



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

FABRÍCIO BATISTA DE SOUSA

**A POTENCIALIDADE CONTRASSEXUAL DO CORPO NA NARRATIVA
*TRANSMÍDIA AZUL É A COR MAIS QUENTE***

**CAMPINA GRANDE
2020**

FABRÍCIO BATISTA DE SOUSA

**A POTENCIALIDADE CONTRASSEXUAL DO CORPO NA NARRATIVA
TRANSMÍDIA *AZUL É A COR MAIS QUENTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S729p Sousa, Fabrício Batista de.
A potencialidade contrassexual do corpo na narrativa transmídia Azul é a cor mais quente [manuscrito] / Fabrício Batista de Sousa. - 2020.
118 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Lesbianismo. 2. Corpo. 3. Contrassexualidade. 4. Narrativa transmídia. I. Título
21. ed. CDD 809.933

FABRÍCIO BATISTA DE SOUSA

**A POTENCIALIDADE CONTRASSEXUAL DO CORPO NA NARRATIVA
TRANSMÍDIA AZUL É A COR MAIS QUENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e estudos interculturais

Aprovada em 10/07/2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva – Presidente/Orientador
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza – Examinadora Interna
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Rozeane Porto Diniz – Examinadora Externa
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância, já que viver é ser livre. Porque alguém disse e eu concordo que o tempo cura, que a mágoa passa, que decepção não mata. E que a vida sempre, sempre continua.

Simone de Beauvoir

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Ao meus pais, Maria de Fátima e José Gerônimo, pelo amor incondicional, por terem me dado acesso à melhor educação conforme suas condições. Obrigado por terem construído a estrada por onde, hoje, trilho: o caminho do bem.

A vovó Luzia, por cada segundo de carinho, pelo colo e pelas bênçãos vindas de suas mãos santas. Obrigada por proferir palavras de apoio e gestos significativos, minha gratidão por essa mulher é incondicional.

As minhas tias, Rita de Cássia, Inácia (tia tata) e Rivanete, pelo incentivo e forte presença em minha vida.

A meu irmão, Vinícius, pela ajuda e dedicação para que essa dissertação acontecesse.

Aos meus primxs Luana Santana e Gabriel Farias, que sonham junto comigo e sempre participam do amadurecimento da minha vida e do meu prazer acadêmico.

A minha afilhada Malú, minha fonte de cuidado, alegria e descontração. Agradeço por ter transpassado tanto amor em tantos dias nebulosos. “Tábicio” te ama!

A toda minha família, pelo sustento, pelo amor, pelo incentivo, pelas orações, em suma, por acreditar em mim.

A Romário Oliveira, por todo amor durante esse processo de escrita e por acreditar em mim, mesmo nos momentos em que eu mesmo descreditei.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio de Pádua, pela generosidade em aceitar meu projeto e me acompanhar, ao longo da pesquisa, com tanta dedicação e atenção, além das valiosas contribuições teóricas e linguísticas, que me foram repassadas com a melhor das intenções.

Aos valiosos amigxs de uma vida inteira, que me carregaram nos braços, e que recebi grandes vibrações durante o período da pesquisa: Wendson, Michel, Eduardo, Ana Luísa, Ana luzia, Clésio, Samara Santos, Thayse Maciel, Isafias, Emily, Mariana e Tatianna.

Agradeço, em especial, a minha amiga Alcilene Vitória, por toda torcida e cumplicidade durante esse percurso, seu cuidado, gestos e palavras foram imprescindíveis para a realização desse sonho.

Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI); à bolsa de estudos da CAPES que me proporcionou o suporte necessário para desenvolvimento da pesquisa.

Enfim, gratidão a todos que contribuíram para que este momento se tornasse realidade!

RESUMO

Propõe-se, na presente dissertação, um estudo sobre os corpos e afetos das lésbicas em dois suportes de linguagem: o romance gráfico (*graphic novel*) *azul é a cor mais quente* (*Le Bleu est une couleur chaude*, original em francês, 2010) de autoria de Julie Maroh e o filme *La vie d'Adèle* (2013) dirigido por Abdellatif Kechiche. Para isso, objetivamos problematizar a construção das lesbianidades nas mídias, a fim de perceber a maneira como os corpos lésbicos são reinventados e utilizados, como novas formas de pensar e entender a sexualidade. Tomamos como pressupostos teóricos os estudos de Butler (2016), Foucault (2007) e Preciado (2004), para refletirmos sobre corpo, gênero e sexualidades, no tocante às lesbianidades e categorias da *narrativa transmídia*. A tese que desejamos apresentar, por intermédio das mídias, é que o corpo é utilizado como uma potência política que atende à *contrassexualidade* e transgride a ordem heteronormativa. Isso implica afirmar que as mídias utilizam discursos e metáforas, com o intuito de (des)construir significações sobre as lésbicas, sobretudo através das cores. O objetivo dessas mídias é mostrar para a sociedade as relações lesboeróticas, que existem, resistem e transcendem aos papéis socialmente atribuídos para seu sexo. Portanto, esta pesquisa propõe discussões consistentes que contribuem para o entendimento do processo de transmidialidade, bem como para a crítica das relações de gênero, sexo e corpo.

Palavras-chave: Lésbicas. Corpo. Contrassexualidade. Transmídia.

RESUMÉ

Il est proposé, dans la présente dissertation, une étude sur les corps et les affections des lesbiennes en deux supports de langage : le roman graphique (*graphic novel*) *azul é a cor mais quente* (*Le Bleu est une couleur chaude*, original en français, 2010) de création de Julie Maroh et le film *La vie d'Adèle* (2013) dirigé par Abdellatif Kechiche. Ainsi, nous avons pour objectif problématiser la construction des lesbiennes dans les médias, afin de comprendre la manière comme les corps lesbiennes sont réinventés et utilisés comme de nouvelles formes de pensée et comprendre la sexualité. Nous prenons comme présupposés théoriques les études de Butler (2016), Foucault (2007) et Preciado (2004), pour nous réfléchissons sur le corps, le genre et les sexualités, ce qui concerne les lesbiennes et les catégories de narrative transmédia. La thèse que nous souhaitons présenter, à travers les médias, ce qui le corps est utilisé comme un pouvoir qui répond la contra-sexualité, et transgresse l'ordre hétéronormatif. Cela implique affirmer que les médias utilisent des discours et des métaphores afin de (dés)construire les significations sur les femmes lesbiennes, surtout, à travers les couleurs. L'objectif de ces médias est de montrer à la société les relations lesboérotiques, qui existent, résistent et transcendent les rôles socialement assignés à leur sexe. Par conséquent, la recherche proposée des discussions cohérentes qui contribuent à la compréhension du processus de transmédia, ainsi qu'à la critique du genre, du sexe et corps.

Mots-clés: Corps. Lesbiennes. Contra-sexualité. Transmédia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Cham, histoire de Mr. la Jaunisse, aubert</i> , ano 1839.....	29
Figura 2- Tirinha da Beliza Buzollo.....	32
Figura 3- Personagem Emma em momento nostálgico ao lembrar de Clémentine.....	35
Figura 4 - Cena em que Emma recebe o diário azul de Clémentine e começa a ler.	36
Figura 5 - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma em Paris.....	37
Figura 6 - Sonhos eróticos de Clémentine	38
Figura 7- Encontro de Clémentine e Thomás na escola.....	40
Figura 8 - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma.....	42
Figura 9 - Primeira cena de sexo entre Clémentine e Emma	43
Figura 10- Discussão entre Clémentine e Laetitia.....	45
Figura 11- Clémentine é expulsa de casa	46
Figura 12- Discussão entre Clémentine e Emma	46
Figura 13- Cena em que Emma visita Clémentine na escola pela primeira vez	50
Figura 14- Entrevista na TV com Sabine Decoq durante almoço na casa de Clémentine.	51
Figura 15- Postagem no blog de Julie Maroh sobre o romance gráfico.....	56
Figura 16- Imagens da personagem Emma no blog de Maroh.....	57
Figura 17- Capa original do DVD <i>La vie d'Adèle</i>	65
Figura 18 -Encontro de Adèle e Emma.....	66
Figura 19- Sequência de fotos de Emma.....	67
Figura 20- Sequência de fotos de Adèle.....	69
Figura 21- Cena de sexo entre Adèle e Emma no quarto.....	70
Figura 22- Copilação de imagens das cenas de sexo entre Emma e Adèle.....	72
Figura 23 - Romance gráfico.....	82
Figura 24 - Clémentine recebe seu primeiro diário.....	84
Figura 25 - Encontro entre Clémentine e Thomas	84
Figura 26 - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma.....	85
Figura 27 - Sonho erótico de Clémentine com Emma	86
Figura 28 - Tentativa de sexo ente Clémentine e Thomas	87
Figura 29 - Encontro de Clémentine e Emma em bar LGBT.....	88
Figura 30 - Sexo entre Clémentine e Emma.....	89
Figura 31 - Emma em posição fetal	91
Figura 32- Emma descobre a traição de Clémentine.....	92
Figura 33 - Clémentine toma remédios e tira-os da sua bolsa verde.....	93
Figura 34 - Valentin em ligação para Emma.....	94
Figura 35- Clémentine e Emma se encontram na praia.....	94

Figura 36 – Morte de Clémentine no hospital.....	97
Figura 37- Adèle em seu quarto azul.....	97
Figura 38 - Escola e sala de aula em que Adèle estuda.....	99
Figura 39 - Emma e sua namorada Sabine.....	100
Figura 40 - Adèle em ato masturbatório enquanto sonha.....	101
Figura 41- Adèle e Thomas depois do sexo.....	102
Figura 42 - Adèle conversa com Thomas sobre a noite de sexo com Thomas.....	103
Figura 43- Sexo entre Adèle e Emma.....	104
Figura 44 - Aniversário de Adèle.....	105
Figura 45 - Roda de conversa entre amigos na casa de Emma.....	106
Figura 46 - Adèle no momento da traição.....	107
Figura 47- Discussão entre Adèle e Emma no momento da separação.....	108
Figura 48 - Momentos finais do filme.....	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O CORPO E SUAS PRODUÇÕES DE SENTIDOS	17
2.1 A categoria corpo e as relações de poder.....	17
2.2 A ascensão da <i>graphic novel</i> e as relações de gênero e sexualidades.....	29
2.3 Azul é a cor mais quente: o contrato contrassexual do corpo nos quadrinhos.....	34
2.4 As estilizações sexuais lésbicas butch/femme no romance gráfico.....	47
3 O CORPO NA NARRATIVA TRANSMÍDIA AZUL É A COR MAIS QUENTE	533
3.1 A narrativa transmídia e sua potencialidade como expansão da história.....	53
3.2 A narrativa cinematográfica e suas características transmidiáticas.....	60
3.3 O filme <i>La vie d'Adèle</i> e o jogo com os corpos.....	62
4 O AZUL É A COR MAIS QUENTE: SIMBOLOGIAS, METÁFORAS E EFEITOS DE SENTIDOS DAS CORES	75
4.1 Performatividade de gênero: a cor definindo o sexo.....	75
4.2 Nuances do azul no romance gráfico <i>Azul é a cor mais quente</i>	81
4.3 As cores no cinema de Abdellatif Kechiche.....	96
5 CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Diversos fatores estão imbricados nas discussões acerca de gênero e sexualidades nos estudos culturais. São questões científicas, sociológicas, religiosas, políticas e de outras áreas de conhecimento que marcam e problematizam discussões em torno dos gêneros. Segundo Zolin (2004), desde o século XX, com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher evidenciou-se como objeto de estudo, sobretudo no âmbito da literatura e da mídia.

O sujeito mulher foi historicamente marcado pelo *patriarcado*, sistema de relações sociais que, através da supremacia masculina, deteve o controle do corpo e das sexualidades das mulheres por intermédio da divisão sexual e social do trabalho. Com isso, desde os primeiros manifestos feministas, o *poder* e a *dominação* dos corpos femininos têm se constituído enquanto categorias de análise nos estudos culturais, sobretudo, nos estudos de gênero, que objetivam analisar a estruturação das construções culturais que configuram a supremacia masculina e a inferioridade feminina. Segundo Saffioti (1987), calcula-se que o homem haja estabelecido seu domínio sobre a mulher há cerca de seis milênios. São múltiplos os planos da existência cotidiana em que se observa esta dominação.

Mesmo com o entendimento de que existe, de fato, uma mentalidade patriarcal que aprisiona as mulheres aos estereótipos de gênero, não é, apenas, esse fator que assevera sua subordinação na sociedade contemporânea, o que se comprova pelo fato de que existem homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens, como discute Saffioti (1987). Sendo assim, a relação de dominação nem sempre se definiu uma mentalidade patriarcal. Mas, afinal, o que é ser “homem” e “mulher” na cultura ocidental?

As pessoas são identificadas como homens e mulheres e ambos possuem papéis e atribuições diferentes na sociedade. Os padrões culturais são impostos aos gêneros, bem como os comportamentos adequados a cada gênero nas esferas sociais, fazendo com que uma *ordem de gênero* seja atrelada ao corpo, que se torna refém aos estereótipos ditados pela cultura. Segundo Connel e Pearse (2015), em grande parte das sociedades contemporâneas, as mulheres realizam a maioria das tarefas domésticas de limpeza, de cozinha, costura, cuidado com crianças e, praticamente, todo trabalho de cuidado com bebês, pois a ordem parte do “natural”. Para ser mulher, é preciso ser heterossexual e ter capacidade reprodutiva, posto que a sociedade investe muito nesse discurso.

A crença de que distinções de gênero são “naturais” faz as pessoas se escandalizarem quando alguém não segue o padrão: por exemplo, quando pessoas do mesmo gênero se apaixonam umas pelas outras. A homossexualidade é, então, classificada como não sendo algo natural, como algo mau (CONNELL E PEARSE, 2015, p. 37).

Portanto, por não obedecerem à ordem de gênero e de reprodução, as mulheres lésbicas são discriminadas e sofrem as retaliações de uma sociedade heteronormativa, que, diante das relações de poder, castiga os corpos que borram o padrão/normativo da sexualidade hegemônica, da norma heterossexista dominante. Para Miskolci (2012), a heterossexualidade é um regime político-social que regula sujeitos no campo das subjetividades. Trata-se de regulamentações sexuais e de gênero, socialmente impostas, que criam e mantêm desigualdades, em especial no menor reconhecimento político e de direitos daquelas pessoas cuja sexualidade e/ou o gênero entram em desacordo com as normas sociais.

Segundo Louro (2004), existe uma organização hierárquica de opressão baseada na sexualidade que, através de discursos religiosos, jurídicos, midiáticos, de sistemas de saúde ou de educação, reforçam “o princípio de que os seres humanos nascem como macho ou fêmea e que seu sexo conduzirá a uma única forma normal de desejo, que é o desejo pelo sujeito de sexo/gênero oposto ao seu”. A heterossexualidade contribui de forma compulsória para o apagamento da existência lésbica, fundando um lugar marcado pela invisibilidade e impedimento de direitos. Monique Wittig (2010, p. 13) diz que “ser lésbica é um ato político”, pois as lésbicas tentam escapar do poder do macho, da sociedade com o pensamento patriarcal e das idealizadas relações heterocentradas.

Neste estudo, tem-se a representação da lésbica como um ato político e não como uma versão feminina da homossexualidade masculina. O apagamento simbólico das lésbicas recai sobre a arte, literatura, cinema e outros ambientes midiáticos com traços de invisibilidades, pois esses ambientes, em sua maioria, fazem parte de um construto heterossexual. Segundo Foucault (1988), formou-se uma ciência sexual que produz discursos de verdade sobre a sexualidade.

Dessa maneira, criou-se um modo de promover poder sobre o corpo, tendo em vista que os sujeitos, em meados do século XX, não possuíam o direito de reivindicar suas subjetividades referentes ao próprio gênero, sexo e desejo. Michel Foucault (1979), através dessa percepção, cria um conceito chamado *biopoder*, o que seria um investimento de autoridade que se manifesta por meio de um agrupamento de saberes sobre o corpo. Dessa maneira, essas articulações normatizam os sujeitos e buscam uma essência universal, com embasamento nas

leis da natureza. Em relação à política do corpo no campo do feminismo, Wolff (2011) reflete sobre o corpo da mulher e nos mostra que este é um local de repressão e possessão.

O corpo tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas específicas, ideologias e discursos que controlam e definem o corpo feminino. O que é reprimido, contudo, pode extravasar e desafiar a ordem estabelecida. Daí a defesa de uma política do corpo e a posição de algumas feministas que reclamam uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo (WOLFF, 2011, p. 103).

O argumento que a presente pesquisa desenvolve e a partir do qual se guia deve ser identificado com clareza. Para nós, o corpo é um *locus* simbólico construído e produzido na e pela cultura. Porém, é inegável perceber que o corpo orgânico tem sua lógica, pois como afirma Le Breton (2008, p.24): “nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres”, por conseguinte, somos homens e mulheres, pois não existe um terceiro gênero que nos defina. Com isso, o corpo é percebido pelo seu entorno visível, por tudo que se firma sobre ele, evidenciado em suas características externas de gênero, conforme Silva (2013),

é pelas lentes do externo ou visível, do significante ou materializável que as culturas se firmam, estarei fazendo referência também a tudo o que está por sob a extensão da pele, sustentando a tese de que *um corpo estranho* (título de um livro de Guacira Lopes Louro, 2004), *esquisito*, *abjeto* ou *queer* só pode ser mudado em suas bases externas, salvo as raríssimas exceções do abjeto, principalmente com as novas demandas da nanotecnologia, que orientam estilos e pessoas a atuarem na parte interna do corpo para re-significar o corpo já saturado em sua parte exterior [...] (SILVA, 2013, p. 4).

A partir do século XX, alguns suportes de mídia aparecem para descentralizar e subverter a condição heteronormativa, que julgam os corpos por meio de um pensamento heterocentrado. Eles tentam mostrar, a partir de um olhar social, como outras subjetividades não heterossexuais existem e resistem aos padrões impostos para o gênero e sexo. O conjunto de atividades culturais, publicações, cinema, material audiovisual, música, etc., e os trabalhos de investigação e ensaio, alguns de corte reivindicativos de coletivos homossexuais, em matéria social e política, está contribuindo para a integração e normalização das pessoas cuja orientação sexual não é majoritária (GALLOTTI 2005, p.252).

Partimos do pressuposto de que as relações sexuais entre lésbicas ainda são bastante invisibilizadas e discriminadas, resquícios de uma política heterossexual, machista, falocêntrica, misógina e lesbofóbica na qual estamos inseridos. As sociedades de cunho patriarcal só consideram sexo (ato sexual) aquele que inclui penetração, portanto, a partir desse tipo de pensamento falocêntrico, cria-se um modo da sociedade discriminar mulheres lésbicas

que se permitem viver suas subjetividades sem, necessariamente, precisar do pênis. Em decorrência disso, hoje, há uma extensa produção literária que promove o estudo, tanto da literatura quanto do cinema através das perspectivas contemporâneas: a *crítica feminista*¹, os *estudos de gênero*², a *teoria queer*³, entre outros.

É notório o crescimento de mídias que abordam as relações de gênero e sexualidade na sociedade contemporânea. O objetivo dessas mídias é mostrar para a sociedade a existência de subjetividades sexuais desviantes do padrão heterossexual, que existem, resistem e transcendem aos papéis socialmente atribuídos para seu sexo, assim como acontece nas mídias que analisaremos. Portanto, o *corpus* foi escolhido, primeiramente pelo critério temático, pois apresentam lésbicas protagonistas que são representadas em dois suportes diferentes: um romance gráfico e um filme. Em segundo, por serem obras representativas de uma sexualidade não normativa, e, sobretudo, pelo interesse particular em estudar um aspecto pouco explorado no meio acadêmico.

O *corpus* desta pesquisa é composto por dois suportes de linguagem: o romance gráfico (graphic novel) *Azul é a cor mais quente* (*Le Bleu est une couleur chaude*, original em francês, 2010) de autoria de Julie Maroh e o filme *La vie d'Adèle* (2013), dirigido por Abdellatif Kechiche.

As duas mídias portam um processo de criação de significados das cores, sobretudo, a cor azul. A simbologia do azul nas mídias vai além da sua posição estética e cultural, a identidade visual cria significados que não são explicitados pelos atores em suas ações e falas, chegando, até, a formar novos conceitos para cor, como também desnaturalizar os respectivos significados que, ao longo do tempo, foram culturalmente construídos, a exemplo da cor azul, que é sempre relacionada aos meninos e a cor rosa sempre relacionada às meninas, gerando a equação: “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”, o que ocorre pelo fato de atrelarmos cor aos gêneros. A cor azul é configurada como uma metáfora e porta uma grande importância para o desenvolver das narrativas, na medida em que sua representação dialoga com o contexto e fluxo narrativo. O sentido da cor forma-se em decorrência das relações estabelecidas no

¹ A *crítica feminista* trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a estas, numa espécie de versão do pós-estruturalismo (ZOLIN, 2004).

² Os *estudos de gênero* baseiam-se numa visão construtivista. Eles contestam o determinismo biológico e afirmam a plasticidade humana. Apoiados em estudos da antropologia social e cultural, da história e da sociologia sobre masculinidade e feminilidade, defendem que não existe um modelo único dessas concepções, mas sim que variam conforme os tempos e lugares. Ressaltam, ainda, que as sociedades não se restringem à anatomia ou biologia para definir e afirmar a identidade sexual (MAXWELL, 2007).

³ A *teoria queer* (*queer theory*) é uma teoria sobre o gênero e sexualidade, que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual constituem o resultado de um constructo social e que, portanto, não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana (MAXWELL, 2007).

próprio discurso, através das suas conexões com as formas, atmosferas e estado de alma (BARROS, 2012, p. 77).

O romance gráfico de Julie Maroh inicia-se com Emma, uma jovem pintora, lésbica de cabelo azul que lamenta a morte de sua ex-namorada Clémentine. Ao receber da família de Clémentine os diários pessoais e lê-los, Emma acaba por descobrir a intensidade dos sentimentos de sua ex-namorada, mesmo após o rompimento da relação. A vida de Clémentine é contada através de suas vivências e depoimentos escritos em seu diário, com trechos que pontuam momentos-chave da história, principalmente sobre sua sexualidade. Na versão cinematográfica dirigida por Abdellatif Kechiche, a personagem Clémentine tem seu nome modificado para Adèle, que faz relação com o mesmo nome da atriz que a interpreta (*Adèle Exarchopoulos*).

A mídia em filme narra a história de Adèle em vários tons de azul, trazendo para tela seus desejos e descobertas, ao despertar-se para sexualidade, desde os enfrentamentos internos até os confrontos das relações sociais com família e amigos por viver sua sexualidade não heterossexual. As cenas contendo uma carga de erotismo fazem do filme uma mídia que possibilita a desconstrução das relações de gênero subjugadas pela lei da heteronormatividade. Em suma, o romance gráfico e o filme consistem na descoberta da linguagem do corpo por uma garota que vive a experiência de amor e de sexo com outra mulher.

Assim, temos como objetivo geral analisar o modo como os corpos e afetos das mulheres lésbicas estão dispostos e são configurados nessas mídias, politicamente, sobretudo, pensando as relações do corpo e da sexualidade circunscritos pelas relações de poder, com o propósito de perceber a sua reinvenção e utilização, enquanto novas formas de pensar e entender sexualidade em ambos os suportes. Para isso, responderemos a questionamentos como: Como os corpos das mulheres lésbicas estão subjetivados no romance gráfico e no filme? Os corpos são utilizados para questionar políticas de gênero? Quais são as estratégias utilizadas para reinventar os corpos? Como os corpos transgridem as leis da heteronormatividade? Quais elementos são usados para desestruturar categorias hegemônicas de gênero e sexo?

Para isso, investigaremos as duas mídias (romance gráfico e filme), tendo o filme como uma *narrativa transmídia*⁴, ou seja, uma expansão do romance gráfico e não apenas como a “tradução” de uma mídia para o outra. Kechich utiliza o universo e as personagens criadas por Julie Maroh, no romance gráfico, para entender, aumentar e expandir a narrativa em uma

⁴ A *narrativa transmídia* é um termo cunhado por Jenkins (2008) no contexto específico da transmidiação. O projeto tem como estratégia ampliar uma narrativa utilizando uma plataforma diferente, contribuindo de forma distinta para o universo narrativo.

produção audiovisual. Nesta pesquisa, a *narrativa transmídia* torna-se um canal de mídia, à medida em que cada plataforma diferente contribui com algo novo para a construção de uma narrativa principal. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada meio “faz o que faz de melhor” – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos (JENKINS, 2009, p.138). Desse modo, analisaremos como os corpos são reinventados pelas duas mídias, quais discursos/práticas operam sobre a (des)construção do corpo das mulheres lésbicas, visto que cada representação do corpo, através de desenho, fotografia ou cinematografia, se constrói dentro de uma atmosfera que contém uma ideia a ser transmitida em um espaço de comunicação e significação.

A nossa análise terá como base os estudos de corpo, gênero e sexualidades, no tocante às *lesbianidades*⁵ e, paralelamente a isso, teceremos discussões sobre a *narrativa transmídia*, que nos possibilitam uma melhor visão sobre nosso objetivo e *corpus* de pesquisa. A tese que desejamos apresentar por meio das duas mídias (romance gráfico e filme) é que o corpo é utilizado como uma potência política através da *contrassexualidade*⁶, transgredindo à ordem heteronormativa, o que, conseqüentemente, torna visíveis as relações lesboéroticas que o social quer invisibilizar, mas que se tornam ainda mais resistentes.

Esta pesquisa pretende propor discussões consistentes que contribuam para o entendimento do processo de transmidialidade e literatura, bem como para a crítica das relações de gênero, sexo e corpo, representado nos dois suportes de mídia. A organização desta pesquisa está estruturada em três (3) capítulos, além desta introdução:

No primeiro capítulo intitulado *O corpo e suas produções de sentidos*, propomo-nos a discutir aspectos conceituais sobre gênero/sexo acerca das relações do corpo conforme os estudos de gênero e sexualidades. Também, discutiremos sobre a representação do corpo lésbico no romance gráfico de Julie Maroh (2010) em *Azul é a cor mais quente*⁷.

No segundo capítulo, intitulado *O corpo na narrativa transmídia azul é a cor mais quente*, propomo-nos a discutir sobre a utilização da narrativa transmídia e sua origem no processo transmidiático, bem como analisar o filme *La vie d'Adèle* (2013)⁸ de Abdellatif Kechiche, a fim de perceber como o corpo é utilizado/recriado de forma contrassexual através de estratégias que transgridem formas cristalizadas de pensar gênero e sexualidades.

⁵ O termo *Lesbianidades* é trazido por organizações sociais de lesbianas, em oposição ao termo *lesbianismo*, por esse concepção ser atrelada a doença.

⁶ A *contrassexualidade* é um termo criado pelo espanhol Paul B. Preciado (2017), que nos possibilita o entendimento em evidenciar o gênero como uma tecnologia que opera posições e formas do sujeito-corpo resistir às normalizações, sobretudo da heterossexualidade.

⁷ MAROH, J. *Azul é a cor mais quente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

⁸ KECHICHE, A. *La vie d'Adèle*, chapitres 1 e 2. França: IMOVISION, 2013.

No terceiro capítulo, intitulado *O azul é a cor mais lésbica: simbologias e metáforas*, apresentamos análises de como a simbologia da cor azul é encorpada na narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente* (romance gráfico e no filme), percebendo as estratégias de sua utilização para produzir efeitos de sentidos que desnaturalizam as simbologias e performatividades do seu uso cultural. Por fim, traçamos uma síntese dos resultados nas considerações finais.

2 O CORPO E SUAS PRODUÇÕES DE SENTIDOS

Neste capítulo, abordaremos as relações do corpo e da sexualidade incorporadas aos estudos de gênero, sobretudo, pensando na sexualidade lésbica, temática do nosso *corpus* de pesquisa. Também, discutiremos sobre a ascensão do romance gráfico (*graphic novel*) e sua importância para os estudos da linguagem, inclusive da literatura. Com isso, mediante tais concepções e estudos, analisaremos o romance gráfico *Azul e a cor mais quente* (2010), com a finalidade de compreender como Julie Maroh utiliza o corpo lésbico para romper com a tecnologia da heterossexualidade.

2.1 A categoria corpo e as relações de poder

Na história da humanidade, o corpo tem sido um objeto de estudo favorecido por vários campos de pesquisa, tais como a filosofia, antropologia, sociologia, psicanálise, feminismos e estudos *queer*. O corpo está moldado no plano do discurso em um contexto social e cultural, que nos permite compreender o seu lugar e suas produções de sentidos. Como afirma Le Breton (2006), o corpo produz sentidos, continuamente e, assim, insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural.

