

LITERATURA E OUTRAS ARTES: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE GÊNERO EM PRODUÇÕES FRANCO- LUSÓFONAS

Néstor Raúl González Gutiérrez¹ e Tiekō Yamaguchi Miyazaki²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a construção da identidade de gênero a partir das perspectivas biopsicossociais nos contos “Maria Rapaz”, de Rosario Ngunza, e “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo e na produção cinematográfica francesa *Tomboy*, de Céline Sciamma. Após a análise das obras, debate a dicotomia gênero e sexo. Finalmente compara as obras reforçando temas como: a construção da identidade de gênero na infância, o corpo como elemento diferenciador biológico e cultural, a sociedade como moduladora das condutas e a violência de gênero como eixo transgressor da intolerância social.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade de gênero. Rosario Ngunza, Conceição Evaristo. Céline Sciamma.

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo analizar la construcción de la identidad de género a partir de las perspectivas biopsicosociales en los cuentos “María Rapaz”, de Rosario Ngunza, e “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo y en la producción cinematográfica francesa *Tomboy*, de Céline Sciamma. Tras el análisis de las obras, reflexiona sobre la dicotomía género y sexo. Finalmente, compara las obras enfatizando temas como: la construcción de la

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT). Campus de Tangará da Serra- MT. Pesquisador bolsista FAPEMAT/ CAPES. gonzalez2n@gmail.com

² Docente, pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT). Campus de Tangará da Serra- MT. tymiyazaki@gmail.com

identidad de género en la infancia, el cuerpo como elemento diferenciador biológico y cultural, la sociedad como moduladora de las conductas y la violencia de género como elemento transgresor de la intolerancia social.

PALABRAS CLAVE: Identidad de género, Rosario Ngunza, Conceição Evaristo, Céline Sciamma.

INTRODUÇÃO: LITERATURA COMPARADA

A prática da comparação é um fenômeno tão antigo como a própria manifestação da literatura: tecendo os percursos da *Literatura Comparada*, Olmedilla (1997, p. 954) explica:

Pensamos que la literatura comparada apareció, como tal, el día en que un escritor descubrió que él tenía un colega allende las fronteras de su esfera cultural y lingüística. En el momento en que estos escritores establecieron relaciones a través de sus obras y se dieron cuenta de que sus inquietudes, deseos y preocupaciones eran idénticos o diferentes; en definitiva, comparables, podemos inferir que surgió Literatura comparada. Si ésta no surgió como un sistema crítico, sí al menos como un punto de partida y referencia que arrojaría futuras luces sobre el tema.³

Apesar de iniciar de forma empírica, a Literatura Comparada surge como disciplina no século XIX sob o domínio europeu, especificamente dos franceses, num momento marcado pela produção de novos saberes que determinaram constantes encontros entre intelectuais, permitindo aproximações entre literaturas como forma de conhecimento e de identificação do outro. Foi inserida como disciplina nas universidades francesas por Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles com nomenclaturas como “panoramas comparados”, “estudos comparados” e “história comparativa das artes da literatura”. (CARVALHAL, 2007).

Na primeira metade do século XIX Goethe (1892 *apud* JIMÉNEZ, 1998) propôs o termo *Weltliteratur* (literatura universal), entendida não como um estudo rigoroso da literatura do mundo, mas como um termo referencial a uma época em que todas as literaturas poderiam ser uma só. A *Weltliteratur* seria o conceito significativo da grande síntese literária, considerando as contribuições que cada literatura nacional aporta na consolidação dessa universalidade. Tal fator reduziria a Literatura Comparada propriamente dita às produções locais e às dependências das traduções.

³ Pensamos que a literatura comparada apareceu no dia no que um escritor descobriu que ele tinha um colega além das fronteiras da sua esfera cultural e linguística. No momento em que esses escritores estabeleceram relações através das suas obras e perceberam que suas inquietações, desejos e preocupações eram idénticos ou diferentes; quer dizer, comparáveis, podemos inferir que surgiu a literatura comparada. Se não surgiu como um sistema crítico, pelo menos como um ponto de partida e referência que brindaria futuras luzes sobre o tema.