As categorias teóricas trazidas para discussão, neste capítulo, têm como pretensão pensar o corpo como artefato de protagonismo que (des)faz novas formas de pensar e entender as sexualidades como uma construção política. Contudo, se faz necessário entender o contexto de poder e dominação em que o corpo está inserido, principalmente o feminino. A sexualidade produz corpos e identidades dentro das relações sociais e culturais, sendo frutos de exercícios, que, através da regulamentação, inscrevem nos corpos e nos gêneros conexões que normatizam e padronizam as subjetividades.

Os dispositivos dos papéis de gênero e de sexualidade tradicionais (masculino/feminino/heterossexuais) decorrem da biologia e das normas sociais, que são impostas aos corpos que, generificados, performam suas atribuições culturais de forma hegemônica. Com isso, os sujeitos que participam do hall das desinências sexuais que não fazem parte dessa progressão tradicional são penalizados, por não seguirem uma ordem “natural” de sexo/gênero. Como aponta Miskolci (2006), é necessário problematizarmos as visões que temos do corpo, do gênero e da sexualidade. Desse modo,

percebe-se, assim, que o espaço de problematização das relações entre corpo e identidade é maior do que parece à primeira vista, pois vai muito além das técnicas corporais propriamente ditas e alcança as formas como compreendemos a nós mesmos e, sobretudo, a forma como somos levados a ver o outro (MISKOLCI, 2006, p. 683).

Estudos sobre o corpo são edificados corriqueiramente, posto que existe um poder sobre o recrutamento dos corpos. Os papéis de gênero e das sexualidades tradicionais (masculino/feminino/heterossexuais) fazem parte do processo de imposições feitas aos corpos e são, por assim dizer, dispositivos de regulação e dominação. Para Foucault (2013), as organizações, as regularizações e as categorizações tinham como proposta o trabalho para moldar a sexualidade e transformar os indivíduos em corpos adestrados, assim, coordenando seus corpos e utilizando-os como máquinas para a produção do meio (riquezas, bem materiais e serviços), bem como para a reprodução de novos sujeitos. Nos estudos das relações de poder, Foucault (2014) evidencia como tais relações atingem e passam pelos corpos.

O que procuro é tentar mostrar como as relações de poder podem passar materialmente a espessura dos corpos sem ter de ser substituídas pela representação dos sujeitos. Se o poder atinge o corpo, não é porque ele foi inicialmente interiorizado na consciência das pessoas. Há uma rede de biopoder, de somatopoder que é, ela mesma, uma rede a partir da qual nasce a sexualidade como fenômeno histórico e cultural no interior do qual, ao mesmo tempo, nós nos reconhecemos e nos perdemos (FOUCAULT, 2014 a, p. 38)

As articulações de poder normatizam os sujeitos e buscam uma essência universal, com base nas leis da natureza, visando os corpos que são convencionados de modo “saudável/normal”, e todos aqueles que fogem dessa classificação normativa são passíveis de exclusão, os chamados “anormais/anomalias”.

O corpo, como um dado simbólico, promove um forte enlace cultural. Estudos sobre o corpo surgem, corriqueiramente, por meio dos estudos feministas, gays, lésbicos e queers, tendo como base a tese de que existe um poder sobre o recrutamento dos corpos. Foucault (2013) parte do princípio de que o corpo é um lugar prático e controlado pelo meio social, ou seja, os corpos são dóceis, pois são treinados e marcados pelas formas predominantes de poder, como por exemplo, a heterossexualidade, que faz com que eles sejam julgados pelo que é correto/errado, bom/mau em relação às práticas sexuais e o modo de subjetivar-se.

Segundo Rodrigues (2016), a sexualidade é gerida pela família, pelas ordenações jurídicas, pelas práticas médicas (principalmente as instituições psiquiátricas) e por toda uma série de discursos, restando ao indivíduo, apenas, duas saídas possíveis: ou se adentra em uma

postura passiva e dócil ou se rebela e sofre as restrições impostas pelos discursos disciplinadores. Portanto, o pensamento foucaultiano aborda a visão de como as sexualidades são construídas socialmente e de como os corpos estão sujeitados e regulamentados pelo poder. Segundo Foucault (1979), o poder faz com que discursos e direitos sejam interpelados e unificados pela sociedade de forma cética.

Entretanto, as normas estabelecidas pelas relações de poder, sobretudo pela heterossexualidade compulsória, nem sempre são obedecidas pelos corpos. Pelo contrário, os sujeitos, através delas, desestabilizam as noções da ordem e subvertem as fronteiras de vigilância de gênero, a exemplo da lésbica que desestrutura a ordem de sexo/gênero.

Na perspectiva feminista, a filósofa Judith Butler também contribui, de forma efetiva para os estudos de gênero e sexualidades, ajudando-nos a entender como se canalizam as práticas de exclusão, marginalização e rechaço presentes nas construções das *performances de gênero* que, segundo ela, são estratégias de sobrevivência em sistemas compulsórios, em que o gênero é uma *performance* com consequências claramente punitivas. Para Butler, a noção de *performance* está atrelada ao funcionamento de um papel social que um sujeito passa a executar em um dado momento, e que, de certo modo, vai ser agregado ao que esse mesmo sujeito encarna (RODRIGUES, 2016, p.28).

Butler (2016) remonta algumas proposições de Foucault (1988) a respeito da sexualidade e uma delas está conjecturada na noção de *biopoder*. Os autores supracitados se aproximam e se distanciam, em alguns aspectos, de modo complementar. Na visão de Foucault (1988), os *discursos* buscam regular os corpos e as mentes, no entanto, para Butler (2016) existe uma *performatividade*, culturalmente imposta e ensaiada ao longo da vida, ou seja, uma categoria social, como um produto de ordem institucional.

Para entendermos como essas duas teses se irmanam, pois, ambas têm como origem as teses marxistas sobre lutas de classes, devemos voltar nosso olhar para o processo histórico que instituiu a família, igreja, setor jurídico, disciplinas médicas, pátria e sociedade como principais aparelhos repressores com vistas à pacificação/docilidade dos indivíduos (ROGRIGUES, 2016, p.251).

Nos estudos de Butler (2016), a autora propõe a desmistificação do sexo e do gênero, pois o discurso engendra comportamentos e perpassa corpos na sociedade, logo, o corpo é visto como produção de modos de vida, *performativamente* construídos. Dessa maneira, ela constrói a noção de “normas regulatórias da sociedade”, já discutida por Foucault (1988) por meio dos *discursos reguladores*. A noção de *performatividade* nos mostra que os *discursos* dos aparelhos

e métodos reguladores estão atrelados como forma de poder, a exemplo dos exames médicos para descobrir o sexo do bebê que, revelado aos pais, corrobora com as práticas culturais já impostas desde à barriga da mãe, contribuindo para que os bebês performaticizem o roteiro destinado ao sexo. Butler (2008) em *corpos que importam*, evidencia que

Certas construções do corpo são constitutivas no sentido de que não poderíamos operar/agir sem elas, no sentido de que sem elas não haveria nenhum “eu” nem nenhum “nós”? Conceber o corpo como algo construído exige reconceber a significação da construção mesma. E se certas construções parecem constitutivas, quer dizer, se têm esse caráter de ser aquilo “sem o qual” não poderíamos sequer pensar, podemos sugerir que os corpos somente surgem, somente perduram, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau (BUTLER, 2008, p.15).

As discussões de Butler (2008) têm caráter político, tendo em vista que as identidades de “homem” e “mulher” passam a ser questionadas dentro do escopo das subjetividades, com o embasamento de que o corpo faz parte de um processo de generificação, ou seja, são produtos de práticas disciplinares. Os corpos sofrem os efeitos da linguagem gerados por formas normativas que excluem e violentam. Assim, identidades de gênero são produzidas discursivamente, sem que exista uma conexão fixa com o corpo, logo, pessoas com o corpo masculino podem apresentar feminilidade e pessoas com corpos femininos, masculinidade. Segundo Butler (2016)

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo deste ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente em corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2016, p. 26).

A autora relativiza o essencialismo como forma de definir a humanidade e normalizar os corpos através das suas visões binárias, evidenciando que o gênero está para a cultura, mas não somente para ela, assim como o sexo para a natureza, pois ambos são caracterizados como um meio discursivo/cultural. Para Butler (2016), o pensamento não deve seguir a normatividade, ao conjecturar acerca das sexualidades de forma binária, pois aniquila a multiplicidade de gêneros e suas subjetividades.

Quando se entende que os corpos são habitados por discursos, entende-se que imposições discursivas conservam um parâmetro disciplinar e de forças repressivas, tal como

o controle da heteronormatividade sobre os corpos. Nessa perspectiva, a autora desenvolve um conceito chamado por ela de *inteligibilidade de gênero*, evidenciando que, antes de nascermos, somos identificados como pertencentes a um gênero por meio da imposição, na qual os corpos, para serem legítimos, precisam estar dentro do parâmetro da normalidade, em que a ordenação sequencial sexo, gênero e desejo precisam estar alinhados. Dentro desse ideal normativo, têm-se as práticas reguladoras de gênero, bem como as que governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade

[...]em outras palavras a ‘coerência’ e a ‘continuidade’ da ‘pessoa’ não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é ‘incoerente’ ou ‘descontínuo’, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (BUTLER, 2016, p. 43).

Fica evidente que o processo de *inteligibilidade de gênero* produz um controle referente às sexualidades e padrões de gênero, trazendo a *heterossexualidade* como força motriz para uma coerência natural. Miskolci (2012) diferencia os conceitos de *heterossexismo*

⁹, *heterossexualidade compulsória*¹⁰ e *heteronormatividade*¹¹. Logo, tem-se um sistema que legitima a heterossexualidade como uma identidade dentro da normalidade, fazendo com que todas as outras formas de sexualidades sejam abjetas e anormais. Preciado (2017) tem a concepção do sexo (órgão) como uma tecnologia biopolítica de dominação heterossexual, que reduz os corpos a zonas erógenas, em detrimento das relações de poder entre os gêneros (feminino/masculino). Para o autor,

a natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgão e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (PRECIADO, 2017, p. 25).

⁹ O termo *heterossexismo* refere-se a uma espécie de “pressuposição de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais” (MISKOLCI, 2012, p.46)

¹⁰ A *heterossexualidade compulsória* refere-se a uma espécie de “imposição de relações amorosas ou sexuais entre pessoas do sexo oposto” (MISKOLCI, 2012, p.46).

¹¹ A *heteronormatividade*, refere-se a uma espécie de “a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo” (MISKOLCI, 2012, p.46).

Os corpos que não conseguem se enquadrar na heterossexualidade sofrem com a retaliação e subversão das normas estabelecidas como normais, regulares, corretas, como por exemplo, a lésbica *butch*¹² que é rechaçada por não obedecer aos padrões da heterossexualidade, pois seu corpo desestabiliza e desorganiza a noção compulsória da ordem do sexo, a masculinidade do seu corpo feminino não é bem aceita pela maioria da sociedade. Temos a noção de corpo como um *locus* simbólico, sobre o qual significações são representadas em sua parte externa, inclusive tudo que está sob a pele do corpo, conforme aponta Silva (2013),

um corpo estranho (título de um livro de Guacira Lopes Louro, 2004), *esquisito*, *abjeto* ou *queer* só pode ser mudado em suas bases externas, salvo as raríssimas exceções do abjeto, principalmente com as novas demandas da nanotecnologia, que orientam estilos e pessoas a atuarem na parte interna do corpo para re-significar o corpo já saturado em sua parte exterior, como pode ser visto na organização de Diana Domingues (1997) em cuja reunião de artigos há menção aos casos de artistas que implantam micro luzes incandescentes no estômago, por exemplo, procedimento usado com fins à visualização da região interna do corpo através de raios X (SILVA, 2013).

Os corpos que fogem às normas de dominação heteronormativa/heterossocial são alvos de exclusão, classificados por Butler (2016) como *corpos abjetos*, cujas vidas não são consideradas e cuja materialidade é entendida como não importante. Os corpos desses sujeitos são considerados ilegítimos e, portanto, quase impossíveis de se materializarem, não, necessariamente, precisando estar imerso em uma inteligibilidade heterossexual.

Dessa maneira, pensando as sexualidades, os sujeitos que compõem as mais variadas dissidências sexuais, como gays, lésbicas, travestis, transexuais, dragqueens, têm seus corpos considerados como abjetos, estão à margem, ainda que com graus e níveis de abjeção diferentes. Segundo Julia Kristeva (1994), o abjeto perturba ficções de identidade, sistema e ordem porque não respeita fronteiras, posições e regras.

É perceptível o poder da linguagem enquanto atua sobre os corpos. No entanto, existem corpos abjetos que subvertem atos corporais do sistema tradicional sexo/gênero, eles borram a normatividade e vão além dos papéis de gênero. Assim, a autora diz que gênero é sempre a materialização de uma *paródia*, ou seja, a parodização verificada nos gêneros é subversiva e tem como objetivo descaracterizar ou desnaturalizar as ideias normativas sobre os gêneros, tal

¹² A *butch* é a lésbica que sente mais confortável com comportamentos e estilizações masculinas.

como acontece com a estilização sexual das identidades lésbicas *Butch/femme*¹³ parodiada nas práticas culturais.

A ideia de que *Butch* e *femme* são, em algum sentido, “réplicas” ou “cópias” da interação heterossexual subestima a significância erótica dessas identidades, que são internamente dissonantes e complexas em sua ressignificação das categorias hegemônicas pelas quais elas são possibilitadas. Em certo sentido, as lésbicas *femmes* podem evocar o cenário heterossexual, por assim dizer, mas também o deslocam ao mesmo tempo. Em ambas identidades *Butch* e *femme*, a própria noção de uma identidade natural ou original é colocada em questão; aliás, é precisamente essa questão, tal como se incorpora nessa identidade, que se torna fonte de sua significação erótica (BUTLER, 2016, p.214).

No conceito de *paródia*, a noção de identidade original ou primária do gênero aponta para uma dissonância e rompe com a coerência corporal normativa do gênero. Porém, a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complexa e problemática do que a crítica costuma admitir. Desse modo, a autora conclui, através da performance da dragqueen, que a heterossexualidade é uma paródia de gênero sem original, na qual as posições de gênero são resultados de imitações submetidas à regulações. Aqueles que rompem ou criam paródias ante os papéis normativos para os gêneros são nomeados pela autora como corpos subversivos ou corpos performativos, pois eles tornam menos expressiva a concepção biológica do sexo.

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia de gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem (BUTLER, 2016, p. 238).

Nesse aspecto, esse deslocamento paródico possibilita ao gênero uma fluidez de identidades, logo, conforme Butler (2016), as performances parodísticas afrontam a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. Os gêneros, na cultura contemporânea, são performances cambiantes com consequências claramente punitivas, pois o corpo que não performa seu gênero esperado é, conseqüentemente, castigado pela sociedade heteronormativa e torna-se abjeto na cultura hierárquica do gênero, quase sempre heterossexista.

¹³ *Butch* e *femme* são estilizações sexuais utilizadas para caracterizar as lésbicas. A *butch* é sempre a lésbica masculinizada e a *femme* a lésbica feminizada.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades performáticas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016, p. 244).

Para Butler (2016), a marca de gênero feminino/masculino qualifica os corpos e as imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses gêneros ficam fora do humano de forma abjeta. Os corpos subversivos e performativos, que não se anulam diante do outro, são os que expõem seus desejos em formas vibrantes e intensas, pois transgridem as barreiras impostas pela política de gêneros e possuem uma maior capacidade de subjetivação sexual e entrega. Esses corpos que descontroem normas são conjecturados como um espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também de resistência, como vimos nas concepções de Foucault (1988) e Butler (2016). Contudo, para Preciado (2017), as novas “tecnologias da sexualidade”, termo que Teresa Lauretis já havia utilizado, ao analisar e classificar a representação cinematográfica, mostram que o corpo é também um espaço político mais intenso para levar a cabo operações de contraprodução de prazer e novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo. Para isso, o autor formula um conceito chamado *contrassexualidade*, que tem como objetivo de estudo as transformações tecnológicas do corpo. Ela é:

Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes (PRECIADO, 2017, p. 21).

O autor nos ajuda a refletir sobre as produções do corpo no âmbito das sexualidades, não apenas como objetos da política de vida, mas como um sistema que pode ser moldado pelas tecnologias, com o intuito de desconstruir a sistematização da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero. A produção teórica de Beatriz Preciado insere-se na recente tradição do feminismo contemporâneo ou da teoria *queer* e rompe com uma série de dicotomias: homossexualidade/heterossexualidade, homem/mulher, masculino/feminino e natureza/tecnologia. Como Judith Butler, o autor também se embasa nas teorias foucaultianas de poder.

As práticas contrassexuais devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, como formas de contradisciplina sexual (PRECIADO, 2017, p. 22).

O sexo, que funciona como uma tecnologia biopolítica, se insere em uma dominação heterossocial que reduz e educa os corpos, em função de uma distribuição de poder entre os gêneros feminino e masculino. O corpo, conforme o conceito da contrassexualidade evidenciado por Beatriz Preciado, tem sua estrutura como um texto socialmente construído, no qual certos códigos se naturalizam. A contrassexualidade tem como tarefa identificar as falhas e desvios da estrutura desse texto, logo, são os corpos que fogem da estrutura padrão heterocentrada (corpos intersexuais, travestis, trans, lésbicos, etc.).

o que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação (PRECIADO, 2017, p. 22).

Dentro das relações de poder, temos a linguagem e o discurso como forma de opressão que impõe normas e regras, em estruturas historicamente contingentes, caracterizadas como heterossexuais e compulsórias. A ordem do discurso, existente em determinada época, é reproduzida ou transformada em diversos graus, através do consumo, da produção, da distribuição e das práticas discursiva dos textos, que também colaboram para a reprodução e transformação das relações sociais e assimétricas existentes. Portanto, “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996.).

Na concepção de Monique Wittig, a linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, os quais produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como “fatos” e proliferados como verdades, cristalizadas dentro de um dado histórico. Para pensar sobre os atos corporais subversivos, Butler (2016) nos faz refletir sobre como a linguagem aprisiona os corpos com práticas e normas pautadas na diferença sexual, na divisão natural do “sexo”. A autora chama de “contrato forçado” a categoria “sexo” que escraviza e impõe uma configuração social, que molda e violenta os corpos.

a “mentalidade hétero”, evidente nos discursos das ciências humanas, “ nos oprime a todos, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais”, porque eles “aceitam sem questionar que o que funda a sociedade, qualquer sociedade, é a heterossexualidade. O discurso torna-se opressivo quando exige que, para falar, o sujeito falante participe dos próprios termos dessa opressão – isto é, aceite sem questionar a impossibilidade e ininteligibilidade do sujeito falante.

Essa heterossexualidade presumida, sustenta ela, age no interior do discurso para transmitir uma ameaça: “você-será-hétero-ou-não-será-nada” (BUTLER, 2016, p. 201).

Os sujeitos cujas subjetividades são registradas por desinências sexuais não-hétero encontram mais dificuldades de espaço para reivindicar seus direitos, embora muitos benefícios já tenham sido garantidos e conquistados através de pautas do movimento LGBTQIA+¹⁴, tais como casamento gay, adoção de crianças por casais homoparentais, criminalização da homofobia, etc. Para Butler (2016), a atuação de poder da linguagem sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual quanto caminho para ultrapassá-la. Os corpos abjetos podem desnaturalizar uma norma e transpassar as agressões simbólicas sofrida por eles, desconstruindo discursos hegemônicos que os regulam. Assim, os corpos podem funcionar como uma estratégia para desconstruir as normatizações sobre as sexualidades, subvertendo, de forma política, os atos corporais estáveis de sexo e gênero. A mulher lésbica desloca a normatização da sexualidade e foge do construto sexo/gênero, uma norma cultural criada para aprisionar os corpos a partir da noção binária.

Para Wittig (2010), metaforicamente, a lésbica não é uma mulher, pois ao recusar a heterossexualidade ela para de definir-se nos termos da relação de oposição binária entre homens e mulheres. A lésbica seria, então, um terceiro gênero que problematiza tanto o sexo quanto o gênero como categorias políticas estáveis. Através de seus conceitos e reflexões, a autora cria uma teoria com aspectos de ficção e deixa claro a necessidade de uma reorganização radical da descrição dos corpos e das sexualidades, tendo em vista que o “sexo” é um *dado imediato* e regula a expressão na matriz do gênero. Contudo, as percepções e abordagens da autora fogem do aspecto biológico e criam uma problemática em torno dos estudos de gênero, gays, lésbicos e queers. Segundo Silva (2013),

as lésbicas, assim, estariam fora das discussões do e sobre o *corpo* das mulheres, porque nascem e se projetam em *corpos distintos* dos *corpos de mulheres*? Estaremos, então, diante de feminismos distintos, um que agrega as questões das mulheres e outro que comporta as questões das lésbicas? Mas não teríamos, então, feminismo para as lésbicas – feminismo lésbico, se entendermos que a lésbica não é mulher e o feminismo, desde o étimo do termo às discussões elaboradas, tem se posicionado em favor das *mulheres* sob a ordem do masculino, e busca problematizar as dicotomias de gênero e de sexo, algo que, para o pensamento de Monique Wittig, não daria certo, visto que as lésbicas, por assim dizer, comporiam outro conjunto de sujeitos não marcados pelos pontos da economia, da política e da cultura heterossexuais. É possível, logo, um feminismo lésbico? Por quê? O pensamento de Monique

¹⁴ No Brasil, a sigla LGBTQIA+ = *lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queer, intersexuais, assexuais e, o símbolo (+) representa a inclusão de outras orientações sexuais, identidades e expressões de gênero. A diferença entre tais identidades e o modo como se expressam politicamente faz parte de um processo bastante complexo e de fortes estudos de representatividade.*

Wittig está equivocado quanto a esta questão em particular, porque só funciona na oposição heterossexual versus lesbianismo, e não na perspectiva da *mulher heterossexual* e da *mulher lésbica*? Se uma lésbica não é uma mulher, o lesbianismo não é um feminismo, então, os pontos de convergência entre os estudos e os pensamentos residiriam em que, no corpo, no corpo ficcional? (SILVA, 2013).

A partir de tais questionamentos de Silva (2013), utilizaremos, no decorrer da análise da pesquisa, o termo “mulheres lésbicas”, tendo como base a noção de que a *lésbica* é marcada pelo biológico feminino e não como um terceiro gênero. São mulheres que têm relações erótico-afetivas com outras mulheres.

Trata-se, pois, de um sujeito que quebra o modelo hegemônico de sociedade, ou mais especificamente de mulher, pois biologicamente o é, mas é só, algumas delas não assumem os papéis sociais de “rainha do lar” com todas as implicações desse modelo de estar e, portanto, são tidas como anormais. Embora nem mesmo as questões biológicas sejam suficientes para delimitar uma identidade de gênero (DINIZ, 2018, p.35).

Apesar dos avanços dos estudos de gênero contemporâneos na desconstrução das dicotomias, sempre temos dificuldades em conceber uma nomenclatura que abarque o sujeito fora dos parâmetros (macho/fêmea; homem/mulher; heterossexual/homossexual), pois parece não haver como fugir da dualidade sexual dos machos e das fêmeas. Entende-se também que as estilizações *butch/femme* são formas de performances que têm sido utilizadas pelo movimento lésbico para visibilizar os diferentes estilos de lesbianidades, mesmo não deixando de discuti-las na esfera das relações de gênero e subjetividades.

No entanto, a figura das lésbicas *butch* detém uma grande importância política para o desenvolvimento e o aparecimento do público lésbico, historicamente marcado pela exposição de suas performances em período de repressão, assim, cooperando para uma cultura lésbica. De acordo com Falquet (2006), embora o feminismo, desde os anos setenta, tenha criticado esses papéis como uma reprodução da heterossexualidade, que já não é necessária ou desejável a partir da utopia feminista, nas décadas seguintes, entre meados do século XIX e XX, eles são novamente reivindicados como sinônimos de resistência, ganhando forças na Alemanha, E.U.A e Grã-Bretanha.

As defensoras do movimento feminista lésbico apresentam a *estilização sexual*¹⁵ como uma forma de existência e visibilidade corajosa, sendo a lésbica *butch* um desafio óbvio para o monopólio masculino sobre as mulheres e sobre certas formas de se comportar, se vestir ou de

¹⁵ A *estilização sexual* é um termo utilizado por Judith Butler para designar maneiras específicas de agir, evocar e representar ao estilo sexual do sujeito.

afirmar-se como tal, que, na maioria das vezes, torna-se objeto de repúdio por transitarem no lado “masculino”, figura delegada apenas ao homem biologicamente marcado. A sociedade tem a identidade *butch* como um jogo deliberado de ridicularização e subversão de códigos masculinos e de mulheres heterossexuais, caso contrário, perfeitamente arbitrárias. A masculinidade no corpo da lésbica *butch* não retoma uma heterossexualidade, como muitas feministas argumentam, mas é utilizada como uma forma subjetiva em contato com o “corpo feminino”.

Nos contextos lésbicos, a “identificação” com a masculinidade que se manifesta na identidade *butch* não é uma simples assimilação do retorno do lesbianismo aos termos da heterossexualidade. Como explicou uma lésbica *femme*, ela gosta que seus garotos sejam garotas, significando que “ser garota” contextualiza e ressignifica a masculinidade numa identidade *butch*. Como resultado, essa masculinidade, se é que podemos chamá-la assim, é sempre salientada em contraste com um “corpo feminino” culturalmente inelegível (BUTLER, 2016, p.213).

Conforme a autora supracitada, a lésbica *butch*, ao identificar-se com o masculino, configura uma importante representação política da sexualidade lésbica, visivelmente desenvolvida por atos performáticos que imprimem significados aos corpos, travestidos de masculinidades. O corpo da mulher que performa masculinidade e que se relaciona com o mesmo gênero contrapõe o discurso hegemônico e desestabiliza a inteligibilidade de gênero. A dicotomia *butch* e *femme* está inserida no jogo entre o masculino e feminino e estudos advindos da teoria possibilitam discussões em torno das mobilidades das identidades lésbicas, o que não é objetivo de nossa pesquisa. Segundo Preciado (2017, p. 207), não existe sexo *butch/femme* fora de uma deriva dos papéis sociais e de gênero, de certo compromisso prostético. As dicotomias prazer/dor, cortar/pegar, *top/bottom*, *butch/femme* não passam de vetores divergentes, matrizes operacionais, cifras variáveis de um desejo múltiplo.

Nestes mencionados moldes, a ficção das últimas décadas do século XX, ligada às primeiras do século XXI, traz as representações das sexualidades em suas obras, viajando pelo corpo, identidade e subjetividade, porém, ainda, em uma ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. No entanto, um suporte de linguagem, advindo das histórias em quadrinhos, o romance gráfico (*graphic novel*), está ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico, por trazer temas importantes fortemente construídos pelo viés político. Alguns quadrinistas utilizam o romance gráfico para falar sobre o mundo das mulheres, dos gays, das lésbicas, bem como outras sexualidades não normativas, sobretudo exaltando o aspecto da alteridade.

2.2 A ascensão da *graphic novel* e as relações de gênero e sexualidades

O *corpus* da nossa pesquisa é composto por duas mídias distintas, um romance gráfico (*graphic novel*) e uma narrativa cinematográfica. Ambas contam a história amorosa de duas mulheres lésbicas e são obras ambientadas no contexto histórico-social da França contemporânea. Tem-se a *graphic novel* como uma narrativa transmidiática¹⁶, um fenômeno advindo das histórias em quadrinhos (HQ), que surgiu no fim da década de 1970 e, atualmente, vem ganhando espaço no meio literário com uma alta qualidade imagética e temáticas bastante atuais. "Os quadrinhos ocupam um lugar muito interessante neste mundo, em que a transmissão das informações não pode mais depender unicamente das palavras" (EISNER, 2008).

Na França, os quadrinhos são chamados de “bande dessinée”. Suas influências começam no século XIX, com a difusão direta dos álbuns do suíço Töpffer, que cria, a partir de 1833, um sistema de narração que mistura texto e imagem – um modo de expressão chamado de “la littérature en estampes” (GROENSTEEN, 2009, p. 5). Contudo, o termo *bande dessinée* aparece apenas em 1940 e se populariza, de fato, nos anos 1960. O primeiro álbum de histórias em quadrinhos foi publicado na França, em 1839 pelo francês Charles Amédée de Noé (1818-1879), conhecido pelo pseudônimo *Cham*. O álbum chama-se *Histoire de Mr Lajaunisse*, conforme figura 1.

Figura 1 - *Cham, histoire de Mr. la Jaunisse, aubert, ano 1839*



Fonte: Rodolphe Töpffer, *Histoire de Mr. Lajaunisse*, 1839, lithographie, Genève, J. Freydidg.

¹⁶ É a narrativa que se desenvolve através de múltiplas plataformas de mídia, assim, proporcionando contribuições distintas através de cada suporte de linguagem.

A partir das publicações de Cham, as histórias em quadrinhos ganham, então, um público consumidor dessa mídia que mistura imagem e texto. Com o passar do tempo, as características, estilos, formatos, cores e temas ganham uma maior projeção, sobretudo na década de 1980, em que livrarias e editoras de histórias em quadrinhos impulsionam a mídia. Existe um cuidado maior para propagação das histórias em quadrinhos, que passam a ganhar capa dura, tamanhos maiores, paginação, amplitudes diferentes e o suporte se posiciona de outro modo, mesmo, ainda, não se adequando ao padrão da indústria. Para Groensteen (2009),

Para sublinhar a especificidade desses quadrinhos que não se alinham aos padrões da indústria, nós os designamos comumente através de uma denominação discutível, a de "romance gráfico". Trata-se da tradução literal da expressão *graphic novel*, criada pelo grande autor americano Will Eisner. O significado exato desta categoria continua bastante confuso; parece que ela designa tanto um formato (próximo ao do romance, na verdade), como a ambição literária do intento, e às vezes uma disposição mais livre dos textos e dos desenhos na página, liberada do "espartilho" das tiras, dos quadrinhos e dos balões (GROENSTEEN, 2009, p. 16-17, tradução nossa).¹⁷

Entretanto, o romance gráfico utiliza o sistema de significação imagem/texto e produz várias possibilidades de comunicação, e é através da arte sequencial que Will Eisner projeta seus conceitos e mostra sua evolução que tem por base as histórias em quadrinhos. Temos, aqui neste campo de pesquisa, a mídia como expressão política, ideológica, artística, poética e filosófica. Sendo assim, as histórias são narradas por meio de desenhos e textos que se inter cruzam, criando linguagens de comunicação que nos possibilitam registrar um discurso. O modo como os desenhos e textos são colocados na mídia variam de acordo com o planejamento e intenção do autor, por hora, temos desenho e texto, outras vezes, só imagem. Para Santos (2002),

ao elaborar uma sintaxe dos quadrinhos, encontram-se alguns elementos que têm uma função expressiva na narrativa quadrinhográfica e que, por sua utilização constante, converteram-se, aos olhos dos quadrinhistas e leitores, em códigos facilmente reconhecíveis e necessários para a integração dos signos gráficos (a imagem e a linguagem escrita) característicos dos quadrinhos e para o desenvolvimento da narrativa. Essa gama de elementos, entendidos universalmente, é formada por requadro, balão, recordatório, onomatopeia, metáforas visuais e linhas cinéticas (SANTOS, 2002, p. 22).

¹⁷ Pour souligner la spécificité de ces bandes dessinées qui ne s'alignent pas sur les standards industriels, on les désigne communément par une appellation discutable, celle de « roman graphique ». Il s'agit de la traduction littérale de l'expression *graphic novel*, forgée par le grand auteur américain Will Eisner. La signification exacte de cette catégorie reste assez confuse ; il semble qu'elle désigne tantôt un format (proche de celui du roman, en effet), tantôt l'ambition littéraire du propos, et quelquefois une disposition plus libre des textes et des dessins dans la page, affranchie du « corset » des bandes, des cadres et des bulles (GROENSTEEN, 2009, p. 16-17).

Os elementos de construção da narrativa desempenham uma função própria na composição da linguagem, assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. A leitura do romance gráfico (*graphic novel*) é um ato de percepção da estética, como também um esforço intelectual, que engloba a visão de diferentes linguagens postas simultaneamente. Will Eisner, famoso quadrinista americano, foi o precursor das *graphic novels*. Publicou um livro intitulado “Quadrinhos e Arte Sequencial” - *Comics and Sequential Art*, em 1985, e nesta obra o autor aborda várias técnicas e habilidades que são desenvolvidas dentro dos quadrinhos, como também, fomenta discussões e estabelece críticas à academia.

A arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum, e a criação escrita tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional quanto o crítico são responsáveis por isso (EISNER, 2008, p.5).

Nesse sentido, Eisner (2008) considera os quadrinhos como uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e de palavras para narrar ou dramatizar uma ideia e que necessita de espaço no meio acadêmico. Os quadrinhos permitem que seus autores utilizem uma postura política, artística, filosófica em seu processo de criação, de sequencialidade. MCCloud (1995, p. 9) chama essas convenções de *sequência deliberada*, em que quadrinhos possuem “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Como exemplo dessa sequência, temos os quadrinhos (tiras) da autora Beliza Buzollo (Figura 2), que ilustram uma sequência de ações, trazendo para os requadros o relacionamento lésbico de forma cômica e irônica. A sequência narrativa gráfica estabelece relações entre desenhos, movimentos, cores e discursos, criações de elementos essas que estão a serviço da história.

Figura 2- Tirinha da Beliza Buzollo



Fonte: (BUZZOLLO, 2018)

A narrativa gráfica, como manifestação cultural, possibilita a inserção do discurso político-ideológico na lógica estético-narrativa dos quadrinhos, para que essa mídia possa contribuir de forma efetiva para o plano da difusão de ideias. Em uma forma de arte em que o escritor/artista deve dominar um amplo repertório de fatos e informações sobre inúmeros temas, a aquisição de conhecimentos é interminável. Afinal, trata-se de uma forma artística que lida com a experiência humana (EISNER, 2008, p. 144-145). Segundo Santos e Neto (2010), existe uma recorrência nas histórias em quadrinhos quanto às temáticas inscritas e discutidas nas narrativas, fazendo com que, através da cultura e do mundo ficcional, os leitores participem das ideias que permeiam a sociedade.

trata-se de uma criação cultural que dialoga com as questões existenciais do homem contemporâneo com um grande repertório de temas – existenciais, espirituais e filosóficos – como: o sofrimento humano, a morte, a esperança, o destino, o ego encapsulado em si mesmo, a mente humana, o feminino

materno, a consciência planetária, a consciência cósmica, o imediatismo e o consumismo, a ciência, a tecnologia, a evolução do processo societário humano e pós-humano, a religião, as instituições sociais, o autoconhecimento, a tensão entre as polaridades masculina e feminina do ser, a sexualidade, o poder, as lutas e contradições internas do ser humano, a fraternidade, a fratricidade, a espiritualidade, o inacabamento humano e a construção da liberdade (SANTOS e NETO, 2010, p.56).

A temática das sexualidades, incluindo as relações lesboéroticas, está sendo trazida à tona por vários cartunistas que, por intermédio de suas personagens, visibilizam a existência das relações afetivo-sexuais e descortinam uma hegemonia sexual heterocentrada, fazendo com que o romance gráfico seja uma forte obra midiática para discussões das sexualidades e suas mobilidades. É o que Julie Maroh (2010), autora de *Azul é a cor mais quente*, apresenta nos quadrinhos, dispondo de estratégias para representar as lesbianidades, através do corpo, assim, visibilizando-o como forma de resistência à repressão sexual sofrida pelas lésbicas, passando a mensagem de que existem outras formas de subjetivar-se para além da heterossexualidade. A narrativa em quadrinhos exige uma leitura mais eficiente, para além da decodificação da mensagem verbal e não verbal. Segundo Santos e Neto (2010),

nas histórias em quadrinhos, a força argumentativa estará profundamente entranhada na narrativa e em seus vários movimentos, ou então nas imagens que, por si mesmas, descrevem situações e posições. Por certo, isso exigirá do leitor outro tipo de leitura, diferente daquela que se apoia no discurso filosófico registrado apenas por escrito, mas igualmente preenhe da possibilidade de refletir, de analisar criticamente, de imaginar e de escolher caminhos a partir daquilo mesmo que foi capaz de pensar (NETO, SANTOS, 2010, p. 53).

Dessa maneira, são várias nuances que o autor utiliza para retratar as temáticas nos romances gráficos, o que passa a ser característica do gênero, visto que sua ascensão se deu a partir de quadrinhos criados com tom de crítica política e social, tal como a novela gráfica *Maus* (1972)¹⁸, do cartunista norte-americano Art Spiegelman, que através da personificação de animais faz uma dura crítica ao nazismo. Com isso, outras temáticas ganharam força e passaram a existir por meio dos quadrinhos, dentre elas as relações lesboéroticas.

Uma das obras de caráter político e social, que traz questões sobre as lesbianidades, é o romance gráfico *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh (2010). Nele, os corpos são utilizados

¹⁸ *Maus* ("rato", em alemão) é a história de Vladek Spiegelman, judeu polonês que sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz. O Livro é considerado um clássico contemporâneo das histórias em quadrinhos e responsável por dar visibilidade ao gênero *graphic novel*.

como uma forma política de desvencilhar moldes heterossexuais, dando ênfase à potência da representatividade lésbica. Em tom autobiográfico a autora traz para os quadrinhos o mundo dos sujeitos que representam uma sexualidade não normativa. No próximo subtópico, tem-se uma leitura analítica sobre os quadrinhos de Julie Maroh, discorrendo a respeito de sua utilização do corpo como forma política e centro de resistência.

2.3 Azul é a cor mais quente: o contrato contrassexual do corpo nos quadrinhos

A obra *azul é a cor mais quente* foi lançada na França pela editora Glénat, em 2010 (*le bleu est une couleur chaude*), e produzida por Julie Maroh, escritora francesa de romances gráficos. Esse romance foi traduzido por Marcelo Mori para o português, em 2013, e conta a história de Emma e Clémentine, duas jovens que se encontram e vivem uma relação lésbica permeada de conflitos, desejos e prazeres.

Para trabalhar a subjetividade lésbica, temos como base os estudos de Foucault (1985) sobre “as práticas de si”¹⁹, em que o sujeito se constitui na sua relação com a sexualidade. Em *História da sexualidade* (1985), o autor questiona sobre as práticas que nos tornam sujeitos, a fim de perceber quais os modos e estratégias que os indivíduos modernos utilizam para identificar a experiência de si mesmos enquanto sujeitos de uma sexualidade. O conceito de *subjetividade* permite um avanço para compreensão do ser humano sobre si mesmo, mesmo estando envolto por normas e regras, que ditam modelos de sexualidades.

Subjetividade sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma subjetividade (WOODWARD, 2000, p.55,56).

O romance gráfico narra a história de amor entre Clémentine (Clém) e Emma, que residem na França, na década de 1990. Através das memórias de um diário, escrito por Clémentine, narradora-personagem, entre os anos de 1994 a 2008, conhecemos o desenrolar do relacionamento afetivo-sexual entre as personagens, por meio de momentos-chave que são descritos nas memórias: as descobertas, os medos, os receios, as repressões sociais e individuais

¹⁹ Para Foucault (1983), as “práticas de si” são um exercício de si sobre si mesmo através do qual o sujeito procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser.

quanto a sua sexualidade, como também momentos de alegria e prazer ao relacionar-se com Emma.

O romance gráfico nos permite questionar e refletir sobre alguns aspectos e hipóteses da pesquisa, sobretudo, como os corpos são utilizados pela autora para caracterizar um ato político. Para isso, foram selecionados excertos dos quadrinhos, utilizando a ferramenta *Prt Sc SysRq*²⁰ do Windows, para que pudéssemos analisar as produções de sentidos dos corpos das mulheres lésbicas, buscando selecionar o conteúdo a partir de um olhar crítico/reflexivo para embasar os pontos a serem discutidos.

A narrativa tem início com Emma, uma jovem, pintora lésbica que lamenta a morte de Clémentine. Desde então, ela não imaginava o grau de intensidade dos sentimentos que sua ex-namorada nutria para manter sua relação afetiva-sexual, mesmo cheia de obstáculos. Emma, em um momento reflexivo, tenta lidar com a perda de sua amada, passando por um processo de natureza melancólica, que reflete a todo momento sensações acumulativas de angústias.

Figura 3- Personagem Emma em momento nostálgico ao lembrar de Clémentine.



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.7.

No início do romance, a personagem Emma passa entre lugares frios e cinzentos, demonstrando, assim, um sujeito que presencia uma ausência, sempre cabisbaixa e nostálgica ao olhar sua aliança de compromisso. Na cena representada na figura 6, vê-se a voz de Clémentine narrando as últimas palavras escritas no diário que ela deixou antes de sua morte: - *Meu amor, quando você estiver lendo essas palavras eu já terei abandonado esse mundo...*

²⁰ A ferramenta *Prt Sc SysRq* é utilizada para capturar foto/imagem da tela do computador. Sendo assim, o romance do nosso *corpus* foi scaneado em PDF e, depois, selecionamos excertos para análise através desse recurso digital.

(MAROH, 2013, p.7). A voz de Clémentine aparece enquanto Emma sente sua falta, logo, a memória constitui-se como fio condutor da narrativa.

As protagonistas Clém e Emma narram a história sob suas perspectivas, fazendo com que a narração altere o percurso narrativo de contar a história, uma vez que os fatos não são apresentados em um tempo cronológico bem estruturado, o tempo narrativo é psicológico. Logo, temos o tempo *presente* descrito por Emma, que lê o tempo *passado* escrito por Clémentine (seu diário), momentos do presente (ficcional) que dialogam com as lembranças/memórias do passado. Para Rosenfeld (2007), a característica da linguagem das narrativas de ficção, em termos gerais, é sempre narrar a vida da personagem no passado, fazendo com que exista maior autonomia na criação das personagens, desse modo, o autor detém mais força “realizadora” e “individualizadora” no processo de construção.

Emma recebe das mãos da mãe de Clémentine os escritos pessoais da sua ex-namorada e os lê, descobrindo o quanto era importante na vida da sua amada, mesmo após o rompimento da relação. O diário (azul) de Clémentine é escrito desde os seus 15 anos (12 de outubro de 1991).

Figura 4 - Cena em que Emma recebe o diário azul de Clémentine e começa a ler.



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.10.

O diário, nesse processo, será uma tentativa de recordação verossímil à realidade de Clémentine nos momentos de sua vida. É a partir da leitura do diário de sua ex-namorada que Emma constrói uma memória e revisita os momentos descritos e relatados em um passado que se tornará presente para ela. Para Lejeune (2008), o diarista se protege da morte através da ideia

de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade, tal como mostra o romance gráfico, através da eternização dos registros de Clémentine. A intenção da escrita do diário era ser passado futuramente, para que fosse entregue à Emma, como forma de atestar seus sentimentos e promover um conhecimento mais íntimo dos acontecimentos, como de fato aconteceu.

Emma fica bastante comovida com o recebimento do diário e com o conhecimento da história de vida de Clémentine, sua luta para viver sua subjetividade afetiva-sexual, o que a deixa bastante abalada, por não ter dado a devida importância aos momentos vividos e às pequenas ações realizadas por ela enquanto viva. Em sociedades de qualquer natureza, na qual os homens convivam entre si, quantas vezes acontece de um não possuir a ideia exata do lugar que ocupa no pensamento dos outros – de quantos mal-entendidos e decepções tal diversidade de pontos de vista não será a fonte? Um ser humano que é muito amado e que ama moderadamente, muitas vezes, só se dá conta tarde demais (HALBWACHS, 2006, p. 35).

Clémentine tem o primeiro contato com Emma, em um ambiente escuro, onde o azul do cabelo de Emma é o símbolo mais quente, além da troca dos olhares, que se correspondem simultaneamente. A *postura e movimento* dos corpos funcionam como uma tática da autora para cotar um segmento da história, para isso, ela congela a cena num bloco de tempo. Conforme ilustra-se na figura seguinte (fig. 5), caminhando abraçada com Emma encontra-se sua namorada, a Sabine.

Figura 5 - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma em Paris.



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.15.

Os corpos de Clémentine e Emma, ao se cruzarem, estabelecem uma comunicação pelos olhares, tentando transmitir uma à outra o desejo que compartilham, evidenciando que algo foi notado e chamou atenção de ambas. A cena é desfocada ao fundo e os personagens secundários

são postos em forma de sombra, para evidenciar um primeiro plano ou centro de interesse, em que as personagens principais estabelecem o contato, fazendo com que o leitor atente para os movimentos corporais da cena. O primeiro contato entre as personagens foi o suficiente para que Clémentine criasse um imaginário de desejos, ao lembrar da personagem Emma (fig.).

Figura 6 - Sonhos eróticos de Clémentine



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.19.

A autora configura os quadrinhos em uma sequência de *timing*²¹, com uma concepção de ações, movimentos e deslocamentos que possui uma sequência de relações lógicas de tempo por meio de imagens fixas. O recurso do *close-up*²², também, ajuda na composição da cena, em que os corpos das personagens são evidenciados de forma mais próxima, projetando um jogo de detalhes. Clémentine tem sonhos eróticos com Emma e se imagina sendo beijada e tocada, permitindo o acesso aos centros erógenos em um processo erótico. A cena evidencia um jogo

²¹ Segundo Eisner (1985), *timing* quer dizer “tempo”, uma habilidade de expressar o tempo, técnica utilizada em história em quadrinhos que combina tempo, espaço, som, numa composição de interdependência, na qual as concepções, ações, movimentos e deslocamentos possuem um significado e são medidos através da percepção que temos da relação entre eles.

²² *Close-up* é um tipo de plano utilizado mais fortemente no cinema, que projeta um enquadramento fechado e objetivo da imagem.

preliminar, em que se fazem presentes os movimentos de aquecimento destinados a elevar o grau de desejo. Segundo Galloti (2005), entre os jogos iniciais mais frequentes estão os beijos, os olhares, as carícias e os tapinhas suaves, os sussurros de palavras excitantes ao ouvido e tudo aquilo que se deseje, instintivamente, sem planos nem ponto final como meta.

O sonho é um mecanismo para consolidar as lembranças. Nas palavras de Ribeiro (2010), a memória que se infiltra em nossos sonhos tem suas escalas de tempo e espaço desconstruídas. Cada sonho, como cada obra de arte, estabelece uma outra configuração espaço-temporal, que não, necessariamente, corresponde à realidade que encaramos quando estamos acordados. Freud, em *Interpretação dos sonhos* (1900), mostra que o sonho, possivelmente, é uma maneira propícia para a realização de desejos não satisfeitos em vida no turno diurno. O autor tem a ideia de que os sonhos substituem pensamentos por imagens, fazendo com que exista um deslocamento do pensamento, dando a ideia de que sonhar é viver, e não representar os pensamentos. Como afirma David-Ménard (1996), a análise da linguagem do sonho é conduzida de maneira a pensar que sonhar não é apenas representar e, sim, viver.

Cleméntine é uma adolescente que tem dificuldade em lidar com sua sexualidade e Emma aparece em sua vida como um enigma a ser descoberto, pois projetou desejos que, antes, ela não conhecia, o que deixa sua mente confusa quanto a sua orientação sexual. Existe uma resistência para aceitar sua condição de gostar de outra mulher, a personagem foge dos seus desejos e começa a ter dúvidas, por achar “anormal” uma mulher ter atração afetiva/sexual por outra mulher. A personagem entra em conflito e busca meios para fugir desse desejo e umas das formas é forçar seu relacionamento com Thomás, um amigo de escola que sempre gostou dela, logo, decide namorá-lo para se sentir “normal” A personagem tenta dar uma oportunidade ao seu relacionamento para encaixar-se nos moldes heterossexuais. Na figura 7, Maroh utiliza os *recordatórios*²³, como estratégias de pensamento para acelerar a narrativa, ao colocar os pensamentos de Clémentine como reflexões, dialogando com a imagem não verbal dos quadrinhos, tal como acontece no primeiro quadrinho: *Preciso esquecer essas coisas estranhas e me aproximar daqueles que gostam de mim* (MAROH, 2013, p. 22).

²³ O recordatório é uma caixa de texto que acompanha os quadrinhos, usado para apresentar pensamentos dos personagens, por isso, em algumas ocasiões, tomam o espaço dos balões de fala. A técnica, normalmente, é criada pelo narrador para tratar de algo não visível nos quadrinhos.

Figura 7- Encontro de Clémentine e Thomás na escola



Fonte: MAROH, Julie. *Azul é a cor mais quente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.22.

Nesse momento, Clémentine toma iniciativa em namorar Thomás: *eu sou uma garota, e uma garota sai com garotos* (MAROH, 2013, p. 22). As primícias da personagem fazem parte de um regime político de heterossexualidade compulsória, em que ela tenta convencer-se de que o correto é o casal heterossexual, ignorando seus desejos e sua subjetividade. Porém, ao começar se relacionar com Thomás, o namoro não surte efeito, eles tentam ter relações sexuais, mas Clémentine não consegue e entra em uma *crise de identidade* que é instaurada por não entender que sua identidade ou forma de subjetivação não está dentro dos padrões heterossexuais. Segundo Galloti (2015),

Na idade em que uma jovem desperta para sexualidade, seus impulsos e desejos autênticos afloram com força e naturalidade. Entretanto, elas se veem obrigadas a anulá-los e a ocultar suas verdadeiras emoções, por insegurança e, sobretudo, por culpa, já que acham que estão frustrando as expectativas nelas depositadas (GALLOTI, 2015, p.28).

O termo “crise de identidade” surge como uma ideia atribuída a características das sociedades contemporâneas ou da modernidade tardia. A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (MERCER, 1990, p. 18). Em vista disto, as identidades sexuais estão sendo mais questionadas dentro das relações sociais, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma *identidade em crise* envolta por tensões entre as expectativas e as normas sociais condicionadas a ela. Conforme Louro (1997), aproximando-nos das formulações mais críticas dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais, compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas e fluidas.

A forma como vivemos nossas identidades sexuais é mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade, que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação, como já mencionamos, na esfera do *biopoder* descrito por Foucault (1988). Porém, Clémentine, mesmo inclusa nas relações de poder, não deixa de viver sua subjetividade e, de forma gradativa, começa a desfrutar da sua relação afetiva-sexual com a personagem Emma, por quem se apaixona e guarda forte atração. Na primeira cena em que as personagens se relacionam sexualmente (fig. 8), no primeiro quadrinho, Clémentine, pouco a pouco, vai despindo o corpo de Emma e quebra os limites do desejo *porque eu não conseguiria me controlar mais para fazer amor com você* (MAROH, 2013, p. 96). A autora projeta nas imagens movimentos de carícias que elevam o grau de desejo em um processo de preliminares, através do beijo e do desnudamento dos corpos.

Figura 8 - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.96.

Maroh (2013) produz os quadrinhos através de uma sutileza do gestual e do movimento das personagens. Por intermédio de um tema tabu, por vezes, invisível dentro da sociedade, faz com que o erotismo navegue pelos corpos que enriquecem a narrativa, provocando uma visibilidade para temática das lesbianidades, sobretudo do sexo lésbico.

Na figura 9, temos a utilização do recurso *timing* para configurar a primeira relação sexual das personagens, por meio da qual os corpos são configurados nos quadrinhos em uma sequência de movimentos relacionados em uma única ação, por meio de posições sexuais e das representações de falas através dos recordatórios. A maioria das posições sexuais são introduzidas/conduzidas pela personagem Emma, que acaricia e excita o corpo de Clémentine, incitando-a a atingir o gozo, o que se explicita em suas expressões faciais. Portanto, a postura do corpo é condizente com a expressividade do rosto, recurso esse utilizado pela autora para narrar o ato sexual e provocar uma melhor expressividade para a cena. A repetição de palavras nos *recordatórios*, também, provoca um sentido de intensidade para a cena e é utilizada como recurso narrativo que elucida o ato sexual: “*você, você, só você existe.*”, “*eu te amo, eu te amo, eu te amo*”, “*Meu Deus, o seu sexo, o seu sexo ...*” (MAROH, 2013, p. 96). A sequência de exposição dos corpos captura ângulos de visões que nos possibilita imaginar o toque, a carícia e o envolvimento dos corpos.

Figura 9- Primeira cena de sexo entre Clémentine e Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.96.

Dessa forma, os corpos são desnudos e desenhados nos quadros de forma a transgredir normas culturais e modelos sociais de sexo. Nos quadrinhos, Maroh retira os corpos do meio disciplinador e torna-os contrassexuais, pois rompem com os papéis de gênero tradicionais, dando visibilidade à identidade lésbica e ao próprio sexo lésbico.

A personagem Clémentine está diante de imposições sociais e familiares que fazem com que ela anule seus desejos, para realizar o papel designado à mulher de forma compulsória, cumprindo a inteligibilidade do seu gênero (heterossexual, reprodutora, dona do lar). Durante todo o romance, a personagem encontra-se “dentro do armário” quanto a sua sexualidade. O *armário* é uma estrutura definidora da opressão gay, como bem aponta Sedgwick (2007). O termo, quando empregado positivamente, é percebido como um ato de bravura, de coragem e, até mesmo, de superação, sendo aplaudidos, socialmente, como um ato político. Porém, o “assumir-se” gay/lésbica, com orgulho, é um ato transitório que envolve inúmeros fatores. Não temos como negar as possibilidades e os acontecimentos dentro/fora do armário, pois são essas

transições de pensamentos e comportamentos que fazem com que gays/lésbicas transitem em torno desse processo de público e privado. Segundo Sedgwick (2007),

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista significa que, como Wendy em Peter Pan, as pessoas encontram novos muros que surgem à volta delas até quando cochilam. Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não (SEDGWICK, 2017, p.17).

Sendo assim, assumir ou não sua orientação sexual, faz parte do movimento metafórico do armário, porém, nem sempre utilizado com as mesmas intensidades simbólicas, mas como uma espécie de regulamentação da sexualidade, em que os discursos, em torno da noção de armário são utilizados pelos movimentos militantes que ditam, julgam e regulam o sujeito que se apresenta entre a esfera do público e privado, do exibicionismo ou discrição.

É importante observar que o ato de *assumir-se lésbica* não é algo apenas individual, mas um processo que está ligado ao entorno das estruturas de relações de poder vigentes em nossa sociedade ocidental moderna, pautado por um modelo hegemônico heterossexual, sobretudo, moral e religioso. Assim, o preconceito é parte visível das represálias sofrida pelas lésbicas, desde sua subjetividade até às relações interpessoais no trabalho, na família, na escola, na mídia, e etc. De acordo com Peres (2018),

Diante deste processo de longa duração no qual as lésbicas são inseridas desde que começam a construção de sua identidade pessoal, há uma ausência de referenciais positivos sobre si mesmas e uma ausência de significado para o que é ser uma lésbica, em cada uma das realidades em que a criança cresce e se forma, enquanto pessoa, cidadã e membra da comunidade e da família. Tal situação de isolamento, desamparo, desinformação e sistemáticas reprovações e retaliações, movidas por consecutivas tentativas de heterossexualização da lésbica, podem levar a uma condição de incapacidade de construção de uma autoestima positiva e estável. Nestes casos é comum a desistência da busca por enquadramento que culmina no suicídio (PERES, 2018, p. 31).

A personagem Clémentine sofre os conflitos da sua sexualidade, pois é de família bastante tradicional e conservadora, como também tem amigas homofóbicas, a exemplo de Laetitia, sua melhor amiga que, no decorrer do romance, descobre o seu envolvimento com

Emma e a discrimina de forma bastante intolerante, chegando a agredi-la fisicamente. Laetitia fica bastante revoltada, ao compreender que Clémentine se envolve com meninas: “ - *você deve gostar de coisas nojentas também, com certeza com aquela fulana*” (MAROH, 2013, p. 65).

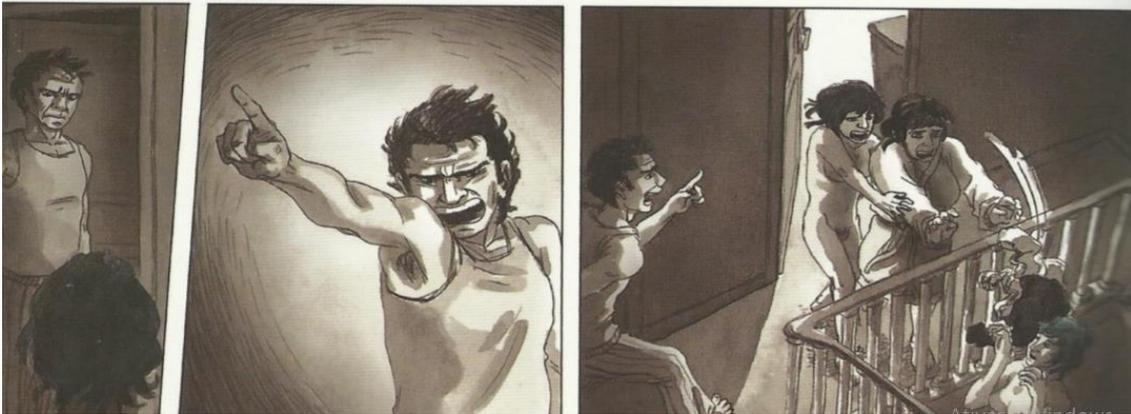
Figura 10- Discussão entre Clémentine e Laetitia



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.65.

Sua melhor amiga a abandona e apenas um amigo acolhe Clémentine, Valentin que é, assumidamente, gay e ambos se ajudam, assim compartilhando suas experiências e cultivando a amizade, até que ela é convidada por Valentin para ir a um bar gay e, chegando ao ambiente, reencontra Emma, momento em que os olhares se cruzam novamente e acontece uma aproximação, sendo trocados contatos e o desejo aumenta. Pouco tempo depois, Emma e Clémentine começam a namorar, mas não conseguem manter o relacionamento por muito tempo, pois Clémentine é muito confusa e, ainda, não sabe o seu real desejo sexual, sua orientação sexual é conflituosa. Clémentine é expulsa de casa pelos seus pais, porque foi pega nua com Emma em seu quarto (fig. 11). A partir desse momento, a personagem começa a viver com a família de Emma que aceita, tranquilamente, sua orientação sexual.