Se a Literatura Universal, nesse período, confundida com a Literatura Comparada, fosse a *Weltliteratur* entendida como soma de todas as literaturas nacionais, Gillén (*apud* JIMENEZ, 1998) propõe três possíveis (re)interpretações da seguinte forma:

1) Obras literarias que, superando las barreras nacionales, pueden ser accesibles a todo el mundo, a futuros lectores de un número creciente de países. 2) Obras literarias que, generalmente en traducciones, han ido y venido por el mundo, y 3) Obras que reflejan lo más profundo, común o duradero de la experiencia humana⁴.

Nesse período, os estudos de tradução começam a ganhar força, pois, ao estarem os países europeus em processo de consolidação como nação, a influência *comparativista* afirmou questões identitárias e culturais de cada povo. Carvalhal (2007, p. 11) acrescenta que:

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do domínio do chamado "gosto clássico", que cede diante da noção de relatividade, já estimulada, desde o século XVII, pela "Querelle des anciens et des modernes".

A literatura comparada começa a ser divulgada nos países europeus por meio da consolidação de métodos de promoção e divulgação. O aumento das publicações de livros por parte dos franceses toma caráter norteador e difusor; em *La littérature comparée*, publicada em 1931, Paul Van Tieghem, situa a Literatura Comparada entre as áreas da historiografia literária e a Literatura Geral, propondo a consolidação de uma história literária universal.

Um ano depois da obra de Tieghem, o crítico português Fidelino Figueiredo discorda dos pressupostos difundidos naquele período, manifestando que a comparação era simplesmente uma técnica da crítica literária. Tal ação permitiu promover os estudos literários à história geral, à Literatura Geral e reduziu a comparação a um método. Em palavras de Figueiredo (*apud* JIMÉNEZ, 1998):

A literatura comparada – repito o que afirmava já em 1912- não tem um método próprio, porque repete o método normal da história literária, coisa por si muito aleatória; apenas estende as suas investigações a um campo mais vasto, transpondo na perseguição das causas dos fenômenos as fronteiras nacionais, à busca de influências externas; é apenas um alargamento dos quadros dos estudos.

Comparado a esse pensamento, Rene Wellek manifesta a necessidade de esclarecer a epistemologia da literatura comparada, questionando o método e as fontes, até então utilizadas.

⁴ 1) Obras literárias que, superando as barreiras nacionais, podem ser acessíveis a todo o mundo, aos futuros leitores de um número crescente de países. 2) Obras literárias que, geralmente, em traduções, tem ido e vindo pelo mundo, e 3) Obras que refletem o mais profundo, comum e duradouro da experiência humana.

Sua contribuição desarticula o pensamento eurocentrista que identificava a comparação como o processo de hierarquização e de categorização das produções literárias tomando como referente as fontes e influências entre autores de cunho europeu. O pensamento da época reduzia a comparação como um exercício de identificação de traços literários influenciados e reproduzidos por outros autores. Explica Wellek (1994, p. 109):

O comparatista qua comparatista, nesse sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências externas ou considerada como ponto irradiador de influências sobre países estrangeiros apenas.

A descentralização do poder europeu das antigas colônias marca uma grande redistribuição do conhecimento, pois a língua de herança do colonizador se torna a língua de instrução e posteriormente de representação dos oprimidos; daí a exaltação das literaturas pós-coloniais demarcadas inicialmente como “literaturas nacionais”, consideradas por Weisstein (1973) como a literatura que caracteriza cada país em vista de limites impostos por interesses políticos e econômicos que descrevem as tensões entre as fronteiras linguísticas e sociais.