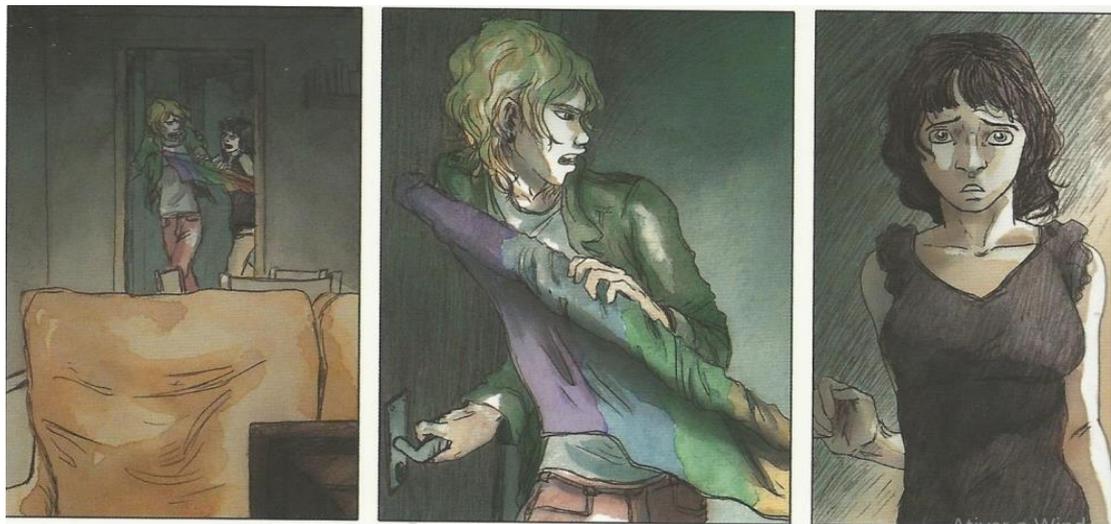
Figura 11- Clémentine é expulsa de casa



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.130.

Depois que as personagens passam a viver juntas, Clémentine percebe que Emma se engaja, cada vez mais, sobretudo nos movimentos políticos da sexualidade, o que para ela é destoante de sua identidade e característica de viver sua sexualidade, pois sua subjetividade não vislumbra tornar visível sua sexualidade, mas apenas vivê-la de forma mais íntima, a personagem opta por vivê-la dessa forma. Na figura 12, vê-se, nos movimentos e expressões faciais, o conflito entre as personagens, Emma utiliza seu corpo e sexualidade como um posicionamento social e político, o que não agrada Clémentine, que tem sua sexualidade mais velada, dentro do armário. Nos quadros abaixo, a bandeira do arco-íris utilizada pelo movimento LGBTQIA+ é bem significativa, representando a diversidade humana, sobretudo sexual.

Figura 12- Discussão entre Clémentine e Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.134.

Emma tem sua sexualidade como um ato subversivo e performático, que não se anula diante do outro, ou seja, ela expõe seus desejos de forma intensa e, fora do armário, mobiliza um ato de visibilidade e existência lésbica. Podemos dizer que a personagem participa de um *contrato contrassexual*, mostrando que o corpo, também, é um espaço político para além de homem/mulher, ele é um corpo falante que proclama a equivalência (e não a igualdade) em busca do prazer-saber, termo proposto por Preciado (2017).

Por consequência, os conflitos começam a ser revividos por Clémentine através de angústias e frustrações em ver Emma envolvida, militantemente, nos movimentos políticos e sociais, permanecendo bastante fria na relação. Assim, ela começa a se envolver com seu amigo de trabalho e, quando Emma descobre a traição, expulsa-lhe de casa e a relação é drasticamente finalizada. Porém, de forma resumida, Clémentine não aceita, de nenhum modo, a separação e fica dependente de pílulas, o que a leva à morte.

O romance gráfico rompe com o regime heterossexual, ao escrever a vivência e intimidade das personagens lésbicas, utilizando a *contrassexualidade* para revelar seus corpos e romper com a forma disciplinar da sexualidade. Conforme Preciado (2017), “É hora de deixar de estudar e descrever sexo como parte da história natural das sociedades humanas” (p.15). Os corpos são configurados como máquinas de representações, assim, trazendo à tona parte da cultura lésbica de existência.

Outro ponto importante que permeia o romance gráfico consiste na representação das estilizações sexuais das lésbicas (*butch/femme*), o que se torna perceptível para o desenvolvimento da história. A autora utiliza expressões de gênero diferentes, o que gera conflitos diferentes, por conta dos estereótipos demarcados nos corpos das lésbicas. Portanto, nosso próximo subtópico analisa como essas representações estão dispostas nos quadrinhos.

2.4 As estilizações sexuais lésbicas butch/femme no romance gráfico

A personagem Emma é uma jovem adulta, com o cabelo curto pintado de azul, pele branca e utiliza, sempre, uma indumentária de estilo despojado, calça jeans folgada e camiseta. Culturalmente, Emma apresenta características “masculinas”, o que destoa das atribuições de gênero esperado para o seu sexo, ela é assumidamente lésbica e sua sexualidade, estereotipadamente, é julgada pela sua expressão de gênero ou estilização sexual das identidades *butch/femme*. Conforme Berutti (2012), “a *butch* é uma lésbica que se comporta social e sexualmente de maneira masculina, além de se vestir como tal, enquanto a *femme* é

uma lésbica que se veste assim como se comporta de maneira feminina”. Dentro das relações de poder, as estilizações sexuais da cultura lésbica borram o sistema heterocentrado, não existindo a “coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2016, p. 38).

As personagens principais (Emma e Clémentine) são apresentadas e configuradas com estilizações diferentes de gênero, embora ambas sejam lésbicas, as retaliações que sofrem são diferentes, pois portam características distintas incorporadas à cultura lésbica. As lésbicas que assumem um papel masculino em suas vivências são bem mais rechaçadas, pois a base natural/biológica de convivência, ainda, aprisiona os corpos por meio de um movimento misógino, em que a mulher, apenas, pode ser heterossexual e feminina, como acontece com a personagem Emma na narrativa.

Desse modo, a sociedade identifica as lésbicas “visivelmente” por meios de estereótipos fixos e do pensamento rígido da binaridade, que julga os corpos que destoam da heterossexualidade. As masculinidades femininas, ainda, não são vistas com bons olhos pelas feministas heterossexuais, pois, para o movimento, as mulheres que performam masculinidades são lidas como aquelas que abraçam os signos culturais dos homens opressores. Porém, os estudos *queer* nos mostram que tanto a *masculinidade* quanto a *feminilidade* são construções culturais criadas pelo patriarcado. De acordo com Butler (2016), ao explanar sobre a ordem compulsória sexo/gênero/desejo, é possível identificar que

quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual finalidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2016, p.26).

As discussões feministas lésbicas mobilizam diversas compreensões e posições para caracterizar e entender como essas identidades transitam no meio da subjetividade lésbica, a fim de compreender de que maneira essa construção de papéis resulta em uma cultura política do sexo. De acordo com Cordero (2005), as posições solidificam-se em dois grupos: as que se opõem às estilizações sexuais, por considerar que esta prática é uma reprodução de papéis heterossexuais e aquelas que desenvolvem uma perspectiva analítica voltada para identificação dos elementos de transgressão e desafios implicados na estética *butch/femme*, o que mais se adequa a nossa pesquisa. No entanto, não temos como pretensão fixar as estilizações sexuais, como exemplo ou modelo, mas entendê-las no universo das identidades lésbicas, como desestabilizadoras de gênero do olhar heterocentrado. Segundo Preciado (2017),

A *butch* é também o resultado de um curto-circuito entre a imitação da masculinidade e a produção de uma feminilidade alternativa. Sua identidade surge exatamente do desvio de um processo de repetição. Aparentemente masculina, com seu cabelo raspado e seu cigarro na mão, a *butch* se proclama herdeira de uma masculinidade fictícia, que nem foi e nem pode ser encarnada pelos homens (dado que estes acreditam na masculinidade), e que só uma sapa pode representar e imitar com sucesso (PRECIADO, 2017, p. 207-208).

Dessa forma, o corpo das *butches* é um espaço privilegiado para implementação e os deslocamentos do binômio masculino/feminino, pois sua identidade é um artefato de imitação, mesmo que de modo fictício/parodístico. Em todo o caso, a *butch* é classificada como uma mulher que reproduz atributos masculinos, bem como o *gay efeminado* é classificado como um homem que reproduz atributos femininos, sendo as concepções identitárias estruturadas, fortemente marcadas pelo binarismo masculino/feminino e essas identidades borram a normatização do sexo/gênero, fazendo com que esses corpos generificados não atuem com os atributos culturais designados aos seus sexos, que, conseqüentemente, são penalizados como seres abjetos.

Na figura 13, a personagem Emma é discriminada pelas amigas de Clémentine, por usar atributos convencionados como masculinizados e *próteses de gênero*²⁴, que a identificam como uma lésbica *butch*, as roupas despojadas, o cabelo curto e azul e os trejeitos. É perceptível que os amigos de Clémentine fazem parte de uma ordem sexual fundada no modelo heterossexual, imbuídos de uma lógica heteronormativa que julga os corpos, fato que acontece com a personagem Emma, na narrativa, quando é discriminada por uma aparência lésbica *butch*, masculinizada. O corpo passa a não ter valor, pois borra os papéis de gênero destinados ao sexo, que deveria cumprir um destino biológico.

²⁴ *Próteses de gênero* são processos de subjetivação que tanto podem reproduzir e fortalecer as normas de gênero, bem como subverte-las e questioná-las.

Figura 13- Cena em que Emma visita Clémentine na escola pela primeira vez



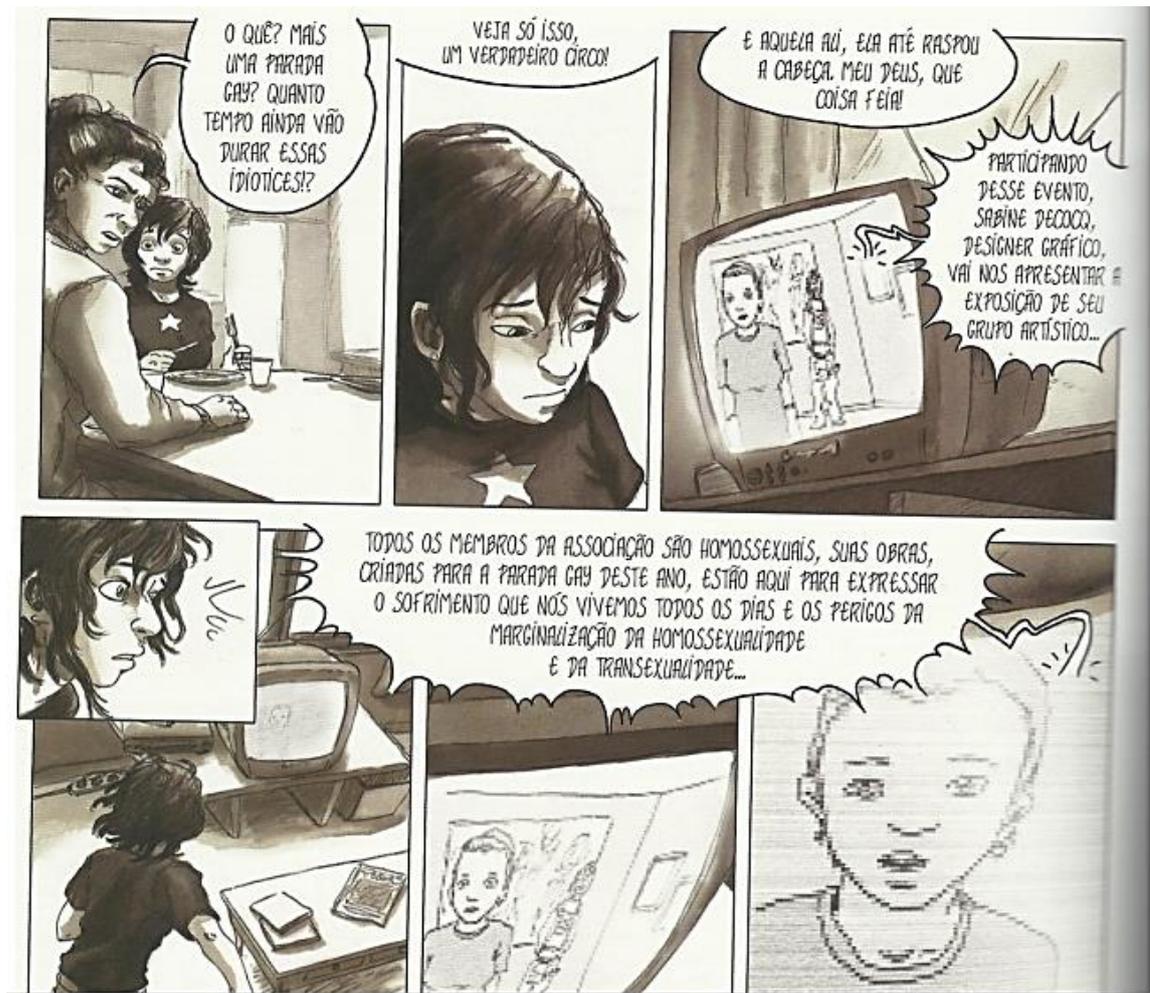
Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.55.

Através da caracterização do corpo da personagem pode-se evidenciar a problemática de gênero, dentro dos parâmetros binários, pois o corpo que não performa o gênero esperado sofre discriminação. O corpo torna-se *abjeto* por meio da cultura hierárquica do gênero. Como aponta Butler (2013), as imagens corporais que não se encaixam na marca de gênero (feminino/masculino) ficam dentro do humano, mas de forma abjeta, sem importância.

A personagem Emma também tem uma namorada, que se chama Sabine Decoqc, designer gráfica e militante dos direitos LGBT+²⁵, uma personagem secundária, mas de grande importância para a construção do enredo. Sabine tem voz ativa dentro do movimento de militância, sobretudo, por coordenar um grupo artístico que imprime, em seus trabalhos, os sofrimentos e perigos da marginalização da homossexualidade e transexualidade, conforme vemos na imagem transposta abaixo.

²⁵ Sigla LGBT+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, e outras desinências de gênero.)

Figura 14- Entrevista na TV com Sabine Decoq durante almoço na casa de Clémentine.



Fonte: MAROH, Julie. Azul é a cor mais quente. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.74.

A sequência de quadros da figura 14 acontece na casa de Clémentine, enquanto ela e sua mãe almoçam, quando o noticiário de TV mostra uma matéria referente à parada gay que vai acontecer e, repentinamente, aparece Sabine como diretora do movimento artístico. A mãe de Clémentine mostra-se com uma expressão facial de raiva e classifica a parada gay como uma “idiotice”, como também não deixa de comentar o cabelo raspado da diretora. Os contornos dos balões de fala atribuem um significado de expressividade à fala de Sabine, o traçado dentado dos balões sugere uma ação explosiva, conforme Eisner (2008). Nesse momento, Clémentine sente-se impactada pelo comentário da mãe e reconhece que Sabine é a moça que estava nos braços da personagem Emma quando a viu pela primeira vez. A autora utiliza uma técnica de *close-up*²⁶, no antepenúltimo quadrinho, para enfatizar a fisionomia de Clémentine ao ouvir e ver Sabine na tv.

²⁶ No *close-up*, existe uma aproximação de uma parte do todo pela câmera ou olhar, ampliando-se a parte em primeiro plano. “Espera-se que o leitor suponha a existência de um corpo inteiro fora do quadrinho e que, baseado

Desse modo, podemos ver que o corpo é configurado nos quadrinhos como um eixo temático, expandindo fronteiras através do contexto social e o comportamento das personagens. Maroh traz para os quadros imagens corporais que instauram a experiência humana na atualidade, fazendo com que o corpo se torne transgressor da política e do prazer. A lesbianidade das personagens promove desdobramentos e flexibiliza o entendimento sobre a temática, dando visibilidade às suas práticas. Com isso, os papéis e as práticas sexuais, que, naturalmente, são atribuídos aos gêneros e inscritas nos corpos passam por um processo de desconstrução e desvio, ou seja, a *contrassexualidade* é utilizada pela autora como um meio de romper o sistema heterocentrado.

na sua experiência e na memória, ele complete a figura de acordo como o que a fisiologia da cabeça sugere” (EISNER, 2008).

3 O CORPO NA NARRATIVA TRANSMÍDIA AZUL É A COR MAIS QUENTE

Neste capítulo, discorreremos a respeito da *narrativa transmídia* e sua potencialidade como uma expansão/extensão da história, visto que o filme é baseado no romance gráfico *Azul é a cor mais quente* (2010), o que funciona como uma extensão dos quadrinhos, mesmo que em outra mídia. Desse modo, abordaremos o filme *La vie d'Àdele* do diretor Abdellatif Kechiche e discutiremos sua relevância como potencialidade para representar o corpo em sua política.

3.1 A narrativa transmídia e sua potencialidade como expansão da história

A sociedade patriarcal vive um sistema heterossexista e, por meio da naturalização dos discursos hegemônicos do poder do macho, (re)força a heterossexualidade sobre as mulheres, assim, criando uma condição compulsória que faz com que haja um apagamento da existência lésbica. Segundo Rich (2010),

a identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar (RICH, 2010, p. 40).

Todo esse movimento de dominação e negação da realidade reflete no apagamento simbólico das mulheres lésbicas, o que recai sobre a arte, literatura, cinema e em outros meios transmidiáticos, reforçando traços de invisibilidade e silenciamento desses sujeitos. Contudo, existem obras que descontrolam essa visão e estabelecem uma relação de transgressão e resistência ao modelo heterocentrado. A partir do século XX, alguns suportes aparecem para descentralizar e subverter a condição heteronormativa, tentando mostrar como outras subjetividades não heterossexuais existem e resistem aos padrões impostos para o gênero e sexo.

Diante disso, temos a narrativa transmídia como uma tendência de produção contemporânea que dialoga com várias temáticas e nos possibilita um panorama cultural com outras estratégias de leituras para o fluxo das narrativas em diferentes mídias. O conceito de *narrativa transmídia* está associado à definição de Jenkins (2009), sendo uma história que se desenrola através de múltiplos canais de mídia, cada um deles contribuindo de forma singular para a compreensão da narrativa. O autor argumenta sobre as transformações midiáticas das

últimas décadas e elabora parâmetros para o entendimento de um novo tipo de cultura, chamado por ele de *cultura da convergência*, que se baseia na colisão de velhas mídias com as novas mídias, na qual histórias ficcionais são criadas e podem estar presentes tanto no campo tradicional quanto no campo digital. Essa multiplicidade de mídia consegue engajar, influenciar e construir, dentro de um imaginário social, um universo próprio, através de diversas plataformas midiáticas, para a construção de um contexto de representação do qual esse público faça parte.

No espaço contemporâneo, percebe-se uma certa tendência em produções que utilizam várias plataformas para contar suas histórias e entrelaçar seus conteúdos/enredos, sendo que cada novo texto em outro suporte midiático contribui, de forma distinta, para a expansão e reconhecimento da obra. A narrativa transmídia possibilita um processo imagético que envolve diferentes características, conforme as possibilidades dos seus suportes e, através do processo de verossimilhança, faz com que o público se identifique, participe e se engaje. Conforme Figueiredo (2016), não existe narrativa transmídia sem que haja o envolvimento do público.

Em um contexto histórico, segundo Henry Jenkins, é a partir do século XX que mudanças tecnológicas e econômicas fizeram surgir na indústria do entretenimento um novo tipo de produto e, assim, novas configurações de mídia tiveram espaço dentro do campo narrativo. Nesse tipo de produção, o conteúdo não se concentra somente em uma mídia, mas projeta-se por meio de extensões e espalha-se através de outras mídias e de produtos licenciados, em um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009, p. 47).

As mídias possuem um grande papel em “contar histórias” com estratégias inovadoras no campo das artes, fazendo com que a narrativa se expanda para outros suportes e atinja diferentes públicos. A narrativa transmídia tem a intenção de contar e expandir a história, e também se fazer presente junto aos diferentes públicos, onde quer que estejam. Em vista disso, suportes, como livros, história em quadrinhos (HQ), filmes, séries, novelas, jogos digitais, contam e criam narrativas e é por meio do processo evolutivo das tecnologias e inserida no contexto de comunicação que a cultura digital influencia os leitores e consumidores de literatura.

As midiatizações atraem o público para a narrativa principal, como também valorizam a história, ao criarem várias narrativas midiáticas que se interconectam e estabelecem uma ligação de novos horizontes. Na medida em que se estendem em braços distintos, por exemplo, um romance gráfico e um filme, de antemão, temos dois suportes diferentes, com objetivos e formas diferentes, logo, não podemos lançar um juízo de valor quanto à fidelidade do processo

transmidiático, pois o temos como uma expansão. Logo, não há obrigatoriedade por parte do público em visitar/conhecer todas as narrativas, uma vez que o entendimento da história é possível em um único suporte (JENKINS, 2009).

A *narrativa transmídia* aborda diferentes mídias, o que exige o diálogo com as particularidades de cada projeto, fazendo entender seu planejamento, desenvolvimento, como também sua circulação e distribuição. Os conjuntos de meio de comunicação estão imersos em um universo cultural que nos possibilita estabelecer relações do processo evolutivo da comunicação. Santella (1999) caracteriza a cultura das mídias como uma cultura da mutabilidade, concepção que dialoga com o conceito de *narrativa trasmídia*, potencializando as particularidades e suas relações diferenciais. Segundo Santella (1999),

as mídias tendem a criar redes intercomplementares. Cada mídia, devido à natureza, apresenta potenciais e limites que lhe são próprios. Esses são nunca idênticos de uma mídia à outra, de modo que na rede das mídias, cada uma terá funções diferenciais. [...] outro aspecto que pode ser observado, a partir da intercomplementariedade das mídias, é que o interesse despertado pelas informações colhidas dentro da rede das mídias pode levar o leitor a buscar um aprofundamento dessas informações num outro veículo tido como erudito, o livro, por exemplo (SANTELLA, 1999, p. 37-38).

A narrativa transmídia possibilita esse aprofundamento do leitor em outros veículos, o que possibilita uma rede de comunicação importante para o processo de descoberta, tanto da obra e suas representações, quanto da leitura em outras plataformas e suportes. Essa procura pelo mesmo conteúdo em diferentes meios é uma característica presente e peculiar na narrativa transmídia.

Os consumidores dessas mídias são indivíduos que estabelecem conexões entre as mais variadas plataformas, participando de forma efetiva dessa mobilidade de leituras. Por exemplo, a obra *Azul é a cor mais quente*, nosso *corpus* de análise, antes de ser materializada em romance gráfico (*Graphic Novel*), foi apresentada pela autora, em um de seus blogs, chamado *Djou's blog*, desde janeiro de 2008. A autora utilizava e ainda utiliza seu blog, para criar uma ponte de comunicação com seus leitores e apresentar o seu projeto, desde as dificuldades enfrentadas para publicação, como vemos na figura 15, até os primeiros rabiscos das personagens.

Figura 15- Postagem no blog de Julie Maroh sobre o romance gráfico²⁷.



Fonte: página do blog Djou's blog

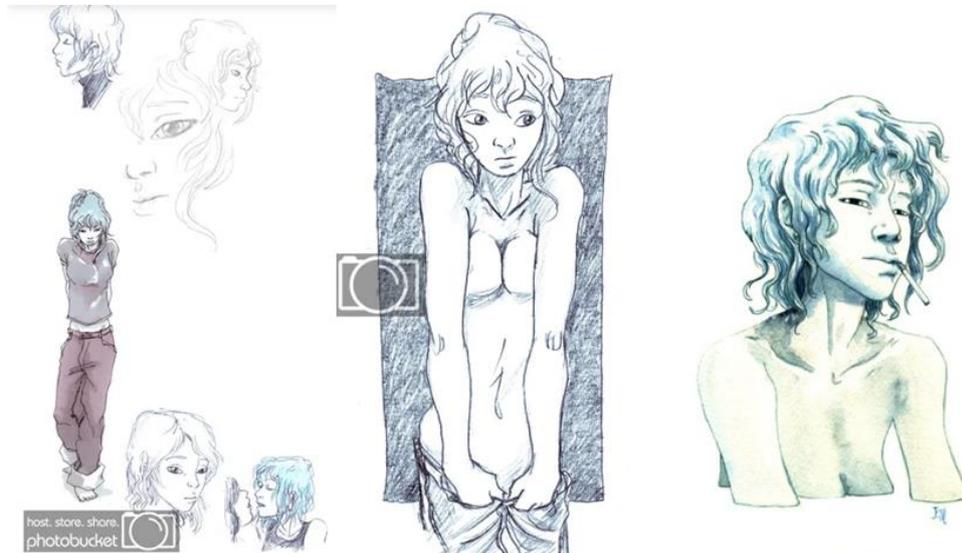
A autora, também, faz uso do blog para fornecer imagens das personagens e compartilhar o processo de criação da obra. A partir dos rabiscos dos desenhos, a narrativa vai criando forma, as expressões corporais e faciais das personagens vão ganhando espaço, diálogo e movimento. Maroh utiliza a experiência do entretenimento para abrir um espaço para que as pessoas façam parte da história de maneira colaborativa e participativa. A autora faz com que as personagens interajam com o público do seu blog, sempre se pautando na realidade contemporânea, trazendo a ficção para “realidade”. “A cultura participativa contrasta com a noção de passividade do público, que abandona o papel de simples consumidor de produtos de mídias e passa a participar, interagir e até mesmo produzir seu próprio conteúdo midiático” (FIGUEIREDO, 2016, p.3).

É interessante perceber que a maioria das imagens disponibilizadas na plataforma digital (*blog*) da autora não faz parte do romance gráfico publicado, como vemos na figura 16, em que a personagem Emma começa a ganhar formas e participar das publicações do blog de Maroh

²⁷ Eu gostaria de compartilhar com vocês um pouco do progresso de "Azul é uma cor quente", mas infelizmente, já faz um tempo que eu faço um "bloqueio" severo. Eu não posso desenhar (- entre outros - já que é um estado geral de bloqueio, rejeição), só para ver as páginas, isso me incomoda. É isso, youhou teuf! Agora, talvez tendo finalmente tido a coragem de dizer isso, vou colocar as coisas em perspectiva. Eu ainda me forcei a rabiscar Emma esta tarde. Para encontrá-la, ela, sua aparência e calor. Reaprenda a linguagem do seu corpo. Estou misturado para o resultado, agora preciso recuperar a confiança em minhas próprias habilidades. É uma droga, minhas palavras não são de forma alguma, mas não com a atmosfera dos esboços ... Então, você é obrigado a colocar a música abaixo para mergulhá-la completamente na atmosfera em que eu as tenho imagináveis! (**Tradução nossa**).

durante sua criação. Dessa maneira, vê-se a personagem Emma em posições emblemáticas, sempre reflexiva e sensual, da mesma maneira como aparece no romance gráfico.

Figura 16- Imagens da personagem Emma no blog de Maroh



Fonte: página do blog Djou's blog

Segundo Jenkins (2009, p. 13), o autor utiliza algumas das narrativas transmídia para agradar determinado público e obter mais resultados experienciais e, também, comerciais, “cada meio faz o que faz de melhor”, de forma que a história possa perpassar suportes impressos, ser adaptada para o cinema e/ou televisão, expandida para jogos, história em quadrinhos, parques temáticos, séries, entre outros. Logo, os suportes de significação e os meios das narrativas são independentes. Scolari diz,

em poucas palavras: a narrativa transmídia (NT) é uma forma particular de narrativa que se expande por meio de diferentes sistemas de significação (verbal, icônico, audiovisual, interativo, etc.) e meios (cinema, história em quadrinhos, televisão, videogames, teatro, etc.). A narrativa transmídia não é simplesmente uma adaptação de uma linguagem a outra: a história contada na história em quadrinhos não é a mesma que aparece nas telas do cinema e nem nas telas dos dispositivos móveis (SCOLARI, 2013, p. 24).

A escolha do termo e categoria para esta dissertação se deu a partir do momento em que concebemos nosso *corpus de pesquisa* de forma distinta, introduzida em várias plataformas midiáticas (blog, romance gráfico e filme), podendo ser consumidas de forma autônoma, de forma que o leitor não precisa ter acompanhado o blog da autora ou ter lido o romance gráfico para aproveitar o filme. As mídias têm públicos e consumidores diferentes, cada uma contribui

com algo novo para uma narrativa principal. *Azul é a cor mais quente* se desenrola através de diferentes mídias e plataformas, essas produções midiáticas oferecem uma dimensão narrativa de convergência que contribui para a disseminação do conteúdo proposto.

Em seu livro *Cultura de Convergência*, Jenkins (2009) deixa claro que o embasamento da *narrativa transmídia* parte de conceitos e reflexões trazidas por Júlio Plaza, em 1989. Desse modo, a narrativa transmídia aproxima-se da tradução intersemiótica²⁸, pois não engloba apenas a tradução de um mesmo sistema de signos, mas tem como objeto as transmutações da linguagem entre os signos. Ambas as concepções são convergentes, uma vez que, entender a narrativa transmídia com o filtro da semiótica peirceana²⁹ é positivo, pois podemos compreender os processos de sentido que são desencadeados pelos signos.

A semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato. Ela é um dos membros da tríade das ciências normativas - estética, ética e lógica ou semiótica -, estas antecedidas pela quase-ciência da fenomenologia e seguidas pela metafísica (SANTAELLA, 2008, p.12).

A semiótica utilizada por Peirce faz parte de uma arquitetura alicerçada na *fenomenologia*, uma quase-ciência, que tem como função apresentar as categorias formais e universais dos modos como apreendemos qualquer coisa projetada pela mente. Mediante os estudos de tais fenômenos, o autor chega à conclusão de que existem três funções que apresentam a percepção da mente: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência (SANTAELLA, 2008, p.7).

Peirce (2010) cria esses três elementos que, difundidos, funcionam como um mapa lógico que fornece significados aos signos, visto que o signo se manifesta em um efeito interpretativo de qualquer espécie, tais como as cores, as palavras, os livros, que fazem parte do mundo dos objetos dos signos. Segundo Santaella (2008), o signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações, etc. Por isso mesmo, pensamentos, emoções e reações podem

²⁸ A *tradução intersemiótica*, termo cunhado por Roman Jakobson, consiste na transposição de um sistema de signos para outro.

²⁹ A *semiótica Peirciana* é considerada uma filosofia científica da linguagem que estuda os signos, criada por Charles Sanders Peirce no final do século XX.

ser externalizados. Essas externalizações são traduções dos signos externos. Segundo o autor, o signo é uma coisa que representa uma outra coisa, seu objeto, que produz um efeito interpretativo. Para Santaella (2000),

um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante (SANTAELLA, 2000, p. 42-43).

Mediante a concepção de signo, Júlio Plaza, teórico voltado à tradução intersemiótica, postula que foi o linguista russo Roman Jakobson o primeiro a discriminar e definir os tipos de tradução: a interlingual (que ocorre entre línguas diferentes, é a tradução propriamente dita), a intralingual (que acontece no âmbito da mesma língua de origem) e a intersemiótica (que consiste na interpretação de signos). Santaella (2008) diz que as relações intersemióticas, para Júlio Plaza, buscam, minuciosamente, iluminar os procedimentos que regem a tradução da literatura para o filme, da pintura para o vídeo. O processo de tradução é evidenciado por signos constitutivos de sentido, uma transferência de signos verbais em signos não verbais. Como afirma Eco (2007),

Jakobson trata da tradução intersemiótica apenas como a tradução (transmutação) de signos verbais em sistemas de signos não verbais, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu (ECO, 2007, p. 17.)

Ao transmutar uma obra literária para o cinema, torna-se impossível evitar mudanças, pois, no momento em que se abandona o meio linguístico (texto verbal) e se passa ao visual (texto não verbal), há uma nova representação através de uma negociação de sentidos que não corrompe o enredo linear da obra original. Para isso, são utilizadas estratégias tradutórias. Se faz necessário lembrar que o autor da obra literária dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, como títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como a música, a imagem visual e o movimento (DINIZ, 2005, p. 21).

Nesse sentido, a *narrativa transmídia* nasce da *tradução intersemiótica*, suas contribuições são convergentes, pois sempre estão falando de adaptações que ganham e perdem

signos, porém, suas funcionalidades não são as mesmas. A tradução intersemiótica segue uma linearidade dentro dos movimentos de adaptações (do quadrinho à tela), diferente da narrativa transmídia, que possibilita, a partir de uma produção inicial, novas narrativas expansivas em várias mídias (quadrinhos, cinema, videogames, novelas, etc.), o que não compactua com a forma linear de tradução. Uma coisa é a tradução intersemiótica, uma locomoção de signos de um sistema a outro, e outra diferente é a expansão do relato através de vários meios transmidiáticos (SCOLARI, 2013).

Portanto, partindo da noção de *narrativa transmídia*, a narrativa cinematográfica para esta pesquisa é vista como uma expansão/extensão do romance gráfico (*graphic novel*). Contudo, alguns elementos e características do cinema são postos em discussão e, para isso, o subtópico, a seguir, traz considerações a respeito dessa mídia de grande visibilidade e alcance.

3.2 A narrativa cinematográfica e suas características transmidiáticas

Outra mídia, aqui considerada como uma narrativa transmídia, é o cinema, que desenvolve rapidamente uma abordagem narratológica, que instiga o desejo, o mundo dos afetos, sensações e sentimentos. Há mais de um século que a maioria das pessoas vai às salas de cinema para seguir e consumir histórias e pagam para isso. O cinema comercial deve essencialmente a sua fortuna, artística e econômica, ao domínio da arte de narrar (GARDIENS, 2008).

A linguagem cinematográfica, em um jogo de enquadramento, montagem, relações entre imagens, sons e pontos de vista, narra histórias que ganham visibilidade nas telas com questões sociais, políticas e ideológicas. Os cineastas possuem pontos de vista diferentes, consequentemente, projetam visões diferentes em volta de uma mesma cultura. As escolhas ideológicas feitas por eles, para narrar as histórias são de grande importância e estabelecem vários estudos de como suas linguagens estão sendo utilizadas e disseminadas. Com isso, o cineasta corre o risco de subestimar as diferenças de classes, de cultura e de competência entre os espectadores. No entanto, para Gardiens (2008)

há dispositivos que impõem um ponto de vista, como a pintura figurativa, e há outros que nos deixam escolher, como a escultura ou jogo de vídeo – na primeira pessoa. Na maioria dos casos, o cinema faz, sucede e orienta propositalmente a nossa apreensão da história contada – o *como*, quer queiramos que não, contém sempre um pouco de *quê*. Contudo, isso não significa que a multiplicação dos pontos de vista altere radicalmente a leitura ética que podemos fazer de um acontecimento, nem que a própria

possibilidade desta multiplicação torne equivalentes todos os pontos de vista (GARDIENS, 2008, p.70).

A partir da década de 1980, aumenta o interesse em tornar mais complexo o olhar sobre as mídias contemporâneas, principalmente depois dos estudos culturais. O cinema, tido como a sétima arte, apresenta características específicas que merecem destaque, sobretudo, quando coloca em cena homens e mulheres, tendo em vista que o cinema constrói e reproduz discursos para a vida social. Em certas ocasiões, tem-se o cinema contemporâneo como uma importante ferramenta para a denúncia de várias práticas de discriminações contra mulheres, gays, lésbicas, trans, entre outros sujeitos com práticas sexuais desviantes da hegemonia heterossexual.

O cinema, como produção ficcional, cria possibilidades para a imaginação, desde o desejo até à fantasia, desenvolvendo um campo subjetivo que promove a potencialização da sua posição midiática. A narrativa cinematográfica participa, gradativamente, das novas produções que potencializam e ajudam as subjetividades sexuais não inscritas no modelo padrão da heterossexualidade a serem visualizadas e postas em cena como forma de existência e resistência ao modelo heteronormativo.

O cinema constrói imagens e visões da realidade e nelas insere o espectador por meio de códigos específicos, que reforçam a verossimilhança com o mundo real. O processo de identificação do espectador é o que o motiva a ir ao cinema; é a partir de alguma forma de interesse e de uma promessa de prazer despertada pelo filme que faz com que ele volte sempre às salas de exibição. Portanto, o filme tem que ter um compromisso com a subjetividade do espectador e uma possibilidade de identificação. Na construção do filme, essa possibilidade deve ir ao encontro dos interesses do indivíduo, ou do grupo social (GUBERNIKOF, p.131).

Essas representações das relações de gênero e sexualidade no cinema fazem parte de um processo de mudança, no qual as transformações sociais do final do século XX moveram uma abertura para narrar as formas de viver, significar e representar as relações afetivas-sexuais. Filmes como *Tomboy* (2011) de Celine Sciamma; *Pariah* (2011) de Dee Rees; *Carol* (2015) de Todd Haynes, entre outros, trazem para as telas, identidades LGBTQ+ que precisam de visibilidade e espaço no meio cinematográfico.

A teoria crítica feminista do cinema tem um *olhar* construído para a figura feminina, o que faz parte de todo um construto ideológico pelo qual passaram as relações de gênero, principalmente, pelo olhar masculino em representar a mulher como objeto no decorrer da história. Segundo Mulvey (1999), uma das principais teóricas do movimento feminista, “é o lugar do olhar que define o cinema”, ou seja, o olhar tem gênero.

Lugares são institucionalizados para homem e mulher, relações de gênero que, ao longo do tempo, foram cristalizadas e regidas pelo poder dominante. A mulher participa de uma ordem social e uma posição que lhes é atribuída de forma estereotipada, como uma figura passiva. Representada no cinema como o próprio local da sexualidade, objeto fetichizado. O cinema “masculino” contribuiu para a representação sexualizada da mulher. Nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado e que a mulher deve conhecer o seu lugar (GUBERNIKOF, 2016, p.130).

Contudo, os anos de 1960 foram de extrema importância para a mudança de conteúdos e representação da mulher, devido à efervescência da segunda onda do feminismo, que tinha como objetivo problematizar a posição das mulheres dentro da cultura ocidental, evidenciando práticas de desconstrução de estereótipos para além da posição de objeto predestinado às mulheres, “os movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse da sua sexualidade, homo ou hétero” (KAPLAN, 1995, p. 23).

Com essa mudança, as teorias de gênero e sexualidades ajudam a perceber como os códigos de representação da mulher, a partir da sexualidade, estão sendo simbolizados com o decorrer do tempo, sobretudo no cinema. Sendo assim, como exemplo, a obra de Abdellatif Kechiche, *La vie de Adèle* (2013), traz para as telas do cinema o tema das lesbianidades. O autor trata a sexualidade de modo político, em que o corpo é o narrador da história.

3.3 O filme *La vie d'Adèle* e o jogo com os corpos

Azul é a cor mais quente é um filme francês lançado em 2013, do diretor Abdellatif Kechich, intitulado, originalmente, como *La vie d'Adèle chapitres 1 et 2*, e teve como inspiração a graphic novel *Le bleu est une couleur chaude* da escritora Julie Maroh. A obra audiovisual teve bastante repercussão em diversos países, sobretudo, pela forma política como trata a sexualidade, o que analisaremos neste tópico. Em 2013 ganhou por unanimidade os prêmios *Palme d'Or*³⁰ e *FIPRESCI*³¹, no Festival de Cannes na França, elegendo melhor atriz revelação Adèle Exarchopoulos, que interpreta a personagem Adèle. O filme, também, foi indicado ao *globo de ouro* e aclamado por críticos cineastas, eleito como um dos melhores filmes em 2013 (BORGO, 2018).

³⁰ Prêmio dado, anualmente, ao filme vencedor do Festival de Cannes na França.

³¹ A Federação Internacional de Críticos de Cinema (em francês, *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*, conhecida pela sigla *Fipresci*)

Em entrevista para compor o encarte do Festival de Cannes, escrita pela *Quat'sous films*, quando questionado sobre o porquê da “adaptação”, o cineasta expressa que “O filme é muito vagamente adaptado da *graphic novel*”. “Foi a combinação da minha leitura da novela gráfica e um projeto de filme que eu tinha em mente há muito tempo que desencadeou o meu desejo de fazer” (ADÈLE Capítulos 1 e 2 [2013]– *tradução nossa*³²). É importante deixar claro que o filme adquire corpo depois do romance gráfico, ou seja, a narrativa é expandida e ganha outra plataforma midiática, que possibilita ao público leitor outra maneira de visualizar a história, segundo Gosciola (2013), garantindo o máximo de coerência entre elas e, sempre que possível, fazendo o melhor uso da cultura colaborativa da participação dos seus leitores.

A história de Clémentine e Emma não é repetida no filme, mas expandida por meio do estilo artístico e das concepções do autor. Portanto, não é a narrativa de uma mídia em outra e, sim, a narrativa de uma mídia sendo estendida, expandida, acrescida em outra mídia. “A história que os quadrinhos contam não é a mesma contada na televisão ou no cinema; as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo da narração transmídia” (SCOLARI, 2015, p.2). Um exemplo é a troca do nome da obra original, o filme é intitulado como *La vie d'Adèle* (a vida de Adèle), em homenagem ao nome da atriz principal Adèle Exarchopoulos e à obra literária *La vie de Marianne*³³ (a vida de Marianne) do romancista francês Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, a quem faz uma forte referência durante o filme. Segundo o próprio diretor,

Clémentine se tornou Adèle porque eu queria manter o nome da minha atriz. Isto não a incomodou. Eu acho que até a ajudou a se fundir com seu personagem, e eu com o dela. É também uma questão de som: Adèle, Emma, Léa são todos nomes leves e estéreos. Claro, é subjetivo. E então há o fato de que Adèle significa "justiça" em Árabe, que eu gostei muito (PRESS KIT, 2013)³⁴

Sendo assim, entende-se o filme *La vie d'Adele* como uma narrativa transmidiática, embora alguns pesquisadores entendam o filme apenas como uma adaptação dos quadrinhos, da “literatura” para o cinema, ou seja, da tradução de signos verbais para os não-verbais,

³² The film is very loosely adapted from the graphic novel. It was the combination of reading the graphic novel and a film project I've had in mind for a long time that triggered my desire to make “ADELE: Chapters 1 & 2”.

³³ *La vie de Marianne* (A vida de Marianne): é uma obra que agradou seu tempo, ela era uma jovem órfã da condição mais humilde, teve de enfrentar grandes dificuldades antes de chegar à consideração e à fortuna.

³⁴ “Why did you decide to change the name of one of the characters from Clémentine to Adèle? Clémentine became Adèle because I wanted to keep the name of my actress. It didn't bother her. I think it even helped her merge with her character, and I with her. It's also a matter of sound: Adèle, Emma, Léa are all light, ethereal names. Of course, it's subjective. And then there's the fact that Adèle means 'justice' in Arabic, which I liked a lot. (tradução nossa)

característica dos estudos propostos pela *tradução intersemiótica*³⁵. A *narrativa transmídia* tem como precursora a *tradução intersemiótica*, a qual, também, estuda os processos de transmutações das linguagens, porém, tendo mais cuidado com os tipos de mídias e sua expansão, por meio dos diferentes sistemas sógnicos, faz paralelo de entretenimento com o público, não apenas como a tradução demonstra, do verbal para o não-verbal.

Para a presente análise, foram selecionadas algumas cenas do filme, gerando um *corpus multimodal*³⁶, com imagens (sem legendas), observadas e comentadas dentro do aspecto cultural, representadas conforme os objetivos da dissertação. Utilizamos da ferramenta *PrtSc SysRq* do *Windows*³⁷ para o processo de copilagem³⁸ e decupagem³⁹ das imagens, as quais, em seguida, foram colocadas no programa *Photoscape*, ferramenta que ajuda na montagem de figuras.

É habitual escutar julgamentos, quando uma produção cinematográfica é baseada/derivada de alguma obra literária, por ela ser interpretada como traição e (in)fidelidade à obra original. Raríssimas são as exceções que entendem o produto como uma nova mídia, fruto para um processo colaborativo para narrativa e temática em questão. Ao analisar o filme, temos o entendimento que Kechiche não conta a história de Clémentine e Emma tal como no romance gráfico, pois a narrativa é expandida com novas posições, elementos, modos e configurações e o suporte pede isso. A intenção não é fazer uma análise “tradutória” das obras, mas compreender o filme como uma nova narrativa transmidiática/ ficcional que contribui, de forma híbrida, para visibilidade da temática em outros meios e espaços.

Contudo, nessa narrativa transmidiática, a temática da lesbianidade nos possibilita realizar algumas reflexões, sobretudo, pela forma como a sexualidade é abordada, como um recurso político de visibilidade. Por meio dos corpos femininos, o autor transgide as normatividades e torna visível o relacionamento lesboérotico. O filme foi censurado em alguns países, sobretudo no Brasil, por conter cenas de sexo lésbico.

O corpo é o protagonista da mídia, uma vez que tem a sexualidade como uma forma política e como uma esfera de produzir subjetividades. A configuração dos corpos lesboéroticos, na obra, subverte discursos hegemônicos da sexualidade e rompe vários paradigmas que desestabilizam as normatividades que lhes são impostas, sobretudo, quando se

³⁵ Teoria proposta por Roman Jakobson (1987), baseada nos aspectos semióticos de Charles Sanders Peirce em 1959.

³⁶ De acordo com Allwood (2000), o *corpus multimodal* é uma copilação digitalizada para gerar material relacionado à comunicação.

³⁷ A tecla é utilizada para tirar fotos da tela do notebook/computador.

³⁸ Copilação é o ato de reunir trechos e transforma-los em uma única obra.

³⁹ Decupagem significa, originalmente, o ato de recortar, ou cortar dando forma.

trata de corpos femininos. A história de Adèle e Emma, por meio da linguagem dos corpos, dos gestos, movimentos, enquadramentos e várias outras ferramentas cinematográficas utilizadas pelo autor, faz com que a temática das lesbianidades seja posta de forma visível e desestabilizadora das normatizações dos corpos e das sexualidades heterossexuais. Temos a sinopse do filme descrita na *Jaquette* (capa) do DVD da seguinte forma:

O cotidiano de Adèle é compartilhado entre sua família, seus amigos e seu amor pela literatura. Aos 15 anos, a adolescente não pergunta a si: uma menina sai com os meninos. Sua vida muda quando ela conhece Emma, uma atraente estudante de artes visuais de cabelo azul, que desperta seu desejo e permite que ela se afirme como uma mulher e uma adulta. Diante dos olhos dos outros, Adèle cresce, olha para si mesma, perde-se, encontra-se ... (PRESS KIT, 2013, tradução nossa)⁴⁰

A sinopse deixa claro o envolvimento entre as personagens, expondo que Emma, por ser uma jovem atraente, desperta o desejo (ainda não se sabe qual) em Adèle, afirmando-se, então, como mulher e adulta. Na contracapa do Dvd (figura 17), acima da sinopse, há uma imagem com as duas personagens entrecruzando olhares, o que insinua a, possível, ideia de um beijo, e que será “une magnifique histoire d’amour⁴¹”, como está escrito acima da imagem, ou seja, a imagem complementa o sentido do texto, da sinopse.

Figura 17- Capa original do DVD La vie d'Adèle



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

⁴⁰ Le quotidien d'Adèle se partage entre sa famille, ses amis et son amour pour la littérature. À 15 ans, l'adolescente ne se pose pas de question: une fille, ça sort avec des garçons. Sa vie bascule le jour où elle rencontre Emma, séduisante étudiante en arts plastiques aux cheveux bleus, qui éveille son désir et va lui permettre de s'affirmer en tant que femme et adulte. Face au regard des autres, Adèle grandit, se cherche, se perd, se trouve...

⁴¹ Uma magnífica história de amor (tradução nossa).

Adèle e Emma apresentam diferentes performances de gênero no filme. Utiliza-se o termo *performance*, de acordo com Butler (2011), como a forma que o sujeito se apresenta social, cultural e politicamente dentro de um contexto de *inteligibilidade*. Com isso, seus corpos são inscritos por meio das estilizações sexuais *Butch/ femme*, como discutido no tópico anterior sobre o romance gráfico. Por meio dos corpos, as personagens são diferenciadas e configuradas em relações de poder, nas quais suas histórias são cruzadas e partilham da mesma atração afetiva/sexual, porém, elas demonstram modos diferentes de subjetivação, suas características e singularidades são postas em jogo por meio das corporalidades, que, circunscritas, em um panorama de *biopoder/performatividade*, como postulam Foucault (1979) e Butler (2016), sofrem retaliações e exclusões com níveis de *abjeções* diferentes.

O corpo *abjeto*, termo utilizado por Butler (2016), foge às normas de dominação, pois a heterossexualidade compulsória faz com que esses corpos sejam alvos de exclusões, cujas vidas não são materializadas de forma importante, não são legítimas. As lésbicas subvertem as categorias de sexo/gênero, assim, borrando o papel da normatividade e, como consequência, tornam seus corpos abjetos. Claro que os corpos possuem graus de abjeções diferentes e, quanto mais borra a normatividade, mais abjeto ele se torna. Isso acontece durante o filme com Emma, pois, por ser uma lésbica *butch*, ela sofre mais discriminação que Adèle, que performa uma lésbica *femme*, e, por vezes, se resguarda na sua feminilidade para escapar das amarras de exclusão, até mesmo, por ainda não saber dos seus desejos e por ser alvo de uma heterossexualidade compulsória. Na figura 18, ao lado direito, temos Emma (Léa Seydoux) e, ao lado esquerdo, Adèle (Adèle Exarchopoulos)

Figura 18 - Encontro de Adèle e Emma



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Emma é uma pintora que cursa belas artes na graduação e tem os olhos azuis, cabelos tingidos de azul (bem curtos), pele branca e utiliza roupas tipicamente masculinas. Em nenhum momento do filme, utiliza acessórios, maquiagem ou qualquer outro elemento que forneça uma feminilidade potencial ao seu corpo. A personagem é, assumidamente, lésbica e de família classe média alta. Através de seu vestuário, gestos, posturas e atitudes, a personagem expressa uma forma paródica “masculina”, assim, utilizando próteses de gênero que são, culturalmente, atribuídas aos homens, o que destoa da performance esperada para o seu sexo no contexto sociocultural em que foi ambientada, na França.

Culturalmente falando, se tem a necessidade de atribuir significados culturais de *masculinidade* e *feminilidade* aos sujeitos, aos corpos sexuados, pois existe uma vigilância que normatiza os gêneros e controla os corpos. A ideia fomentada é que “mulher masculinizada é lésbica” e “homem afeminado é gay”, como se os traços distintivos de feminilidade fossem atrelados apenas às mulheres e masculinidade aos homens. Segundo Butler (2013. p.26), a estabilidade do sexo binário não decorre da construção de que “homens” se aplica, exclusivamente, a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos, é preciso ir além dessa descontinuidade radical. A personagem Emma (fig. 19) nos possibilita pensar sobre as masculinidades femininas, partindo do princípio de visibilidade e existência lésbica, sobretudo a *butch*, que, desde os anos 50, vem encabeçando o movimento, sendo símbolo/ícone da lesbianidade, pois tem a menor probabilidade de ser tomada pela heterossexualidade por razão do seu confronto à feminilidade hegemônica.

Figura 19- Sequência de fotos de Emma.



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

A personagem transgride os padrões femininos e rompe com os papéis tradicionais reservados à mulher, sobretudo pela sua estilização *butch*, que, por meio de sua imagem, simboliza a dissidência sexual das mulheres que sentem desejo afetivo-sexual por outras mulheres. A masculinidade feminina pode assumir diferentes dimensões e maneiras de subjetivar-se nos corpos. No movimento da cultura lésbica, existem subcategorias de estilizações para as *butches*, segundo Halberstam (1998,p.12):

uma *butch* pode, portanto, ser uma *soft butch* ou, no outro extremo, uma *stone butch*. A primeira corresponde a uma mulher que, adotando uma apresentação masculina, não “masculinizou” completamente a sua sexualidade, isto é, não recusa ser tocada (“como uma mulher”) e/ou penetrada; a segunda corresponde a uma mulher que, adotando uma apresentação masculina, recusa práticas que considera e podem pôr em causa a sua “masculinidade”, *maxime* a penetração, embora também possa recusar qualquer forma de toque genital não mediado. Cruzando as duas dimensões, podemos então encontrar uma pluralidade de figuras, que incluem, apenas para mencionar algumas, a *drag butch* (uma mulher que passa por um homem heterossexual no vestuário e no estilo), a *stone femme* (uma *femme* que recusa a penetração).

As lésbicas podem manifestar suas aptidões/prazeres sexuais e suas formas de performar a masculinidade e feminilidade de maneiras distintas, aceitando ou recusando práticas de orientação erótica para os gêneros. Muitos são os caminhos e práticas sexuais para chegar ao ápice do prazer através do corpo, pois cada sujeito possui uma forma de viver e usufruir sua sexualidade e desejos, através do sexo oral, anal e, até, da própria masturbação, como acontece no filme, ou também, com o auxílio de outros objetos, como os dildos, vibradores, cintas penianas e cintos masturbatórios, como apresenta Paul B. Precidado (2017), símbolos de potência e excitação sexual.

No espaço de uma cultura lésbica, várias subculturas são criadas e se tornam essenciais para o entendimento do movimento, que, muitas vezes, é invisibilizado. Conforme Brandão (2010), se, para certas mulheres, as estilizações sexuais *butch* ou *femme* podem ser encaradas como uma representação de papéis de um jogo, para outras, podem ser entendidas como formas de expressão das suas “verdadeiras” identidades ou, ainda, podem representar um desafio aberto às convenções.

A personagem Adèle, protagonista do filme e inspiração para o título do filme, é de família mais simples que Emma, tem o cabelo cumprido, loiro escuro e quase sempre o utiliza preso, veste casacos, vestidos e shorts, estilo de uma lésbica *femme*, que performa feminilidade e tem sua sexualidade como um desafio. A narrativa gira em torno de si, suas expressões, seu olhar, seu corpo e suas dificuldades com a sexualidade, sendo sua imagem feminina apresentada

a serviço da visão contemplativa e dentro das relações de poder. Adèle procura a “si mesma”, característica da sua fase de adolescência e está na fase do despertar para o amor, para sua sexualidade. A personagem passa por dilemas sociais e familiares, por não compreenderem sua relação com Emma, incitando-a a enfrentar o sofrimento de uma sexualidade não normativa e permanecendo mais dentro do “armário”, do que fora dele. Adèle é configurada como vítima da heterossexualidade compulsória, mas isso não tira a importância do seu papel, nem a inferioriza. A personagem é deslocada de um do contexto de inteligibilidade de alguns expectadores ao romper até mesmo com as lesbianidades no filme, é alguém que tem sexualidade cambiante e conflitante.

Figura 20- Sequência de fotos de Adèle.



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Nas cenas de sexo do filme, as personagens vivenciam várias práticas sexuais, porém, cada uma com sua forma de expressar a subjetivação, através do corpo, como também o limita a certos tipos de condutas. É nas relações de intimidade (sexo) que as subjetivações ganham contornos materiais e visíveis.

Na imagem seguinte (fig. 21), temos uma das cenas de sexo, que dura quase 2 (dois) minutos, logo depois que Emma apresenta Adèle a sua família. A posição é muito conhecida e utilizada pelas lésbicas como *rubbing* ou tribadismo, que consiste em esfregar os púbis entre si, até chegar ao orgasmo, cena que acontece durante esse ato lesboerótico entre as personagens. Algumas lésbicas consideram o tribadismo como similar aos atos sexuais heterossexuais, por

expressar uma forma “ativa” e outra “passiva” do sexo. Porém, não, necessariamente, precisa-se manter a passividade sexual, o ato pode ser praticado por meio da posição da tesoura, para que haja um envolvimento maior entre ambas para estimulação do clitóris, o que não acontece na cena em que Adèle está por cima de Emma. De acordo com Gallotti (2004), quando o tribadismo é praticado com uma olhando para outra e com os púbis sendo mutualmente esfregados, a sensação de plenitude aumenta com as expressões de prazer de seus rostos, tal como acontece na cena, representada a seguir:

Figura 21- Cena de sexo entre Adèle e Emma no quarto.



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

À medida que essas referências são elucidadas, é possível compreender a preocupação do autor, ao tratar das relações lesboéroticas como algo real, mesmo que por meio da ficção. As práticas lesboéroticas aparecem, não como formas de *fetich* sexual masculino, mas as personagens são apresentadas sob determinadas formas para contestar paradigmas heteronormativos e mostrar sua existência lésbica. Kechiche traz para a cena a representação de duas lésbicas, cada uma dentro da sua forma/norma/estilização, com o intuito de romper com concepções e papéis de gênero que são atrelados às mulheres, desde longas décadas, fazendo com que o corpo deixe de ser propriedade do homem e passe a assumir uma história.

As discussões feministas do cinema levantam questões em torno do “olhar masculino” nas telas, sobretudo, por considerarem o cinema, predominantemente, patriarcal. Laura Mulvey encabeça os estudos sobre as personagens femininas, nos filmes, problematizando o olhar masculino como uma posição ao prazer visual. A autora utilizou dois conceitos básicos

freudianos: voyeurismo⁴² e fetichismo⁴³ para compreender como olhar do *voyer* interpreta a mulher. Desse modo, a configuração do cinema, também, é posta em discussão por feministas que estudam cinema; a erotização da mulher é provida pelo homem que, através da câmera, expõe seus corpos e os torna objetos de desejos.