Por sua vez, Salvato Trigo centraliza seus estudos nas novas nações emancipadas da opressão e da colonização, conferindo força e visibilidade internacional às literaturas emergentes. Segundo ele, a colonização deixou impregnada na mente dos subalternos marcas identitárias que consolidam um estilo literário, pois muitas delas se aproximam no desejo de construir um referente ideológico e cultural diferenciador, capaz de construir e reafirmar o pensamento nacional:

Na história dos povos, reunidos por circunstâncias várias num mesmo território, há sempre um momento em que o espírito coletivo de nação aparece e procura afirmar-se a partir de certas referências culturais que passam a construir, por assim dizer, o modelo básico para realçar a diferença que impulsiona os seus comportamentos políticos. Foi assim na fundação da nacionalidade portuguesa, assim teria de ser na construção da brasilidade e da africanidade. (TRIGO, 1986, p. 36)

Foi assim que as literaturas pós-coloniais surgem para dar resposta às novas reorganizações sócio-políticas uma vez que a raça, o sexo e a língua se tornaram fatores determinantes para promover encontros entre povos distantes a partir da identificação do outro como singularidade convergente das diversidades étnico-raciais, fazendo emergir conceitos como alteridade, hibridismo, criouliização, entre outros.

Em síntese, o acima exposto permite pensar a literatura comparada a partir das representações e aproximações culturais, criando diálogos interpretativos que convergem nas narrativas.

DAS OBRAS

1.

O conto "Maria Rapaz", publicado no volume 30 de *Cadernos Negros* (2007) do escritor angolano Rosário Ngunza, narra a história de Maria, uma menina que desde o começo da narrativa se apresenta como uma personagem que, quanto a sexualidade e comportamento, foge aos parâmetros sociais estabelecidos: é anunciada como uma menina com atitudes próprias dos garotos da mesma idade, segundo o estipulado pela sociedade masculina.

O conto utiliza a narração testemunha *in-media-res*, anunciando ao leitor um tempo ficcional que, para ser compreendido, é necessário nele voltar. Isto é, utiliza o tempo psicológico como estratégia de narração para entender um acontecimento ou sucesso presente enquanto produto de situações conseqüentes do passado. Embora o narrador seja adulto, o tempo cronológico do conto se centraliza na infância, representada por lembranças e recordações dos seus amigos até dias antes de sua mudança para a cidade: "Agora vendo esta foto, lembro-me da Maria Rapaz. Em nossos tempos de miúdos quando a malta jogava bola [...]" (NGUNZA, 2007, p.199).

O espaço geográfico enunciado pelo narrador testemunha é descrito como uma aldeia angolana, caracterizando-o com representações simbólicas e ritualísticas que enaltecem a literatura local. Em certo momento se fala da contação de histórias como prática de oratória e de manutenção cultural: "À noite, estávamos ao redor da fogueira a comer milho no saca-rolhas, as histórias do 'Bocás' a sair de todas as bocas, as mesmas de todos os dias, mas que davam sempre de graça." (NGUNZA, 2007, p. 200). A partir dessa leitura, pode-se evidenciar o "Bocás" referenciada pelo autor como "uma personagem traquinas dos contos populares das crianças do Sul de Angola" (NGUNZA, 2007, p. 200). Em nota de rodapé, sugere-se ao leitor uma imersão nas histórias locais e recorda-o da importância da oralidade nessa prática em volta da fogueira, própria de tribos autóctones, em especial, em países africanos de língua portuguesa tais como Angola e Moçambique.

O conto finaliza com uma reflexão do narrador que chama a atenção do leitor para as ações de violência e agressão que persistem até o tempo presente da narração. Lembramos aqui, a

propósito, a coletânea de contos da escritora brasileira Conceição Evaristo, intitulada *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), que traz ao mundo literário várias mulheres negras que, através de relatos ficcionais, como forma de narrar, põem em manifesto trajetórias e tensões vivenciadas: põe-se em evidência aí uma literatura feminina de denúncia.