Muitos estudos estão sendo evidenciados, a fim de promover discussões sobre como as lésbicas são representadas nas artes, na literatura, no cinema e em outros meios midiáticos, na maioria das vezes, tais estudos levam em consideração o “olhar masculino” como prática de *fetiché*. O diretor do filme que analisamos foi acusado por abuso sexual, por projetar extensas cenas de sexo lésbico durante o filme. Portanto, como modificar e criar outras formas de olhar para o homem como “apenas” o sujeito que feticha mulheres no cinema, sobretudo lésbicas? Segundo Kaplan (1995), nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um completo aparato do olhar e depois de modelos de domínio/submissão.

A segunda metade do século XX marca o processo em que a intimidade dos corpos começa a aparecer nas telas de forma politizada, principalmente, quando as práticas não são heterossexuais. Desde então, as obras cinematográficas contemplam processos de representação das sexualidades não normativas. A nova perspectiva contemporânea busca, cada vez mais, dar visibilidade midiática aos sujeitos invisibilizados por suas expressões de gênero, ou seja, vários filmes feitos pelo ou voltados para o público gay/lésbico/trans dispõem de diferentes técnicas para mostrar as subjetividades das relações não heterossexuais, o que gera conteúdo e foco em questões sobre corpo, gênero e sexualidades. Segundo Bessa (2007),

a produção de um filme implica uma forma de abordar temas clássicos dos relacionamentos humanos – tristeza, lidar com perdas e frustrações, disputas e rivalidades, lutas amorosas, paqueras e conquistas. Ao “montar” a cena, produz-se e descreve-se uma territorialidade afetiva e política. Por isso, a cada filme, podemos indagar: essa territorialidade subverte o quê? Dialoga com o quê? Desloca as formas de assédio e humilhação de corpos efeminados (sejam de homens ou de mulheres)? Qual masculinidade é colocada como “desejante” e desejada? (BESSA, 2007, p. 262).

⁴² *Voyeurismo* ou *escopofilia*, desde há muito tempo, foi considerada uma forma de perversão pela qual o sujeito só consegue encontrar satisfação sexual quando consegue flagrar uma nudez, total ou parcial, de um ou de vários outros (ZIMERAN, 2001).

⁴³ O termo *fetiché*, que, em português, tem ligação com a crença de feitiço, é empregado de longa data em diversos campos do saber humano. A psicanálise o tomou emprestado da antropologia, em que significa um objeto material venerado como sendo um ídolo (ZIMERMAN, 2001).

A partir disso, entendemos o filme como uma territorialidade afetiva e política, em que o autor representa nuances das lesbianidades, sobretudo, nas cenas de sexo, trazendo o corpo para mídia em um processo de espetacularização, assim, produzindo um efeito de realidade ficcional, para que o público fique extático/perplexo ao ver o corpo de duas mulheres lésbicas em um relacionamento afetivo e íntimo. Para isso, Kechiche utiliza alguns recursos para aguçar a realidade dos corpos, como as projeções em *grandes planos*⁴⁴, que são manuseados, principalmente, para capturar as cenas de sexo. O realismo das cenas é um dos pontos mais “chocantes” da narrativa, o autor cria, dentro de uma estética, um efeito de experiência e realidade, colocando o relacionamento lésboerótico de forma natural em um cotidiano contemporâneo, sobretudo lesbofóbico. Na medida em que os corpos vão sendo tocados, a câmera entra em cena como se fosse uma terceira personagem que captura os planos cheios de detalhes, mostrando e focalizando seu olhar na boca, nas pernas, nas nádegas, nos seios e nos sussurros de prazer.

Figura 22- Copilação de imagens das cenas de sexo entre Emma e Adèle



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

As projeções são extensas e inovadoras no sentido de expor a intimidade das personagens por longo tempo. A apresentação dos corpos sem maquiagem e sem roupas, o enquadramento dos corpos, a lentidão dos movimentos, o som dos gemidos, tudo isso caracteriza uma realidade e extrapola os limites das submissões impostas ao corpo. Contudo, o filme foi bastante comentado e criticado pelo excesso de cenas de sexo e julgado como

⁴⁴ *Grande plano* ou *close-up* (ou apenas *close*): mostra e foca no rosto/corpo de um personagem.

pornográfico, por possuir trechos “obscenos”, o que, evidentemente, teve sua edição *Blu-ray*⁴⁵ proibida de ser replicada, tendo em vista que esta tecnologia aproxima o espectador da realidade.

O corpo proposto por Kechiche refaz a dominação através da sexualidade, pois a linguagem cinematográfica permite derrocar as normatizações sobre a sexualidade e cria espaços de resistência e visibilidade. Efetivamente, a narrativa expõe, de maneira explícita, o sexo e a sexualidade das relações lesboéroticas de Adèle e Emma, o que rompe com a norma de controle dos corpos (biopoder), assim, comungando da ideia de *existência lésbica* proposta por Rich (2010)

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. Ela inclui, certamente, isolamento, ódio pessoal, colapso, alcoolismo, suicídio e violência entre mulheres. Ao nosso próprio risco, romantizamos o que significa amar e agir contra a corrente sob a ameaça de pesadas penalidades. E a existência lésbica tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social [...] (RICH, 2010, p. 38).

Os *corpos abjetos* lésbicos precisam ser reconhecidos e descaracterizados de sua abjeção, pois as mulheres lésbicas precisam de reconhecimento para poderem existir e a mídia tem uma grande importância nesse processo, atuando como mediadora no acesso a essas sexualidades não normativas. As novas tecnologias e repertórios midiáticos são combinações de material vivo que circulam e constituem as percepções que temos sobre corpo. Tem-se presenciado, no campo das relações sociais de gênero, processos de mudanças importantes sobre a noção do feminino e do masculino, fazendo com que nos indaguemos sobre os sentidos (formas simbólicas) que vêm sendo produzidos.

A narrativa transmídia *La vie d'Adèle* (2013) é configurada como uma produção de resistência política e cultural que, através do corpo, potencializa a visibilidade e a existência lésbica, fazendo com que as intimidades, os afetos e as (des)socializações das lesbianidades sejam representadas através das identidades e subjetivações. Kechiche condiciona os corpos das personagens a novas experiências contrassexuais que transitam por via da música, literatura, filosofia, pintura, escultura, corpo e sexualidade. Portanto, o filme possibilita aos seus

⁴⁵ O *blu-ray* é uma alternativa ao DVD e é capaz de armazenar filmes até 1080p Full HD, o que intensifica a qualidade da imagem.

espectadores conhecer a história de Adèle e seu envolvimento com Emma, visto que expande os horizontes das personagens e fornece outra roupagem para a história que perpassa mídias.

No capítulo seguinte, faremos uma análise sobre a simbologia da cor azul no romance gráfico e no filme, com o intuito de perceber como a cor é utilizada para produzir efeitos de sentidos referentes às subjetividades lésbicas das personagens principais. Parte-se da ideia de que cada cor possui seu significado e influência sobre nós, como o fato de que o azul é, culturalmente, atribuído aos meninos. Por que seria azul a cor mais quente, se, simbolicamente, ele representa frieza? Nesse caso, o azul não seria um modo de sair da interpretação naturalizada dos símbolos?

4 O AZUL É A COR MAIS QUENTE: SIMBOLOGIAS, METÁFORAS E EFEITOS DE SENTIDOS DAS CORES

Neste capítulo, discutiremos as cores como fenômenos óticos de expressões que simbolizam sentidos dentro de um contexto. Culturalmente, o azul e o rosa quase sempre simbolizam e são utilizados como atributos de sentidos para definir gênero/sexo, na medida em que a cor azul é atribuída ao menino e a cor rosa à menina. Tendo em vista a grande utilização do azul nos suportes analisados, se faz necessário saber o motivo pelo qual a cor percorre as obras de forma tão intensa e simbólica. Para isso, analisaremos a cor azul na narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente* e sua utilização como símbolo cultural no campo da simbologia das cores, como também, através do processo de performatividade de gênero. Portanto, temos como base os pressupostos sobre metáforas e significações do texto de Ricoeur (1976), as noções de gênero e sexualidades pautadas pelos estudos de Butler (2000, 2003), Bonici (2007) e Silva (2013) e os estudos de Barbieri (2017), Guimarães (2000) e Heller (2012) sobre a simbologia das cores e sua utilização nos meios midiáticos.

4.1 Performatividade de gênero: a cor definindo o sexo

As questões colocadas, neste tópico, buscam refletir sobre a identificação e os princípios que direcionam a compreensão da cor azul como um símbolo específico da manifestação/comunicação humana, na qual, na maioria das vezes, é reconhecido como uma cor masculina, utilizada para definir e performar o gênero. Tais questões e concepções, em torno do azul, ajudam na compreensão de como a simbologia da cor é utilizada para produzir sentidos nas narrativas analisadas, tendo em vista que o azul está em quase tudo e dispõe de vários significados dentro do contexto das obras. Se faz necessário entender por que o *azul é a cor mais quente*? Já que a cor azul, como signo na teoria das cores, traz a ideia do frio, da distância, da passividade, como também da confiança e da inteligência. De acordo com Heller (2012), no seu livro *a psicologia das cores*,

o azul é a mais fria dentre as cores. O fato de o azul ser percebido como frio baseia-se na experiência: nossa pele fica azul no frio – até nossos lábios ficam azuis; o gelo e a neve têm uma cintilação azulada. O azul tem um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio (HELLER, 2012, p. 53).

As cores, como fenômenos óticos de expressões, simbolizam efeitos de sentidos dentro de um contexto cultural e provocam diversas significações, na medida em que são caracterizadas como uma linguagem em processo dentro de uma pragmática de comunicação. Dessa forma, elas têm um papel de informação cultural proeminente da função do texto, carregada de simbolismos e metáforas.

Se considerarmos que a cor traz em si uma carga informativa grande, convencional, biológica e cultural, e que recebemos um grande número de informações inscritas em áreas retangulares (páginas de jornais e de revistas, outdoors, placas, telas de cinema, de televisores e de computadores, palcos de teatros e de shows, janelas, quartos, espelhos etc.) em correspondência ao campo visual, o uso consciente da assimetria do cérebro é grande contribuição para a produção de imagens (GUIMARÃES, 2000, p. 51)

Assim, o uso das cores é associado aos sentidos, pois, cada cor traz em si uma carga informativa, convencional, biológica e cultural. Desse modo, os significados atribuídos às cores estabelecem uma ligação entre o emissor e o receptor da informação visual que, por sua vez, interpreta diferentes relações de sentidos entre elas. Segundo Guimarães (2000), a simbologia das cores dependerá do armazenamento e da transmissão do seu conteúdo, que pode, afinal, variar em relação àqueles que participam do processo de significação.

Ao utilizar o termo “cor”, com vários significados figurados, caímos no complicado entendimento da relação desta palavra com suas definições e aplicações dentro do nosso cotidiano. Uma gama de conceitos, cada qual com suas linhas de pensamentos, criam condições para que se problematize discussões envolvendo-as e, por vezes, bem desnecessárias. A variedade de conceitos, cada um de modo diferente e com teorias próprias, cria condições para “tolas discussões”, contornando as cores, a divergência sobre sua denominação precisa, sobre o que se vê ou, mesmo, sobre seu conteúdo expressivo. “Como disse Goethe (1940, p.25): mostra-se um pano vermelho ao touro e ele fica furioso, mas o filósofo, quando se fala em cor, põe-se frenético” (GUIMARÃES, 2000, p.11).

No *corpus* de pesquisa desta dissertação, temos a cor azul como uma aplicação simbólica, sendo dotada de um poder de expressão, como afirma Kandinsky (1991, p.64): “a cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. A cor está sendo utilizada na sua dimensão aplicativa, posta ao objeto corpóreo, efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que serve para atingir a alma”. Visto, então, que a ideia da cor depende da definição cultural, tem-se a cor azul sendo controlada por uma instância de poder que comunga do discurso naturalizante de sexo/gênero. O azul é um elemento simbólico que permeia toda narratologia estudada, possui vários significados e, através de suas aplicabilidades culturais, os elementos

metafóricos são evidenciados. Vale destacar que estes significados simbólicos estão intrínsecos nas qualidades e especificidades que lhes são evidenciadas por determinado grupo social e que são permanentemente ressignificadas e renegociadas no fluxo da vida (BARBOSA, 2006). Assim, em termos culturais, tem-se o azul associado à categoria masculina, logo, “é cor de homem”, enquanto a cor rosa é tomada como “cor de mulher”. Da mesma forma, a boneca é um brinquedo para a menina, enquanto o carrinho um brinquedo para o menino, sempre existindo uma binaridade de gênero.

A simbologia da cor produz várias metáforas dentro do campo de extensão para *teoria da interpretação*⁴⁶, em que, tanto o símbolo quanto a metáfora possuem uma estrutura de duplo sentido. Todo discurso é plausível de significação interna, o que faz dele uma mensagem que pode ser identificada, cuja pretensão é dizer alguma coisa acerca de algo. Ao trazer a concepção de metáfora para o meio dos símbolos, tem-se o entendimento de que a relação entre o sentido literal e figurativo de uma metáfora é uma relação interna à significação global. Para Ricoeur (1976),

A metáfora tem a ver com a semântica da frase, antes de dizer respeito à semântica de uma palavra. E, visto que uma metáfora só faz sentido numa enunciação, ela é um fenômeno de predicação, não de denominação. Quando o poeta fala de um “anjo azul” ou de um “manto de tristeza”, põe em tensão dois termos que, segundo Richards, podemos chamar o teor e o veículo. [...] A metáfora é o resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica (RICOEUR, 1976, p. 61).

Por essa ótica, sobretudo cultural, temos as cores *azul* e *rosa*, quase sempre, simbolizadas e utilizadas como atributos de sentidos, para definir gênero/sexo, pois vinculam a cor à dicotomia masculino/feminino. Porém, o processo de generificação por meio das cores passou por transformações históricas. Tais cores, sobretudo o *azul* e *rosa*, não eram, desde sempre, utilizadas para definir e regulamentar os gêneros, elas sofreram mudanças ao longo dos séculos e suas simbologias foram alteradas.

Segundo Zuffi (2006), a cor azul sempre foi uma cor favorita dos europeus e ocidentais, através da sua cultura, ela evoca inteligência, integridade e confiança, tidos como caracteres masculinos. Seus muitos símbolos mudaram, ao longo dos séculos, ecoando a divindade na antiguidade, a virgem na Idade Média e a virilidade desde os anos 50. Não se pode esquecer que as convenções sobre os significados de cada cor são arbitrárias, além de mudarem com o tempo. Por exemplo, na Grécia, as famílias rezavam aos deuses para terem um menino e não

⁴⁶ O livro *teoria da interpretação* de Paul Ricoeur (2000) discute o desenvolvimento do texto e cria uma teoria sistemática e compreensiva do que seria o uso da linguagem humana em diversos usos, sobretudo a partir das metáforas.

uma menina, pois os homens ajudavam suas famílias nos campos e garantiam a fonte de renda necessária para o sustento da época. A preferência pelo gênero masculino se dava por conta dos gastos e, também, pela estrutura física, visto que as meninas não tinham a mesma força para o trabalho no campo.

Para a igreja católica, dar à luz um menino era um presente dos deuses e a cor azul era a cor divina, o que, metaforicamente, estaria atrelado aos meninos que são divinos e deviam vestir-se de azul. Segundo Heller (2012),

Faz muito sentido que o azul seja a principal cor do masculino. Contudo, pela simbologia antiga, o azul era a cor do feminino. O azul é o polo oposto, passivo e tranquilo, do vermelho, ativo, forte e masculino. A exceção, que faz com que o azul seja a cor mais citada para o masculino, são as cores para bebês – rosa para meninas, azul-claro para os meninos (HELLER, 2012)

Na antiguidade romana, o azul era cor feminina e o rosa cor masculina. Contudo, é na era do Iluminismo, que se reacendem os valores antigos que marcam o retorno do azul como a cor da masculinidade. No entanto, a moda infantil não era realmente "sexuada" até à década de 1950. Por um longo tempo, as crianças usavam branco, a cor da inocência e da limpeza, até os seis anos de idade. Vestir os filhos de branco, também, era útil simplesmente, porque era mais fácil de lavar. Porém, com o advento da produção em massa de produtos e roupas, os comerciantes, com uma estratégia de marketing aproveitaram a oportunidade para aumentar suas vendas e, até os dias de hoje, as meninas vestem rosa e os meninos, azul. A sociedade de consumo deu à luz uma moda infantil "sexuada" e através das cores *azul* e *rosa* conseguiu engessar normas genericadas que performatizam os corpos (HELLER, 2012).

A dicotomia de gênero atrelada à cor faz parte de um conjunto de normas impostas pela tradição, que visam regular os comportamentos, os corpos e, sobretudo, as subjetividades dos sujeitos, o que, para Butler (2016), é chamada de performatividade de gênero, na qual o sujeito performa, de modo compulsório, várias atribuições dadas para seu sexo. Sendo assim, através de normas impostas ao gênero/sexo, os sujeitos, cada vez mais, performatizam os papéis culturais atribuídos e através da simbologia do azul engessam o significado da cor ao gênero masculino.

A noção de gênero aparece, pela primeira vez, nos Estados Unidos em pesquisas clínicas ligadas às mudanças de sexo (hermafrodita ou intersexualidade, transexualidade). Porém, com o advento do feminismo contemporâneo, por meio das subjetividades dos sujeitos, grandes discussões foram estabelecidas e evidenciadas. A dicotomia sexo/gênero foi um dos pontos de partida fundamentais para a política feminista, que discutia o conceito de gênero como,

culturalmente, construído e o sexo, naturalmente, adquirido. Ao iniciarmos a discussão acerca desse panorama de dualidade, temos como definição, em verbete, a contribuição de Bonnici (2007)

o gênero é a maneira como a cultura vê a mulher (e o homem) e como esta é construída culturalmente. O estudo de gênero não analisa biologicamente a mulher. Ou seja, fato de a mulher ter seios e útero não faz parte do objeto de estudos de gênero. Referindo-se à mulher como naturalmente passiva, tímida, intuitiva, chorona, dependente, sem iniciativa, a reduz automaticamente a uma série de papéis. São os tradicionais papéis femininos, os quais, construídos culturalmente, foram atribuídos a muitas gerações de mulheres (BONNICI, 2007, p. 126).

Através do contexto histórico, podemos entender que o feminismo mostrou como as definições, as ciências, as descrições e outros fatores têm sido condicionados por pressupostos de gênero. Sendo assim, a sexualidade não se fundamenta na natureza, mas por relações produtivas de poder, que margeiam o surgimento de novas identidades sexuais e suas reivindicações, sendo refém de discursos hegemônicos, como caracteriza Butler (2016). A partir da deturpação do sexo biológico, permite-se a discussão sobre a identidade de gênero, que não surge com o aparelho sexual biológico, mas como produto de um discurso que o qualifica e enuncia como sexuado. Segundo Bonnici (2007),

gênero, portanto é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Essa definição tem duas partes: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças visíveis entre os sexos; (2) o gênero é uma maneira primária para significar o relacionamento de poder. Embora não esgotando todo o tema, geralmente apresentam-se três abordagens teóricas na análise do gênero: (1) estudos para explicar a origem do patriarcalismo; (2) estudos para aproximar o marxismo e análise feminista; (3) estudos psicanalíticos sobre identidade de gênero do sujeito, nos vieses pós-estruturalistas francês e anglo-americano (BONNICI, 2007, p. 127)

As interpretações de Bonnici (2007) possibilitam um grande passo nas pesquisas de gênero, sobretudo, ao pensar o *gênero* como uma categoria social e não apenas biológica, predestinada/estática. O pesquisador defende que o gênero é construído a partir das relações sociais desenvolvidas pelos sujeitos, dessa forma, identificando relações de igualdade e diferença entre os sexos. As relações de gênero implicam em relações de poder, pois os sujeitos se relacionam em representações desiguais. No século XX, na obra *O segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir, traz contribuições sobre o existencialismo do sujeito mulher e a categoria de gênero. Logo nas páginas iniciais, ela discorre que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma fêmea humana que assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre macho e castrado, que qualificam do feminino (BEAUVOIR, 2000, p.11).

Simone de Beauvoir refere-se ao sexo não como um simples fato biológico, mas sim como “sexo” assistido culturalmente. Isto a obriga a rever as ordens que a cultura dita para o sexo feminino e os pressupostos a partir dos quais o faz. Judith Butler estabelece algumas críticas aos estudos de Beauvoir, mas segue, de maneira gradativa, os estudos de gênero e discute um termo chamado de *gênero performativo*, que consiste na repetição de atos, gestos, atuações, desejos, entre outros, no qual, a partir dos discursos, produzem, na superfície dos corpos, a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, performatizando nossos modos de ser masculino e feminino, com o propósito de materializar, nos corpos, uma heterossexualidade obrigatória e reprodutora (BUTLER, 2016).

Dentro dessa noção de gênero, atrelada ao cultural, temos o símbolo das cores como parte do processo *performativo do gênero*, em que atributos masculinos e femininos são evidenciados pelas cores azul e rosa, criando uma norma implícita que governa a inteligibilidade cultural do sexo e da sexualidade, que, por sua vez, estabelece categorias fixas de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando um engessamento na estrutura binária.

Em vista disso, existe um fortalecimento de determinada cor-informação que podemos descrever, como sendo o deslocamento da cor para o centro do sistema simbólico e, através desse processo, várias metáforas são evidenciadas e imbuídas de sentidos. Temos a simbologia da cor rosa atrelada ao conceito “feminino”, o que gera certa feminilidade e, em via de regras, a oposição com o azul, representando a masculinidade. Dessa forma, temos conceitos culturais generalizados que são inevitáveis, por possuírem uma grande carga simbólica/ideológica. E quando a cor é utilizada como metáfora/estratégia para adquirir outro sentido, como por exemplo, sair da interpretação naturalizada do símbolo?

Desse modo, a cor azul, como uma categoria de análise, será utilizada em sua dimensão simbólica, visualizando-a como um dispositivo metafórico para a *reinvenção do corpo*, em que atributos expostos nos corpos mudam o significado, conforme seus símbolos e configurações metafóricas. A cor azul funcionará como um *locus* simbólico, que possui diferentes significados, indo da parte externa do corpo (figurino, acessórios, cabelos) até à parte estética das obras (objetos, luzes, cenários). A influência das cores, nas construções das narrativas, tanto a gráfica quanto a fílmica, possibilita o engessamento ou mudança da naturalização simbólica da cor, de forma a criar discussões a respeito das caracterizações desse fenômeno óptico.

Como as relações lésboeróticas são invisibilizadas dentro de um contexto patriarcal, falocêntrico, machista e heterossexual, uma das características da discussão proposta por esta dissertação é evidenciar que o corpo está sendo utilizado de forma política, em várias mídias, para representar as lésbicas e romper com a visão naturalizada dos gêneros, sobretudo o feminino. Para isso, temos a narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente*, como o ponto de partida para a compreensão de como essas narrativas transmidiáticas, através da *contrassexualidade*, possibilitam a visibilidade de personagens lésbicas e se dedicam à desconstrução da naturalização das práticas sexuais hegemônicas.

Para isso, os conceitos discutidos, neste subtópico, ajudam no aprofundamento da pesquisa e contribuem, de forma efetiva, para entender e analisar o *corpus* escolhido dentro dos parâmetros das cores. Visto que a cor é utilizada como um processo criativo, na narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente*, ela aparece como elemento central da narrativa, em que sua simbologia expressa vários efeitos de sentidos, seja pelo viés da sua caracterização arbitrária (modo natural) ou mesmo cultural.

4.2 Nuances do azul no romance gráfico *Azul é a cor mais quente*

No romance gráfico *Azul é a cor mais quente*, a cor azul é utilizada de forma simbólica e projeta vários caminhos narrativos, desde o título até às progressões das personagens, a sua expressividade demonstra uma simbologia específica para cada acontecimento, fazendo com que a cor seja parte integrante dessa narrativa. Em momentos específicos, a cor passa de um significado para outro. Portanto, partindo da concepção significativa de cultura, vários pontos serão entrecruzados para a compreensão da utilização (des)naturalizada do azul. Então, por que seria o azul a cor mais quente? A resposta está implícita no decorrer do romance gráfico, através de simbologias, metáforas e efeitos de sentidos.

Figura 23 - Romance gráfico



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Na figura 23, temos a capa do romance, com a imagem da personagem Emma de costas com uma posição enigmática e sensual projetada, visualmente, com cores frias⁴⁷. O título do romance nos faz refletir acerca do azul, ligando a cor ao cabelo da personagem Emma. Teoricamente, a cor é mais que um fenômeno ótico e vai além de apenas um instrumento técnico visual, ela tem impressões psicológicas fortes que podem ser ligadas a qualquer objeto em um jogo de sentidos simbólicos. A cor azul, como signo na teoria das cores, traz a ideia do frio, da distância, da passividade, como também da confiança e da inteligência, elementos esses que estão impressos na obra.

O uso da cor pelos autores pode estabelecer os mais variados efeitos de sentidos. Aplicar a cor como forma simbólica faz parte do processo de criação, seja dentro de uma imagem, ou de uma história. O efeito produzido pela cor preenche o imaginário coletivo, de forma a fazer com que valores simbólicos sejam designados por cada cor através da cultura. Porém, o autor tem toda liberdade para desnaturalizar, simbolicamente, o significado das cores nas obras

⁴⁷ Segundo Heller (2012), as cores frias são associadas à água, ao gelo, ao céu, e às árvores: violeta, azul e verde. São aquelas que nos transmitem a sensação de frio

elaboradas, inverter as convenções culturais, por serem utilizadas como fios condutores da narrativa. Para Barbieri (2017),

um autor que faz um uso simbólico da cor possa também inverter o significado de uma, especificamente, ou atribuir-lhe, de qualquer modo, um significado particular, importante no contexto e na maneira de contar. Suponhamos, por exemplo, que em uma grande história todas e apenas as vinhetas que representam cenas de amor contenham uma dominante azul; pela perspectiva da história, então, representar algo que não seja uma cena de amor utilizando essa mesma dominante azul pode significar associar a esse algo a ideia da cena de amor (BARBIERI, 2017, p. 53).

A história de amor entre Clémentine e Emma é entrelaçada pelos vários tons de azul, que estão nos objetos, no céu, nas roupas e no próprio cabelo da personagem Emma, que, no decorrer da narrativa, desfruta da sua sexualidade. O contexto da obra é o critério para perceber as nuances dos significados da cor azul, visto que a cor nunca é destituída de sentido. Em uma concepção simbólica cultural, o azul é uma cor fria e distante; remete, imediatamente, à feminilidade e intelectualidade, como também representa sempre o lado sombrio (HELLER, 2013).

As cores são escolhidas por Maroh de forma intensiva, simbólica e metafórica, para mostrar o estado psicológico das personagens, como também problematizar noções de papéis de gênero. O romance gráfico possui uma paleta de cores frias, tais como: azul, amarelo, verde e lilás. Porém, a cor azul é utilizada pela autora para representar os sentimentos, descobertas e os relacionamentos das personagens Emma e Clémentine, ligados, quase sempre, à sexualidade. Visto que a cor azul representa uma cor fria, no romance, estabelece-se outras ligações, a cor é desnaturalizada, passando a representar outros sentidos diante do contexto da obra, a mudança do *frio* para o *quente* se dá desde título do romance até o enredo. Na figura seguinte, temos o momento crucial para o desenvolvimento da narrativa, o recebimento do diário de Clémentine nos seus 15 anos, um elemento muito significativo que está em azul. O quadrinho mostra a cena em tons pastéis, dando ênfase ao azul celeste do diário. Clémentine passa a escrever toda sua rotina diária, principalmente questões sobre sua sexualidade. É no diário que a personagem ganha espaço para falar sobre seus sentimentos, sua escrita vira uma forma de refúgio, uma autoconfissão.

Figura 24 - Clémentine recebe seu primeiro diário



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.10.

A partir desse momento, seguindo o enredo do romance, os tons monocromáticos passam a invadir as cenas e o azul passa a ser alvo de significados, pois, Maroh passa a conjecturar os quadrinhos sempre em tons pastéis com algum elemento da cena em azul, tal como na imagem anterior. Uma das cenas que mostra o começo do azul ligado à sexualidade é quando Clémentine conhece um rapaz chamado Thomas, o qual estuda no mesmo colégio que a garota e se interessa fortemente por ela. A cor azul, novamente, é o alvo das cenas quando Clémentine e Thomas aparecem, o efeito dos quadrinhos projeta, no leitor, uma atenção mais aguçada sobre Thomas, pois sua camisa azul destaca-se entre os elementos da cena, tal como na imagem seguinte.

Figura 25 - Encontro entre Clémentine e Thomas



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.13

Após esse momento com Thomas, outros quadrinhos são evidenciados no mesmo estilo de cor. A sensação, ao ler os quadrinhos, é de que todo elemento que aparece, de alguma forma em azul, tem grande importância e impacto na vida de Clémentine. A autora consegue narrar a história e, ao mesmo tempo, fazer um jogo simbólico com as cores, de modo a gerar curiosidade no leitor, ao imaginar o porquê do azul manter-se sempre em foco. A próxima sequência de quadros é o primeiro encontro entre Clémentine e Emma, em que o azul, agora, passa da camisa de Thomas para o cabelo de Emma, que terá um forte significado no decorrer da história.

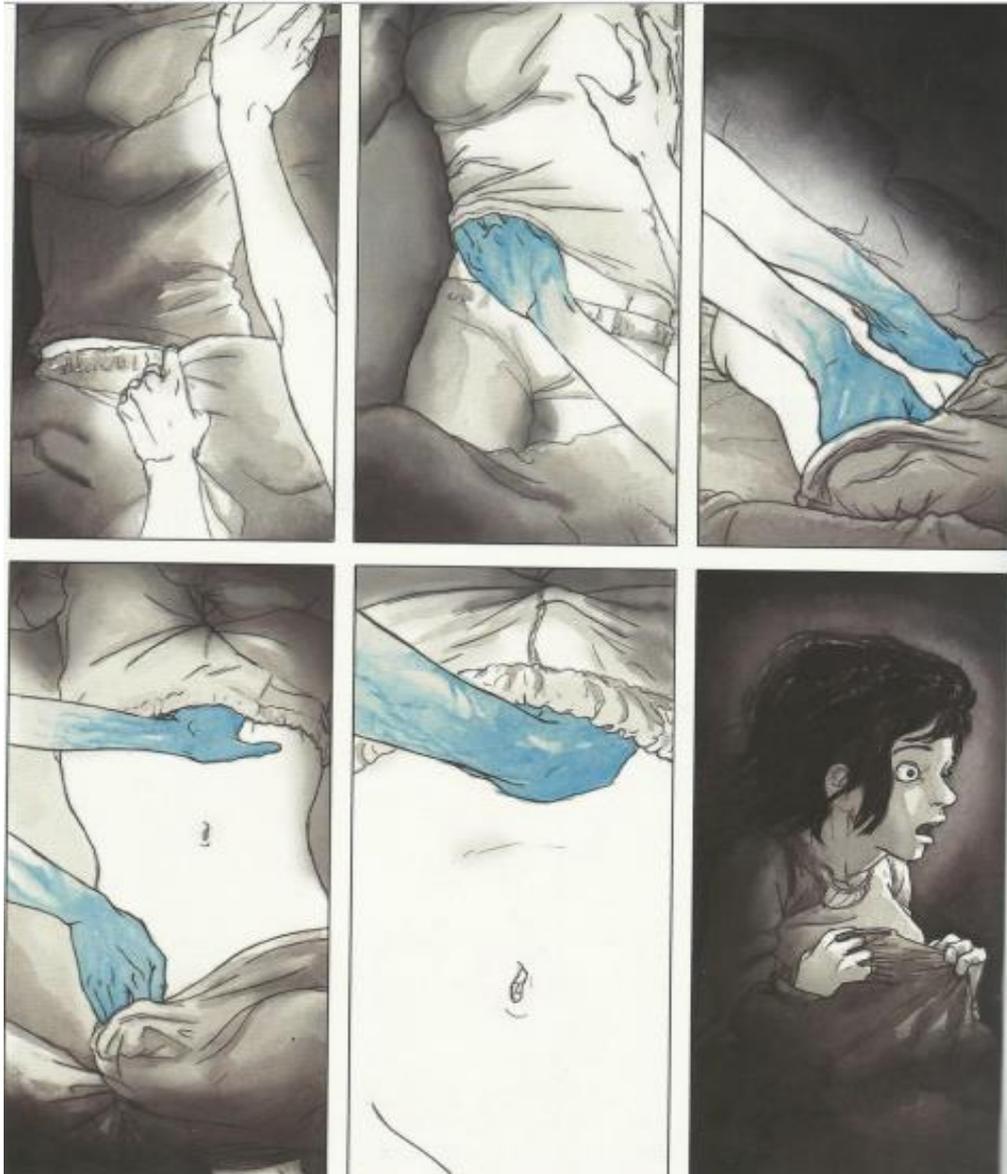
Figura 26: - Primeiro encontro entre Clémentine e Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.15.

Diante disso, a cor azul estabelece uma conexão com a personagem principal Clémentine, logo, Maroh utiliza esse recurso da linguagem dos quadrinhos, para narrar o processo de identidade e subjetividade da garota, que começa a despertar-se para sexualidade. No decorrer do romance, o azul vai ganhando outras dimensões e outras nuances vão sendo descobertas através do processo identitário de Clémentine. Então, o azul passa a sinalizar a sexualidade da personagem, como também, seus desejos e suas problemáticas em torno dos seus desejos e prazeres. A imagem de *timing*, a seguir, ilustra o desespero de Clémentine ao sentir-se tocada por outra mulher, mesmo estando em um momento de sonho.

Figura 27 - Sonho erótico de Clémentine com Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.20.

A mão azul nos quadrinhos da figura 27 representa a sexualidade, o despertar, o desejo, e, sobretudo, a possibilidade em relacionar-se com outra mulher. Nesse momento, o azul torna-se lésbico e ganha outra proporção e intensidade, ele não é mais frio. Não é o azul da camisa do Thomas, mas o da mão de Emma que afaga o corpo de Clémentine, que logo fica impressionada e perturbada com a possibilidade de gostar de mulher e ser lésbica. A personagem participa do sistema heterossexual de produção, em que meninos devem gostar de meninas e meninas de meninos, o contrário disso seria um erro estrutural: *eu me sinto perdida e não posso falar de coisas tão nojentas com as minhas amigas, elas acabariam me deixando de lado* (MAROH, 2013, p. 22).

Desse modo, Clémentine tenta, de todo modo, fugir das lembranças de Emma e do seu desejo pela personagem. Logo, decide namorar Thomas e passa seis meses juntos, momento que decide ter relação sexual com o garoto, mas o sexo não acontece, pois ela não consegue se entregar ao momento, devido à confusão e insegurança do seu sentimento. A figura a seguir mostra o momento em que Clémentine e Thomas tentam se relacionar e a garota não se sente bem. Thomas aparece na cena, visivelmente, preocupado com Clémentine, o personagem mostra-se bastante compreensivo com a decisão da personagem: *“você precisa de mais tempo, não pense que eu estou com pressa, você sabe que pode confiar em mim”* (MAROH, 2013, p.23).

Figura 28 - Tentativa de sexo ente Clémentine e Thomas



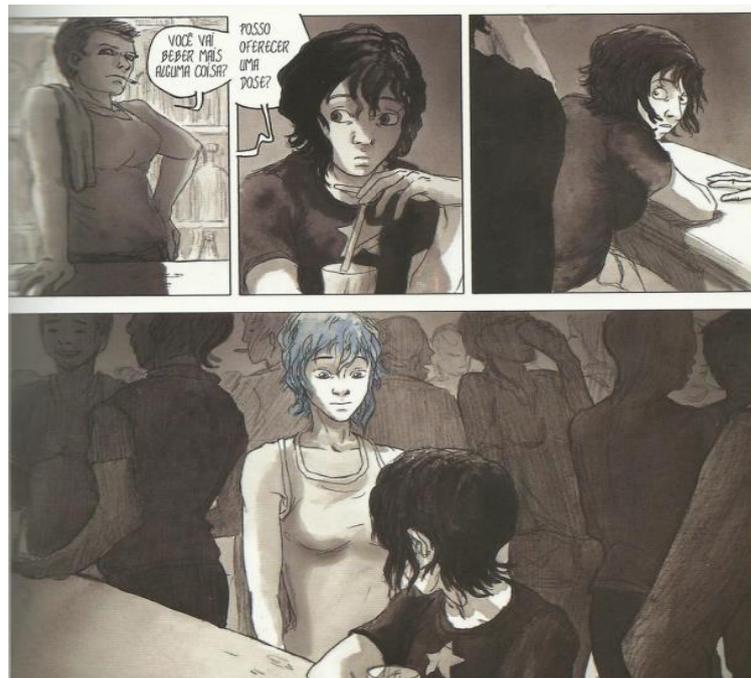
Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.23.

Clemèntine tenta disfarçar e reprimir seus desejos, mas não consegue, acaba por ter novos sonhos com Emma, o azul do cabelo de Emma trouxe para ela um significado intenso de desejo. A ligação entre as personagens, cenários e acontecimentos compõem uma cena que fazem surgir o sentido do azul proposto pela autora Maroh. Os elementos dos quadrinhos junto com o azul fundem-se na compreensão dos significados. O estado psicológico e emocional de Clémentine vai sendo alvo das cores, tons sombrios vão sendo evidenciados por todo o romance, representando a confusão na vida da personagem. Segundo Metz (2012), a utilização das cores como representação é classificada através de três formas: a *forma arbitrária*, que está relacionada ao modo natural da cor, por exemplo, o azul é cor do céu e do mar, o amarelo é cor do sol e do ouro; a *forma convencional*, em que a cor é utilizada para delimitação de um espaço

e potencializar os efeitos das cenas e a *forma codificada*, que utiliza a cor de forma mais complexa e rebuscada, tornando um elemento narrativo, um signo com diversas possibilidades de significados.

Sendo assim, Maroh utiliza a forma *codificada*, pois, ao utilizar o azul como elemento narrativo, não faz uso apenas na sua forma arbitrária, mas, por muitas vezes, codifica e desnaturaliza seus significados. A cor azul nos quadrinhos entra em contraste com as cenas em tons pastéis, por isso que ganha maior notoriedade. A maioria dos momentos da vida de Clémentine são compostos por cenas monocromáticas e o azul é o único símbolo em destaque. Na imagem seguinte, é o momento em que Clémentine encontra-se com Emma pela segunda vez, elas estão em um bar LGBT e o cabelo de Emma destaca-se em primeiro plano.

Figura 29 - Encontro de Clémentine e Emma em bar LGBT



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.51.

Depois desse encontro (fig. 29), Clémentine apaixona-se perdidamente por Emma e, mesmo confusa em relação a sua sexualidade, ela embarca nesse romance. O azul, além de aparecer no diário, no cabelo de Emma, agora, está atrelado ao movimento sexual da personagem, dessa maneira, não representando o seu significado simbólico de passividade da cor, mas sendo utilizado com um viés erótico que está atrelado à personagem Emma, ou seja, a autora, ao utilizar a cor, desnaturaliza a noção de frio, a *forma arbitrária* da cor. Ela passa de um campo simbólico para outro. Clémentine vive, alucinantemente, o desejo sexual com a

menina de cabelos azuis, o corpo desnudo é colocado em cena, os detalhes eróticos são aguçados por meio dos quadrinhos e requadros⁴⁸.

Figura 30 - Sexo entre Clémentine e Emma



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.97.

Maroh enquadra os corpos das personagens em um ato de sexo lésbico, com isso, a autora utiliza o percurso da leitura dos quadrinhos para simbolizar o movimento sexual. O processo de *Zoom*⁴⁹, também, é explorado por meio de um requadro menor, a exemplo do 5º quadrinho na figura 30, em que o olho de Clémentine é redesenhado, e, através da estratégia de *zoom*, percebe-se uma lágrima escorrendo do rosto da personagem. O sexo lésbico entre as personagens busca romper com os discursos que tentam regular os corpos em uma sociedade

⁴⁸ O *requadro* é um dos principais elementos das histórias em quadrinhos, consiste no enquadramento e envoltório da imagem diagética dos quadrinhos. Segundo Eisner (2008), o requadro passa por importantes aspectos narrativos, como a passagem de tempo, ação, composição da página, até sua função como signo.

⁴⁹ O *Zoom* é uma ferramenta utilizada para enquadrar a cena de forma mais próxima e objetiva.

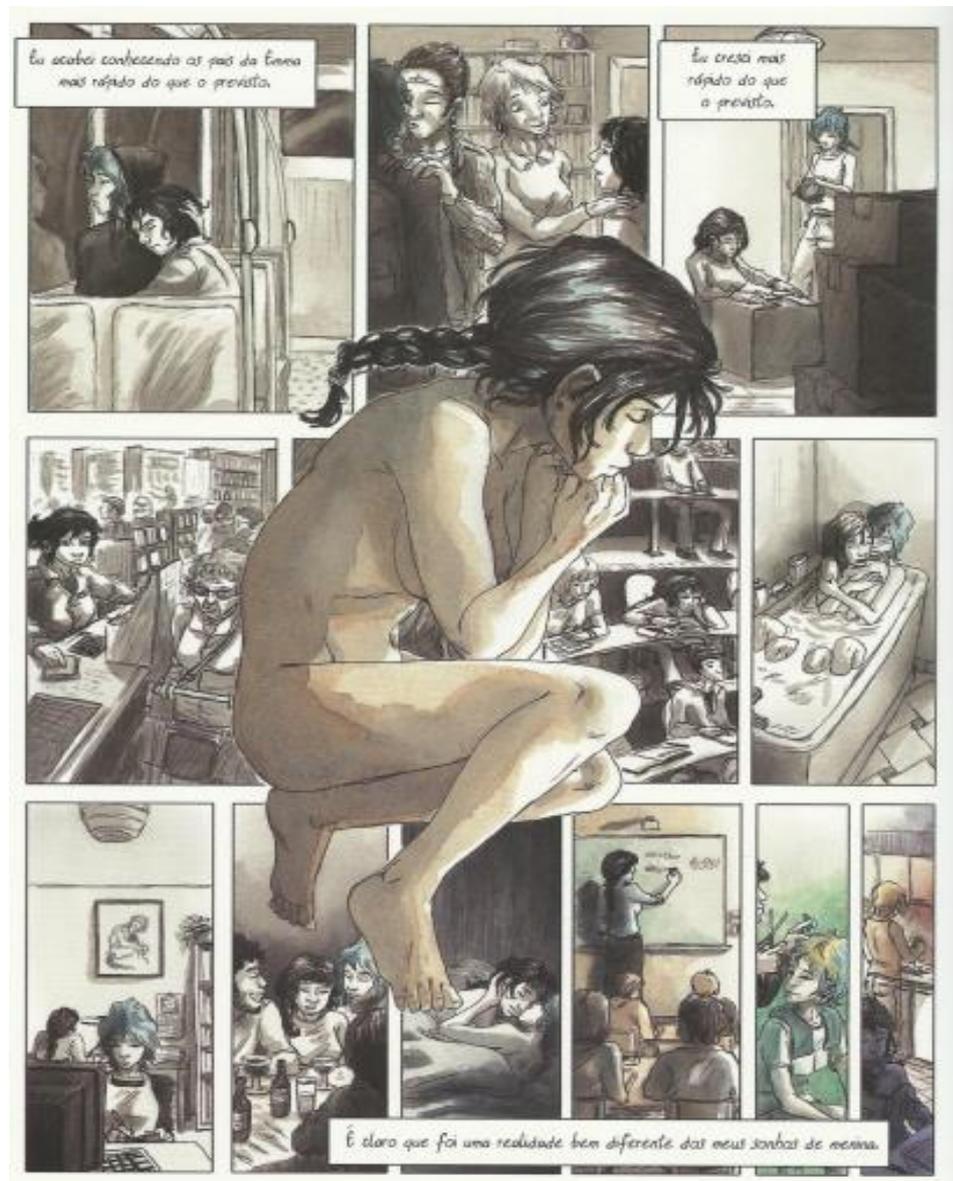
que controla a sexualidade (*biopoder*) e determina uma *inteligibilidade de gênero*, que, também, respalda nas narrativas gráficas, que possuem pouca representatividade lésbica. A história entre Clémentine e Emma projeta a ideia de uma sociedade *contrassexual*, como estuda Preciado (2017), em que seus corpos, materializados nos quadrinhos, dedicam-se à desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero.

O corpo da personagem Emma faz parte de um construto *abjeto*, por fugir da *inteligibilidade de gênero* e performar uma masculinidade que não é bem vista no corpo feminino. A lésbica *butch*, logo, é rechaçada pela heteronormatividade, como acontece quando ela é vista pelas amigas de Clémentine. A materialidade sob a extensão da pele de Emma é desenhada por suas vestimentas e, sobretudo, por seu cabelo azul. Culturalmente, o azul, dentro das noções de gênero, é reconhecido como a cor da masculinidade⁵⁰. Sendo assim, através da cor do seu cabelo, Emma, também, desconstrói a performatividade de gênero, o azul passa a ter outra simbologia ao desnaturalizar a generificação da cor. Por outro lado, também podemos compreender como uma crítica, já que a lésbica *butch* é classificada pela sociedade heteronormativa, como sapatão, caminhoneira, machão e “quer ser homem”, nada mais justo do que a utilização da cor azul, assumindo sua masculinidade, sendo assim, um ato político.

O azul é um elemento simbólico que permeia toda narrativa, possui vários significados e, através de suas atribuições, os elementos metafóricos são evidenciados. Vale destacar que estes significados simbólicos estão intrínsecos nas qualidades e especificidades que lhes são atribuídas por determinado grupo social e que são, permanentemente, ressignificados e renegociados no fluxo da vida (Barbosa, 2006). Com isso, no decorrer da narrativa, o azul vai acompanhando o estado psicológico das personagens e uma paleta de cores, também, faz parte dos quadrinhos, utilizada para representar outra etapa da vida das personagens. Diante de alguns acontecimentos e envolvimento entre Clémentine e Emma, elas são flagradas pela família da Clémentine, que, tragicamente, a expulsa de casa, o que faz com que a garota vá morar com Emma, na casa dos seus pais. Depois de cento e quatorze (114) páginas do romance, em tons pastéis com os objetos em destaque em azul, as cores voltam a aparecer.

⁵⁰ A exemplo disso, a atual ministra Damares Regina Alves, responsável pela pasta da Mulher, Família e Direitos Humanos do Brasil, disse em entrevista que “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”.

Figura 31 - Emma em posição fetal



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.132.

Maroh utiliza o recurso de uma página inteira, para compor, em uma sequência de *timing*, quadrinhos com cenas entre Clémentine e Emma, após começar a morar juntas na casa dos pais de Emma. Nos três últimos requadros (fig. 31), as cores começam a surgir, o verde, amarelo tomam conta das cenas em que vemos Clémentine como professora e Emma cortando o cabelo e retirando o azul. A posição fetal de Clémentine no meio da página nos revela um renascimento.

Na nova fase, as cores voltam para os quadrinhos. O relacionamento das personagens não caminha bem e o azul vai desaparecendo aos poucos, assim como a sua relação. A cor amarela entra em contraste nas cenas e ganha maior notoriedade. O amarelo é bastante utilizado

no desfecho do romance gráfico para representar a mudança de sentimentos entre Clémentine e Emma. Em determinada parte do romance, o cabelo da personagem Emma muda do azul para o amarelo, fazendo com que, de fato, o jogo das cores seja utilizado para representar o relacionamento entre as personagens principais.

O cabelo amarelo de Emma representa a transição e mudança no relacionamento, principalmente a traição e ambiguidade de Emma, em traí-la com um homem. Segundo Heller (2012), o amarelo é a cor do otimismo, mas também da irritação, da hipocrisia e da inveja. Ele é a cor da iluminação, do entendimento, mas é, também, a cor dos desprezados e dos traidores. É, assim, extremamente ambígua, a cor amarela. Na imagem seguinte, temos o momento em que Emma, de cabelo amarelo, descobre a traição de Clémentine com um colega de trabalho dela, as cores frias tomam o ambiente e o azul aparece apenas na cama do casal.

Figura 32- Emma descobre a traição de Clémentine



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.135.

Após a ênfase dada ao amarelo, Maroh utiliza a cor verde em alguns objetos e na constituição de cenários. Na simbologia cultural das cores, o verde significa vida, sobrevivência, esperança, como também representa imaturidade, sobretudo na juventude. Segundo Heller (2012), “O verde é a cor da juventude. Um “jovem verde” é alguém cuja fisionomia é, ainda imatura, como uma “fruta verde”, imaturo feito vinho não fermentado (em

alemão se diz “vinho verde”). Depois de Clémentine ser expulsa de casa por Emma, ao descobrir a traição, a garota passa a residir na casa do seu amigo Valentin, com quem, muito abalada, permanece durante algum tempo. Valentin é seu melhor amigo e o único que ficou ao seu lado, durante o relacionamento com Emma. Com isso, Clémentine não consegue superar o fim do relacionamento com Emma e começa a tomar remédios compulsivamente.

Figura 33 - Clémentine toma remédios e tira-os da sua bolsa verde



Fonte: MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.135.

A partir desse momento, o verde começa a aparecer, de modo efetivo, até o final do romance. Como vemos na figura acima, tem-se a bolsa de Clémentine na cor verde, no momento em que a personagem toma seus remédios com a esperança de amenizar as dores que sente, resquícios do fim do relacionamento. O verde aparece em outros objetos de Clémentine, na cadeira do seu carro, no quadro em sua sala de aula, nas roupas que veste e na cadeira da casa de Valentin, na qual a garota dorme.

Clémentine entra em estado melancólico e Valentin não consegue reverter o quadro da amiga, com isso, ele liga para Emma e pede ajuda. Na sequência dos três primeiros quadrinhos, na imagem seguinte, aparece Valentin em sua cozinha verde, com roupas, também verdes, utilizadas por ele durante a ligação. Após isso, o quarto quadrinho é composto pelo balão de fala de Valentin sobreposto a uma paisagem com matas verdes e um carro na pista, o que, possivelmente, marca o momento em que Emma ouvia a súplica de Valentin: “Eu não sei por quanto tempo você pretende puni-la, mas eu não posso mais ver que ela está definhando na minha sala e não fazer nada. Por favor, quando você receber esse recado, liga pra mim” (MAROH, 2013, p.142).

Figura 34 - Valentin em ligação para Emma



Fonte: MAROH, Julie. *Azul é a cor mais quente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.142.

Emma atende ao clamor de Valentin e marca um encontro com Clémentine, mesmo estando bastante debilitada. Elas encontram-se em uma praia deserta e fria (fig. 35), interpretação permitida pelo cenário e pelas vestimentas das personagens, calças, casacos e echarpes; uma cena fria, tal como o relacionamento entre elas. As personagens discutiram sobre a distância entre elas e, sobretudo, a respeito do amor que possuíam uma pela outra.

Figura 35- Clémentine e Emma se encontram na praia



Fonte: MAROH, Julie. *Azul é a cor mais quente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.71.

interpretação. “A apreensão, a transmissão e o armazenamento da informação “ cor” (como texto cultural) são regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros tipos de códigos da comunicação humana ” (GUIMARÃES 2000, p. 4).

No próximo tópico, discorreremos sobre a utilização e influências das cores no filme dirigido por Kechiche. Apesar de haver um relacionamento evidente entre quadrinhos e cinema, pois ambos lidam com imagem e palavras, o cinema utiliza-se de outros recursos como som, os movimentos reais, fotografias e muita tecnologia avançada, e, ao trazer isso para as telas, tudo fica mais intenso. Portanto, cada suporte de mídia possui suas particularidades com diferentes audiências.

4.3 As cores no cinema de Abdellatif Kechiche

O autor da narrativa cinematográfica analisada é Abdellatif Kechiche, franco-tunisiano, nascido na Tunísia, que chegou na França aos 6 anos de idade e, atualmente, reside na cidade de Nice. Kechiche é diretor e roteirista de vários filmes, sua produção é composta por enredos interculturais, tais como: *La faute à Voltaire* (2000); *L'esquive* [A esquiva] (2003), *La graine et le mulet* [O segredo do grão] (2007); *Venus noire* [Vênus negra] (2010); *La vie d'Adèle* [Azul é a cor mais quente] (2013); *Mektoub, My love: Canto Uno* [2017] e *Mektoub, My love: intermezzo* (2019).

Os personagens dos filmes de Kechiche transitam entre as linhas interculturais e suas representações estão ligadas aos aspectos culturais, econômicos, étnicos, e, não menos importante, de gênero e sexualidade. *La vie d'Adèle* [Azul é a cor mais quente] (2013) causou muita polêmica na época, pelas extensas cenas de sexo entre duas mulheres. O autor também foi envolvido em polêmica sobre a complicada produção do filme, inclusive com críticas das atrizes e teor de assédio sexual, o que gerou uma divisão de opiniões sobre a forma como foi representada o Outro em sua obra. O filme trouxe para as telas a descoberta do amor lésbico entre Àdele e Emma, com grandes cenas de sexo.

Kechiche utiliza a história em quadrinhos de Maroh (2013), para expandir a narrativa sob novos aspectos, sobretudo das personagens, utilizando, não apenas, os quadrinhos como eixo, mas, também, outras referências literárias, como *La vie de Marianne* (Pierre de Marivaux), *Antígona* (Sófocles), *La princesse de Clèves* (Madame de La Fayette), e alguns pensamentos existencialistas de Jean-Paul Sartre. O enredo do filme é criado mediante estas inspirações, sendo a narrativa cinematográfica dividida em dois capítulos, tal como o subtítulo do filme: “*Chapitres 1 et 2*” [Capítulos 1 e 2]. Os capítulos têm concordância com a vida da personagem

Àdele e representam uma transição de fases. No *primeiro capítulo*, apresenta-se como a formação da identidade feminina da personagem, sobretudo seu relacionamento com Emma, por quem se apaixona; no *segundo capítulo*, tem-se um distanciamento entre o casal Àdele e Emma, bem como todo o fim da relação, quando o azul já não faz tanto sentido.

Um fator interessante, também nessa mídia, é a utilização das cores pelo autor, sobretudo o azul. A cor faz parte de todo filme e está em quase todas as cenas, embora não apareça mais como formação do título, pois o filme, em sua tradução literal, significa *A vida de Adèle* e não mais *Azul é a cor mais quente*, tal como no romance gráfico. Adèle é a protagonista do filme, a obra é narrada pelo seu ponto de vista. Contudo, o azul é aplicado para representar as transformações de Àdele durante o seu percurso de menina à mulher. Os sentimentos e personalidades das personagens são retratadas pelas cores centrais: azul e amarelo compõem a maioria das cenas ligadas ao relacionamento entre Àdele e Emma. Usadas de forma simbólica, elas possibilitam novos caminhos narrativos para a obra.

A cor azul constrói caminhos, seguindo o percurso narrativo do filme e sofre várias modificações de contraste, mediante alguns acontecimentos, a exemplo, representando o estado psicológico das personagens. Além de promover significados emocionais, físicos e psicológicos, o azul está nos objetos, nas vestimentas, nos cenários, etc. Como Adèle é a personagem principal do filme, os tons de azul acompanham seu universo feminino e aparecem nos mais variados momentos. De início, ele aparece discretamente, após isso, a colorização em seus mais variados tons toma conta da história. A primeira cena que merece atenção nos primeiros 7 minutos de filme é o quarto de Adèle, no qual estão impressos vários tons de azul, desde a parede do quarto até sua vestimenta, a personagem é imersa na cor.

Figura 37 - Adèle em seu quarto azul



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Na cultura francesa, segundo o dicionário de cores Code Couler (2019), a cor azul é o símbolo da verdade, ela representa o eco da vida, das viagens, das descobertas, no seu sentido literal e figurativo (introspecção pessoal), justamente o que Adèle tenta construir durante o filme, descobrir a si mesma. O azul tem um lado refrescante e puro, que permite encontrar uma certa calma interior ligada a coisas profundas. Na imagem anterior, Adèle está imersa no azul, momento introspectivo e profundo, no qual a personagem escreve, em seu diário, passando para o escrito em tom confessional seu percurso de vida.

Os primeiros momentos de Àdele, durante o filme, são envoltos de azul, a cor está em quase tudo, por onde a personagem passa, ela é rodeada de elementos dessa tonalidade. Na escola, um dos lugares de grande simbologia para a narrativa, pois é na escola que Adèle sofre grande preconceito de suas amigas, depois que descobrem seu relacionamento com Emma, identificam-se vários tons dessa cor (fig. 37). Ele está espalhado nas paredes da escola e, também, na maioria das vestimentas dos estudantes, como se fosse um padrão ou requisito utilizar a cor para fazer parte da escola.

Figura 38 - Escola e sala de aula em que Adèle estuda



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

O primeiro momento em sala de aula de Adèle, no filme, é durante uma aula de literatura, (fig. 37), em que a discussão gira em torno da obra de Pierre de Marivaux, *La vie de Marianne*, um romance dividido em onze partes que conta a história de Marianne, uma menina que perde sua mãe durante a infância e é criada por uma irmã de um padre, que, também, morre logo depois, portanto, a menina precisa encontrar algo que mova sua vida, assumindo sua condição não heterossexual e seguindo o seu destino. Essa referência literária, no filme, não foi escolhida à toa, ela também tem relação com a vida de Adèle, que tenta seguir seu destino, mesmo mediante seus conflitos e procura de si.