No caso particular do conto "Isaltina Campo Belo", o espaço social representado na narrativa enseja a focalização da relação entre a cidade e o campo; estes dois espaços induzem ao leitor a caracterizar as personagens conforme o espaço da enunciação, uma vez que os atores na narrativa adquirem representações simbólicas que induzem a narradora-personagem a realizar ações que comprometem o desenvolvimento da trama. Narra-se a história de uma mulher negra de uma cidade brasileira do interior, que carrega consigo uma história de vida dominada pelas violências de gênero, infringidas por discursos falocentristas, de controle comportamental e disciplinar.

A narradora inicia seu relato informando sua origem, o prestígio familiar e o reconhecido trabalho dos seus avós e pais na sua pequena cidade. Ao fazer isso, destaca o desencontro entre seu comportamento, de um lado, e, de outro, as atitudes e comportamento social estabelecidas para e pelas mulheres conservadoras. É o que se observa quando Isaltina questiona:

A cada pergunta da minha mãe ou de alguém de minha família sobre a existência de um possível namorado, mesmo eu jurando que nem em desejos essa pessoa existia, todas as personas, normalmente, desacreditavam de minha resposta negativa. E as justificativas sobre essas descrenças eram sempre as mesmas. Como uma jovem tão inteligente, tão bonita, tão educada, tão e tão como eu, podia estar sozinha... Inexplicável (EVARISTO, 2011, p. 54)

Do mesmo modo em "Maria Rapaz", utiliza-se uma narração *in-midia-rés*, enunciando um estado ou consequência de um comportamento no presente como resposta às vivências e experiências acontecidas no passado. Embora a narradora seja adulta, a história ficcional é centralizada nos acontecimentos da sua infância e adolescência.

Salienta-se que ambos contos permitem recuperar uma memória ancestral a partir da narração e da contação de histórias, as quais estão introduzidas nas narrativas como processos de manutenção cultural e de atualização de conhecimentos. Assim como em *Maria Rapaz*, em "Isaltina Campo Belo" se evidencia a figura do contador de histórias como forma de resistência e de transmissão entre gerações:

Nossa família, desde os avós maternos de minha mãe, já se encontrava estabelecida na cidade. Eles tinham chegado ali, como negros livres, nos meados do século XIX, com uma parca economia. Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela compra da carta de alforria. Histórias que eu, meu irmão e minha irmã ouvíamos e repetíamos com altivez, sempre que podíamos, na escola. Meu pai, também

nascido e ali criado, tinha histórias mais dolorosas de seus antepassados [...] Era uma narrativa que alimentava também nossa dignidade (EVARISTO, 2011, p. 50).

O fecho do conto se dá no instante em que Isaltina se percebe e se reconhece como diferente, assumindo sua sexualidade e sua família como uma entre as várias famílias constituídas na contemporaneidade. Conduz o leitor numa desconstrução política e social do conceito de família e o leva ao debate das novas políticas de diversidade.

2.

Céline Sciamma, diretora, cineasta e roteirista, reconhecida pelas suas polêmicas produções, inspirada em autores como Judith Butler e Virgine Despentes, projeta na tela grande temas relacionados à sexualidade, à identidade de gênero e à construção biopsicossocial de crianças e jovens à margem das pretensões políticas e disciplinadoras dos comportamentos heteronormativos, criando uma reinterpretação das lógicas binárias entre gênero e sexualidade. Em uma entrevista concedida ao diário *El País* afirma que: "Es una obsesión que surge de lo personal, pero que intento llevar a un espacio distinto. Mis películas son muy íntimas, pero a la vez nos remiten a un lugar muy político⁵" (In VICENTE, 2014)

O seu filme *Tomboy* (2012) conta a história de Laure, uma menina de dez anos que constrói uma identidade de gênero diferenciada das de outras crianças, convivendo e se comportando psicológica e socialmente de forma diferente do esperado pelo seu sexo biológico, fazendo do espectador um cúmplice das vivências e experiências de se autoafirmar como *Michael*⁶. Por se tratar de um filme que focaliza a infância da personagem o elenco é majoritariamente formado com crianças Zoé Heran (Laure), Jeanne Disson (Lisa), Malonn Lévana (Jeanne), Sophie Cattani (Mãe), Mathieu Demy (Pai) entre outros.