No entanto, a cor azul tinha relação direta apenas com a vida de Adèle, mas Emma aparece para compartilhar os momentos azuis com a garota (fig. 38) e a coloração, em segundo

plano da cena, é fortemente configurada em azul. Em um cruzamento de rua, Adèle vê duas garotas abraçadas, estando umas delas de cabelo azul e com uma expressividade natural de felicidade, o que chama sua atenção. Ao atravessarem a rua, as duas trocam os olhares e o azul dos cabelos de Emma penetra o olhar de Adèle. A partir desse momento, o azul funde-se ao estado psicológico e emocional das personagens.

Figura 39 - Emma e sua namorada Sabine



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Emma é, assumidamente, lésbica e estudante de Belas Artes, namora a personagem Sabine e tem uma condição socioeconômica mais estruturada que Adèle. Kechiche aproxima duas mulheres de diferentes meios sociais e de personalidades bem distintas, o que provoca grandes problemáticas durante o convívio entre as garotas. O autor mostra-se atento às condições sociais das personagens e aos locais que elas ocupam, trazendo para a trama o movimento das relações de poder, sobretudo, através dos corpos das personagens, deixando claro o quanto eles são *abjetos*, mas também o quanto eles podem ser resistentes e *contrassexuais* aos procedimentos disciplinares da sexualidade. Com isso, ele apresenta algumas vertentes que necessitam serem visibilizadas para sociedade, principalmente no tocante à sexualidade.

É importante ressaltar que Kechiche, por ser homem e por representar o lugar do Outro, ao trazer para sua obra longas cenas de sexo lésbico, foi bastante atacado pela crítica feminista do cinema e alguns integrantes do movimento LGBTQIA+. No entanto, o autor refuta a ideia de que, apenas, os oprimidos podem falar pelos oprimidos, mas parte do princípio das várias dificuldades que se têm de convívio com o Outro, pensando na temática como uma responsabilidade coletiva, independentemente de gênero.

Os corpos de Adèle e Emma são guiados pelo azul, ou seja, a cor aproxima e distancia as personagens, na medida em que Adèle vai amadurecendo e entendendo o seu lugar de mulher, detentora da sua sexualidade e do seu corpo. As cenas de sexo do filme são medidas, de acordo com intensidade das relações, o azul torna-se mais presente e mais intenso, toda vez que Adèle se satisfaz na cama, caso contrário a cor some ou aparece pouco em cena.

Depois do primeiro encontro entre Adèle e Emma na rua, o azul passa a ser mais intenso na vida da garota. Adèle pensa, corriqueiramente, em Emma e não consegue esquecê-la. Portanto, ela começa a se masturbar pensando na menina do cabelo azul, o desejo sexual é mais forte que sua razão. A cena da masturbação acontece em seu quarto repleto de azul (fig. 39), conforme Adèle vai tocando seu corpo, aguçando sua vagina, em sonho Emma vai beijando seu corpo e acariciando suas partes íntimas com expressões faciais de muito prazer.

Figura 40 - Adèle em ato masturbatório enquanto sonha



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Os tons de azul estão bem presentes em cena, na parede do quarto, na roupa, no travesseiro e no sonho erótico de Adèle. Depois disso, ela acorda com um semblante assustado e segue tentando reprimir o desejo que tem por Emma. Para isso, ao chegar a escola, a personagem encontra Thomas, um garoto que ela tenta engatar um relacionamento, embora não haja reciprocidade na relação. Adèle aceita o convite de Thomas e os dois saem da escola, diretamente, para casa do garoto, chegando lá, os dois transam. Porém, um detalhe que chama atenção é a pouca presença da cor azul durante o ato sexual entre os dois, a qual só aparece, de

forma inibida, nas listas horizontais do lençol da cama de Thomas, em um tom frio e distante, misturado com tons de cinza (fig. 40). Percebe-se que Adèle não conseguiu se satisfazer, embora tentasse muito, foi ela quem começou com o jogo das preliminares, fazendo de tudo para que desse certo ao obedecer uma heterossexualidade, porém, nada surtiu efeito, o azul não foi a cor mais quente, o que fica bastante nítido em seu semblante após a cena.

Figura 41 - Adèle e Thomas depois do sexo



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Logo, em seguida ao ato sexual (fig. 40), Thomas pergunta para Adèle se o sexo foi bom e ela responde que sim, porém, a câmera captura o seu semblante de tristeza e insatisfação, ou seja, a garota tenta enganá-lo para não gerar desconfiança e sua sexualidade ser colocada em prova. Após essa cena, Adèle encontra-se na escola em conversa com seu amigo Valentin, com quem desabafa e fala sobre a insegurança, dúvida e a tristeza que está sentindo, como se algo faltasse. Paralelo a isso, Adèle encontra-se, em primeiro plano, com uma jaqueta amarela e ao fundo alguns elementos em azul e amarelo. Ela aparece descabelada, desorientada, como se estivesse perdida. A cor fornece a informação de acordo com o estado psicológico da personagem, pois é o momento em que Adèle passa por conflitos internos. O amarelo simboliza um alerta, é a cor da loucura, dos excluídos e dos reprovados. (GUIMARÃES, 2000, p.87).

Figura 42- Adèle conversa com Thomas sobre a noite de sexo com Thomas



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Adèle demonstra a insatisfação em fazer sexo com menino e a cor acompanha esse momento de reprovação da personagem, fazendo com que cada vez mais faça sentido o significado do azul, sua aplicação e intenção na obra cinematográfica. Embora, a utilização da cor possa admitir várias interpretações, ela precisa de uma leitura correta por meio dos códigos culturais que ganhamos como base para entendermos seus significados. Segundo Guimarães (2000),

A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia, é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto, é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural. Para conseguir tal variante, a aplicação da informação cromática deverá estar combinada com outros elementos sógnicos além da própria cor, que possam, no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. Um desses elementos pode ser a presença simultânea da cor simbolicamente oposta. (GUIMARÃES, 2000, p. 97-98.)

Com isso, a cor amarela, no filme, prolonga cenas opostas à cor azul, estabelecendo um paralelo de significados, tanto na percepção cultural da cor, quanto na posição estratégica do autor. Adèle e Emma estão submersas à paleta de cores proposta pelos coloristas do filme, como também suas vidas são narradas em vários tons de azul, amarelo e cinza. A cor azul, como símbolo central da obra, começa a se tornar mais forte, intensa e quente, quando Adèle vai para cama com Emma e elas transam, ou seja, a sexualidade da garota faz com que o Azul tome novamente o protagonismo das cenas. Ao contrário do que acontece com a cena de sexo com Thomas, nas cenas de sexo com Emma, o azul provoca quentura entre os corpos, eles fundem-se fisicamente e psicologicamente.

Figura 43 - Sexo entre Adèle e Emma



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Os corpos estão cruzados sobre um lençol totalmente azul e o cenário facilita a irradiação da luz nos corpos nus, deixando em foco o desejo e a felicidade de Adèle em poder realizar-se sexualmente, sem esconder e mentir sobre sua sensação de prazer. Portanto, a cor tem fundamental importância, pois simboliza a plenitude e o gozo do sexo lésbico. As cenas de sexo entre as personagens são cada vez mais azuis e Adèle começa a conhecer seu corpo, seus desejos e seu amor por Emma. O azul, como uma cor culturalmente masculina, sobretudo pela mídia, como já dito, utilizada para performar o gênero masculino, constrói na obra uma identidade feminina, sobretudo lésbica. Sendo assim, o azul quebra padrões contemporâneos culturalmente impostos aos gêneros e, também, seu significado volta-se para tradicional concepção da cor azul, voltada para o universo feminino. Segundo Heller (2012)

o azul simbolizava o princípio feminino. O azul é plácido, passivo, introvertido; no simbolismo ele pertence à água, que também é um atributo feminino. Em todas as línguas há nomes que são tirados das cores. A algumas cores correspondem predominantemente nomes de meninas, a outras, nomes masculinos. Esse é um indício para que se possa saber se uma cor, na simbologia, é masculina ou feminina. O azul pertence, sem sombra de dúvida, aos nomes das meninas (HELLER, 2012, p.61).

A felicidade e o azul estão interligados, isso fica claro durante o filme, pois, na medida em que Adèle externaliza o sentimento por meio de momentos considerados importantes para ela, o azul ganha mais espaço nas cenas. Seu comportamento é o termômetro dos tons e contrastes de azul, carregando cenas com maiores emoções e sentidos. Sendo assim, a personalidade e os sentimentos de Adèle vão sendo criados e identificados através das cores. Existe uma preocupação na composição da cenografia do filme, e a coloração torna-se um dos

eixos centrais. Na imagem seguinte (fig. 43), temos a cena do aniversário surpresa de Adèle, quando a personagem completa 18 anos e ao seu redor estão algumas pessoas importantes para a personagem, o que torna o azul presente em todos que estão com ela.

Figura 44- Aniversário de Adèle



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

No entanto, no decorrer do filme, Adèle e Emma começam a se desentenderem, e, com isso, o azul vai desaparecendo dos objetos, das cenas e dos momentos compartilhados entre as personagens principais. O primeiro sinal do conflito é a cor do cabelo de Emma, que perde o azul. Diante disso, outras cores tomam seu lugar nas cenas e o azul vai ficando distante, quase que em segundo plano, contudo, nunca deixa de aparecer.

Alguns conflitos fizeram com que a relação entre elas se desgastasse, sobretudo por pertencerem a posições sociais diferentes. Adèle quer ser professora de crianças, ao contrário de Emma, que tenta emancipar sua arte para fazer dela um ato de sobrevivência e resistência. Logo, o convívio entre as duas não fica nada fácil, Adèle tem seu corpo, sua sexualidade de modo resguardado, dentro do armário, diferente de Emma, que tem sua sexualidade dentro de uma dimensão política, isto é, ela não expurga sua felicidade, desejos e prazeres, como também participa dos movimentos sociais e políticos da França. Com isso, cada vez mais, Adèle sente-se retraída e fora da realidade de Emma, o que lhe gera uma certa decepção. Os encontros na casa de Emma eram resumidos a rodas de conversas para debater a arte, literatura, política, dentre outros assuntos pertinentes ao seu mundo. A cena seguinte faz parte de uma roda de conversa sobre sexualidade na casa de Emma, em que se nota a falta do azul.

Figura 45 - Roda de conversa entre amigos na casa de Emma



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

Durante essa roda de conversa (fig. 44), Adèle olha para Emma, mas a garota recebe pouca retribuição. Emma após o jantar, levanta-se e conversa com Nise, uma amiga também lésbica que está grávida, o que gera um certo ciúme e desconforto em Adèle, portanto, quando todos vão embora, elas brigam.

Tempo depois, Adèle fica com seu amigo de trabalho Samir, em um encontro que acontece durante uma saída de Emma para terminar um trabalho na casa de Nise. A cena em que Adèle trai Emma, também, é envolta de cores escuras, não mais repleta de azul, mas outros tons e cores permeiam uma das cenas de grande importância para o desfecho da história. Adèle está vestida de preto e usa um blazer cinza (fig. 44), o que simbolicamente representa o luto. Segundo Guimarães (2000), o preto, além de ser a cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e do que provoca medo. A identificação imediata, ao ver Adèle de preto, permite irmos ao código cultural da cor para buscar essa informação e assimilar com a narrativa, pois Emma passa por um processo de luto, em que o azul da sexualidade não se encontra mais presente.

Figura 46 - Adèle no momento da traição



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

A luz que ambienta a cena em tons quentes é um vermelho misturado com amarelo, transmitindo uma ideia de agressividade, diferente das cenas em que, predominantemente, se tinha luz azul. Depois de um tempo, Emma descobre a traição de Adèle e não a perdoa, expulsa a personagem de casa e acaba, definitivamente, o relacionamento, que já vinha fadado ao fracasso. É interessante ressaltar o momento em que isso acontece, sobretudo pela escolha das roupas das personagens, o que, mais uma vez, caracteriza a similaridade da cor com os sentimentos das personagens. Emma está de azul e Adèle de cinza (Fig. 46), uma cor de bastante insegurança e insensibilidade. Segundo Heller (2012, p.13)

O cinza é insensível, pois não é nem branco nem preto, nem sim nem não. Os sentimentos, assim como as cores, são destruídos pelo cinza: por isso o cinza é cruel (grausam).[...] O cinza simboliza falta de sensibilidade ou, pelo menos, sentimentos inacessíveis. No acorde da insegurança, o cinza aparece ao lado do amarelo da falsidade, do rosa da ingenuidade e do marrom da burrice. Um acorde em que cada uma das cores mostra sua pior face – aqui o cinza encontra seu efeito mais negativo.

Figura 4736 - Discussão entre Adèle e Emma no momento da separação



Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

As cores estão, devidamente, caracterizando as personagens, os significados das cores das roupas condizem com a situação apresentada, sobretudo, da parte de Adèle, que, por insegurança, até mesmo da sua sexualidade, traiu Emma, a qual acreditava no relacionamento. Assim, as cores contribuem, de forma externa, para o visual do filme e monta uma proposta simbólica que representa a subjetividade de cada personagem mediante seu significado cultural.

Depois do término do relacionamento, o azul se dissipa, a cor não está mais envolvida fortemente em Adèle e sempre aparece com tons frios, cinzentos e escuros, estabelecendo um sentido de fraqueza. A personagem aparece nos momentos finais do filme, sempre cabisbaixa e reflexiva, procurando algo que torne seus dias mais quentes, tal como foi o azul. Contudo, depois de um tempo, Emma promove uma exposição dos seus quadros em uma galeria renomeada da França. Adèle é convidada por Emma e vai à exposição depois de um bom tempo que não se viam, chegando lá (fig. 47) encontra-se com Emma na entrada da galeria, portanto, cumprimentam-se e ela agradece pela presença. Então, Adèle passeia pelos quadros e, logo, vê-se pintada em um deles, porém, quando olha em sentido contrário, depara-se com um beijo entre Emma e sua nova namorada.

Figura 48- Momentos finais do filme

Fonte: KECHICHE, A. *La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2*. França: IMOVISION, 2013.

A cor azul volta vestir Adèle nos momentos finais do filme, representando o processo de autoconhecimento da sua identidade, do seu corpo e do seu lugar no mundo. Na última cena, na figura acima, o acinzentado cobre as ruas por onde Adèle passa, a garota caminha sozinha com um vestido azul, meia calça preta, sapato alto preto e uma bolsa vermelha. São essas cores que estão na personagem que representam e simbolizam o seu estado psicológico e emocional no final do filme, assim, Adèle desloca-se entre os lugares, tentando compreender novas sensações, novos prazeres e novos sentimentos, na tentativa de se refazer como mulher, entendendo a si mesma, enquanto sujeito de uma sexualidade não normativa e fluida. O conhecer-se a si próprio, como ressalta Foucault (1993), reside no fato de uma das mais importantes obrigações morais do ser.

Nesse contexto, as cores, para esta análise, assumem um sentido narrativo, pois, mediante o acontecimento dos fatos, elas acompanham simbolicamente o processo cultural em que as personagens, o enredo, o espaço e o tempo estão inseridos. A proposta em analisar as cores, neste capítulo, partiu do pressuposto de que a cor é de fundamental importância para a

compreensão da obra, sobretudo, por ser quase uma personagem principal, com suas infinitudes de possibilidades e tons, nas quais suas linhas cromáticas sempre querem dizer algo.

Para finalizar, repara-se que a utilização das cores na narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente* requer ultrapassar os limites dos códigos naturalizados, assim, proporcionando novas/outras simbologias e metáforas. As cores participam de uma atmosfera reflexiva, em que suas inserções na obra aglutinam elementos que perpassam, desde a estética do filme, como também acompanha os momentos psicológicos e de subjetividade das personagens, pois, através do azul, amarelo, verde podemos estabelecer interpretações que nos serve como um termômetro da narrativa.

5 CONCLUSÃO

A conclusão de um trabalho acadêmico nunca é fechar um processo, mas sempre fornecer interpretações e possibilidades de dizer algo traçando valores ao saber científico. É uma maneira de abrir portas e dar visibilidade ao que estudamos, claro que, sempre, na perspectiva de promover pensamentos e conhecimentos dentro de uma lógica de sentido. Contudo, o fazer acadêmico sempre será um recurso de linguagem, pelo qual produzimos para que outros leiam, corroborem, critiquem e coloquem outros sentidos.

Em conclusão, ao analisar a narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente* (romance gráfico e filme), observa-se uma característica comum entre elas que é a potencialidade como lidam com os corpos das personagens, fazendo desse artefato uma forma política que permite transgredir as normatividades de gênero. O corpo é (des)construído nas mídias como uma experiência que transcende os papéis de gênero, fugindo da tecnologia social heteronormativa. Com isso, os atos performativos dos corpos das lésbicas, nas duas mídias, fazem parte de um ato/contrato contrassexual, o que corrobora a noção proposta por Paul B. Preciado, desestabilizando o sistema heterocentrado.

A partir da linguagem das mídias, têm-se as lesbianidades, representadas como formas de resistência, assim, projetando uma nova produção de sensações que expõem e constroem os corpos. Os gestos, os movimentos dos corpos, desestruturam categorias sociais, fazendo com que a noção de sexualidade seja expandida por outros meios de subjetividades, não apenas heterossexuais. A nudez dos corpos é fundamental às narrativas para a desconstrução da noção *biopolítica* do corpo, em que corpos *abjetos* precisam de visibilidade para politizar suas práticas de produção da identidade sexual.

Por meio dos suportes midiáticos, percebe-se que as lésbicas, em sua grande maioria, são oprimidas e marginalizadas, não apenas nos enredos literários e fílmicos, como também fora deles. Existe um forte esquecimento para com as lésbicas e suas representações, por vezes, são estereotipadas e fetichizadas. Contudo, o romance gráfico e a narrativa cinematográfica detêm grandes parâmetros de representatividades e subjetividades desses sujeitos, como grandes obras que influenciam o modo como a sociedade aprende a pensar várias questões e temáticas através dos signos. Dessa forma, tanto o romance gráfico quanto a narrativa cinematográfica *Azul é a cor mais quente* são grandes suportes contemporâneos das representações lésbicas.

A narrativa transmídia *Azul é a cor mais quente* é posta em um contexto ficcional, porém bastante latente na realidade, possibilitando um processo imagético que envolve diferentes

características midiáticas, conforme as possibilidades dos seus suportes, tal como som, imagem, movimentos e cores que, através do processo de verossimilhança, faz com que o público se identifique, participe e se engaje.

A intenção do trabalho proposto não foi aproximar e distanciar as obras, mas analisá-las separadamente e entender o produto como um todo, transitando sempre entre as mídias e estabelecendo reflexões e apontamentos mediante os objetivos propostos.

O romance gráfico *Azul é a cor mais quente* (*Le bleu est une couleur chaude*, original em francês, 2010) de Julie Maroh, é permeado de discussões sociais, culturais, econômicas, políticas e sexuais, para fazer com que seus leitores reflitam sobre tais processos. O desejo lésbico é a força motriz para descentralizar um mundo heteronormativo e arraigado de preconceitos, principalmente quando o assunto é lesbianidade.

A versão cinematográfica de *Azul é a cor mais quente*, do diretor e produtor Abdellatif Kechiche (2013), traz um romance de Adèle e Emma, dando visibilidade ao corpo e sexo lésbico. O autor explora os sentidos provocados pelo corpo, trazendo para o cinema uma sexualidade não normativa, com enfoque no corpo feminino, em que a mulher está em cena como detentora do seu próprio prazer.

Entre as estratégias utilizadas para representar as lesbianidades nas mídias, um outro recurso bastante difundido nas obras foi a utilização das cores, sobretudo a cor azul. A proposta gira entorno de um conjunto de elementos gráficos de coloração, cada um com o seu modo de narrar e representar a cor de forma simbólica para o construto da obra. Sendo assim, por serem suportes de mídias diferentes, a forma utilizada muda conforme a narrativa desenvolve-se.

No romance gráfico, Maroh (2010) utiliza a simbologia do azul, desde o título do romance até às subjetivações das suas personagens, fazendo um jogo de (des)construção da simbologia e das noções de gênero culturalmente atribuídos ao sexo. O azul transforma-se de uma noção de cor naturalizada como fria, para uma cor quente, representando a proximidade, a junção dos corpos e o erótico. O azul do romance gráfico é lésbico, ou seja, não é de homem nem de mulher, fazendo valer a categoria de Wittig (2010) “as lésbicas não são mulheres”, negando o discurso heterossexual, esforçando-se para a abolição das categorias de gênero e a liberação individual das subjetividades e expressões de gênero. Não é a cor que define o gênero, mas o gênero que define a cor.

No filme, Kechiche (2013) utiliza várias possibilidades, quase que infinitas, para colorir sua obra de azul, o que gera vários sentidos para cor durante o percurso narrativo do filme. A cor azul é tão presente nas cenas que parece um personagem e, quando sai de cena, tudo fica cinzento e sombrio. A cor está nos cenários, nos objetos, na luz, ela está em tudo que a

personagem Adèle se envolve. Uma característica marcante é a relação da cor com os sentimentos, ela acompanha os processos de alegria, tristeza e dor das personagens, o que faz com que os efeitos de sentidos perpassem o notório saber, assim, buscando o significado na simbologia das cores e da cultura para decifrá-los.

Sendo assim, a maneira como as obras abordam a temática da lesbianidade vão além dos limites para o corpo e sexo lésbico, ou seja, por meio dos corpos das personagens principais, acontece uma fuga à heterossexualidade compulsória, logo, tornam-se contrassexuais. A contrassexualidade quebra os códigos que naturalizam os corpos, tendo como intuito a transgressão da normalidade heterossexual. Portanto, a potencialidade dos corpos nas mídias faz com que as lesbianidades apareçam, desestremem e transgridam as categorias hegemônicas para o sexo e gênero.

As obras aqui estudadas, evidenciam o viver lésbico, dentro dos seus percursos subjetivos e subversivos. São leituras de valores que resistem à discriminação e ao preconceito, o que cria uma zona de empatia para quem ler e percebe cada detalhes nos suportes. Espera-se que esse estudo permita um contato mais atento com as obras trabalhadas e analisadas. Dessa forma, acredita-se que o estudo contribui de forma efetiva para os estudos de gênero, sexualidades, transmidialidade e literatura do Programa de Pós Graduação de Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

REFERÊNCIAS

- BARBIERI, D. **As linguagens dos quadrinhos**. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. 1. ed. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BARROS, L. R. **A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor**. São Paulo: Tese (Doutorado / Área de concentração: Design e Arquitetura) FAUUSP. Orientador: Silvio Melcer Dworecki, 2012. p. 36-39.
- BARBOSA, L.; CAMPELL, C. O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas. *In: BARBOSA, L.; CAMPELL, C. (Orgs.) Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. n.p.
- BESSA, K. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, jan-jun 2007, p. 257-283. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/12.pdf>. Acesso: 8 ago. 2019.
- BERUTTI, E.B. Identidade e gênero em Stone Butch Blues. *In: BERUTTI, E.B. (Org.) Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*, vol. X. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012. p.23-36.
- BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BORGO, É. **Festival de Cannes 2017/ os vencedores**. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/festival-de-cannes/festival-de-cannes-2013-os-vencedores>. Acesso: 8 ago. 2019.
- BUTLER, J. **Cuerpos que importam: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BRANDÃO, A.M. Da sadomita à Lésbica: o gênero nas representações do homo-erotismo feminino. **Análise social**, vol. XLV, n. 195. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2010.
- BLEU. **Dicionário online code couleur**, 17 dez. 2019. Disponível em: <https://www.code-couleur.com/signification/bleu.html> Acesso: 17 dez. 2019.
- CONNELL, R.; PEARSE, R. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nversos, 2015.
- CORDERO, Diana. **Acoples subvertidos: roles sexuales en las parejas de lesbianas**. México: femelibros, 2005.
- CODE COULEUR. **Dicionário online**, 17 jan. 2020. Disponível em: <https://www.code-couleur.com>. Acesso: 17 jan. 2020.

- DAVID-MÉNARD, M. **Tout le plaisir est pour moi**. Paris: Littératures, 1996.
- DINIZ, R. P. **As lésbicas no cordel**: representações léxico/semânticas. Curitiba: Appris, 2018.
- EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FALQUET, J. **De la cama a la calle**: perspectivas teóricas lésbico-feministas. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.
- FIGUEIREDO, C.A.P. Narrativa Transmídia: modos de narrar e tipos de histórias. **Revista do programa de pós-graduação em letras - UFSM**. n.15, 2016.
- FOUCAULT. M. **História da sexualidade 1**: a vontade do saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT. M. **Microfísica do poder**. Org. e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT. M. **Em defesa da sociedade**: curso no collège de France. (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- FOUCAULT. M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT. M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Lígia M.Pondé Vassalo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- FOUCAULT. M. Verdade, poder e si mesmo. *In*: MOTTA, M.B. **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade, política. vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2004. p. 294-300.
- FOUCAULT. M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Florence universitária, 2005.
- FOUCAULT. M. As relações de poder passam para o interior dos corpos. *In*: MOTTA, M.B. **Ditos e escritos IX**: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade, vol. IX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p.35-44.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Obras Completas, Standart Edition Brasileira, vol. IV. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
- GALOTTI, A. **Kama-sutra para lésbicas**: para viver a sexualidade em liberdade. S.l: Planeta do Brasil, 2005.
- GARDIENS, R. **Compreendendo o cinema e as imagens**. Lisboa: Armand Colin, 2008.
- GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

- GROENSTEEN, T. **La bande dessinée, mode d'emploi**. Sl:Les Impressions Nouvelles, 2009.
- GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Editora Annablume, 2000.
- GOSCIOLA, V. **Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas**. 3.ed. São Paulo: Editora, 2010.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALBERSTAM, J. **Female Masculinity**. Durham and London: Duke UP, 1998.
- HELLER, E. **A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Barcelona: Gustavo Gil, 2012.
- KECHICHE, A. **La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2**. França: IMOVISION, 2013.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Trad. Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24ª ed, São Paulo: Cultrix, 2007.
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Artemídia/Rocco, 1995.
- KANDINSKY, W. **Olhar no Passado**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LE BRETON, D. **Sociologia do corpo**. Petrópolis: editora vozes; 2006.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAROH, J. **Azul é a cor mais quente**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- McLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MERCER, K. Welcome to the jungle. *In*: Rutherford, J. (org.). **Identity**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MISKOLCI, R. A vida como obra de arte: Foucault, Wilde e a Estética da Existência. *In*: SCAVONE L.; ALVAREZ M.C.; MISKOLCI, R. (Eds.) **O Legado de Foucault**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, 2012.

MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In*: BRAUDY, L.; COHEN, M. (eds). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Nova Iorque: Oxford UP, 1999.

PRESS KIT. **La vie d'Adèle, chapitres 1 e 2**. França: Festival de Cannes, 2013.

PERES, M.; SOARES, F. S.; DIAS, M.C. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N – 1 edições, 2017.

REVEL, J. **Michael Foucault conceitos essenciais**. Trad. C.P.Filho & N. Milanez. São Paulo: Claraluz, 2005.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, Natal, n.5, 2010. p. 17-44.

RIBEIRO, S. A Ocorrência de Sonhos Antecipatórios é Proporcional à Crença em sua Eficácia. **Neurobiologia** (Recife. Impresso), v. 73, p. 73-86, 2010.

RODRIGUES, R. M. **Mulheres e amores em ficções de autoria feminina**. Campina grande: EDUFCEG, 2016.

ROSENFELD, A. **Literatura e personagem**. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANTAELLA L. **Cultura das mídias**. 3. ed.: São Paulo. Experimento, 1996.

SANTAELLA L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTAELLA L. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulos, 2005.

SANTAELLA L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SAFFIOTI, H.I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção polêmica)

SANTOS, R. E. **Para reler os quadrinhos Disney**: linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

SANTOS, R.; NETO, E. Narrativas gráficas como expressões do ser humano. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v. 1, n. 2, 2010. p.46-60.

SEDGWICK. E. K. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 28, 2007.p. 19-54.

SILVA, A. P. D. Implicações do uso do termo corpo nos estudos de gênero, feministas e queers. **Sociopoética** (Online), v. 10, 2013. p. 51-78.

STELLMANN, R. **A masculinidade na clínica**. Dissertação (mestrado em psicologia) universidade católica do Rio de Janeiro, 2007.

SCOLARI, C. A. **Narrativas transmedia**: cuando todos los médios cuetam. Barcelona: Deusto, 2013.

SOUZA, A.; SILVA, A. **Do ciber ao híbrido**: as tecnologias móveis como interfaces de espaços híbridos. Editora sulina, 2006.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos pagu**, Campinas, v. 28, n. 1, 2007.

WOODWARD, k. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. **Identidade e diferenças**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

WITTIG, M. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. 2. ed. Barcelona: Egales, 2010.

WOLFF, J. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. *In*: MACEDO, A.G.; RAYNER, F. (Orgs.). **Gênero, Cultura Visual e Performance**: antologia crítica. Famalicão: Húmus, 2011. p. 414 -425 (Coleção Antologias)

ZIMERMAN, D. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise** (online). Porto Alegre: Artmed, 2008.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2004. p. 217.

ZUFFI, S. **European art of the sixteenth century**. Los Angeles: Getty, 2006.