As estratégias de produção cinematográfica se centralizam nos enquadramentos e na forma detalhada da combinação entre imagens, cenários e personagens, pois a cuidadosa e pretensiosa roteirista consegue manipular ao espectador em quanto à significação e representação da personagem principal, uma vez que os enquadramentos de primeiro plano conversam com o espectador, fazendo dele um observador testemunha.

⁵ É uma obsessão de foro íntimo, mas que procuro levar a um outro espaço. Meus filmes são muito íntimos, mas ao mesmo tempo nos remetem a um lugar bastante político.

⁶ Nome criado pela personagem Laure para se autorreconhecer com seus amigos.

O filme se inicia com um enquadramento de primeiro plano (PP), angulação *contra-plongé* de nuca, sugerindo ao espectador uma visão limitada quanto a espaço, tempo e características das personagens. Isto faz com que se crie uma primeira visão de uma criança que disfruta de um dia ensolarado e, pelas descrições e imagens apresentadas, tratar-se de um sujeito de sexo masculino. Logo após, a cineasta realiza um plano subjetivo, implementando um diálogo entre personagem e espectador, pois os dois observam através dos olhos do primeiro; segue-se um enquadramento de primeiro plano, em angulação normal frontal, que reafirma as interpretações simbólicas; estas são parcialmente validadas nos dez primeiros minutos quando a personagem, até então não identificada ou nomeada, decide sair e conhecer a vizinhança; encontra então Lisa, uma menina que conduz à identificação ao perguntar-lhe o nome: apresenta-se como Michael.

O jogo simbólico entre o espaço circundante de Michael e o criterioso cuidado no diálogo entre as personagens, na substituição de pronomes e adjetivos que denunciem seu gênero, se faz recorrente como estratégia para preservar a não identificação, retratando-o parcialmente como *um menino* de 10 anos. O instante crucial de desconstrução psicológica e simbólica no espectador acontece aos 14 minutos do filme quando, numa cena em uma banheira, encontra-se Michael (nome até então adjudicado à personagem) com sua irmã, quando a mãe, ao pedir-lhe que saia do banho, a chama Laure. Seguidamente, os enquadramentos de câmara desconstroem no espectador a correspondência sexual da personagem criada no seu imaginário, quando em um plano médio normal de $\frac{3}{4}$ se expõe o corpo e faz ver que sua genitália se correlaciona socialmente ao nome feminino utilizado pela mãe.



Tomboy (2012)

Embora nos contos anteriormente examinados, a narrativa permita identificar imediatamente as personagens ao serem nomeadas como mulheres, ainda que com

comportamentos dissociados ou diferenciados dos estipulados pelas normativas de gênero, no cinema se pode observar como as imagens refletem e instigam as criações simbólicas no espectador, sendo neste caso uma estratégia de persuasão que se descobre com um tempo maior de narração.

O enredo do filme se centraliza nas vicissitudes enfrentadas pela criança na construção da sua identidade de gênero na infância, focalizando os conflitos psicológicos e sociais enfrentados tanto pela personagem quanto pela família e seu círculo de contato próximo.

O filme, a diferença dos contos, abarca um tempo psicológico curto que não transcende à narrativa, quer dizer, não existem saltos no tempo, e as ações se iniciam e finalizam no tempo presente ficcional, um tempo de perduração aproximadamente de alguns dias, inferidos pela cronológica das férias de verão francês um pouco antes da retomada das aulas nas escolas.

Portanto, antes de criar diálogos de aproximação, articulação e convergência entre as obras em questão, se faz necessário abordar de forma mais aprofundada as questões do gênero e do sexo.

DO GÊNERO E SEXO

A institucionalização do termo gênero na academia torna-se visível na metade do século XX com Robert Stoller em *Sexo e gênero* (1994), criando novas polêmicas e tensões filosóficas a respeito do tema. No seu livro, faz uma distinção entre sexo biológico e gênero social.

O autor reconhece o sexo como uma manifestação fisiológica e biológica determinada no corpo humano através da distinção do par de cromossomos 23(X –X fêmea; XY macho); enquanto que o gênero é adquirido no acesso, interação e socialização do aprendizado cultural.

O psicólogo John Money incorpora o conceito de gênero fazendo alusão ao componente psicológico adquirido na relação social. Em pesquisa com seus pacientes, constatou que a educação e a interação social podem designer atribuições sem correspondência ao sexo biológico: "By the term gender role, we mean all those things that a person says or does to disclose himself or herself as having the status of boy or man, girl or woman, respectively"⁷ (MONEY, 1955). A partir desta contribuição, infere-se que todos os seres humanos possuem uma dupla indissolúvel; a biológica (sexo) e a psicológica – social (gênero), inerente à construção individual de cada sujeito.

⁷ Quando se usa o termo gênero, queremos nos referir a todas as ações que a pessoa diz ou faz que revelam a si mesmo como pertencente a um *status* de rapaz ou homem, de menina ou mulher respectivamente.

Money consagrou categorias representativas de subjetividade, estipulando o gênero feminino (identificação e comportamento como mulher); gênero masculino (identificação e comportamento como homem); gênero neutro (bifurcação entre identificação paulatina ou relativa a homem e mulher ou a negação identitária e comportamental de alguma das duas categorias sexuais).

Ao compreender que os seres humanos são seres biológicos e psicológicos, Simone de Beauvoir (1967) acrescenta a cultura como modeladora da psicologia humana, atribuindo condutas comportamentais, morais e éticas próprias de cada sexo conforme os costumes herdados, evidenciados nas distinções de roupas, atividades, espaços de trânsito, profissões, entre outros.

Seguindo o raciocínio anterior, Marta Lamas (1998) aponta que o gênero também responde às dinâmicas impostas pela sociedade, legitimadas pela política e as leis; retomando ideais foucaultianos dos sistemas de controle e disciplinarização das condutas, acrescenta que é no social que as pessoas configuram sua identidade, uma vez que:

El género es el conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando a la diferencia sexual como base. Esta construcción social funciona como una especie de "filtro" cultural con el cual se interpreta al mundo, y también como una especie de armadura con la que se constriñen las decisiones y oportunidades de las personas dependiendo de si tienen cuerpo de mujer o cuerpo de hombre. Todas las sociedades clasifican qué es "lo propio" de las mujeres y "lo propio" de los hombres, y desde esas ideas culturales se establecen las obligaciones sociales de cada sexo, con una serie de prohibiciones simbólicas⁸. (LAMAS, 1998, p. 100).

Até aqui se considera o gênero como identidade estável e como um *locus* operativo, mediado pela sociedade e pela cultura; mas, problematizando essas concepções, Judith Butler (1998) desafia essas categorias estabilizadoras quando observa que, assim como a sociedade precisa estar-se atualizando, e, por sua vez, devem as ideologias de se pensar como sujeito biológico e psicológico dinamizar-se conforme as transformações (descritas pela autora como *performance*) sociais, é necessária uma constante resignificação do gênero:

Cuando la concepción de *performance* social se aplica al género, es claro que, si bien son cuerpos individuales los que actúan esas significaciones al adquirir el estilo de modos generalizados, esta "acción" es también inmediatamente pública. Son acciones con dimensiones temporales y colectivas, y su naturaleza pública no carece de consecuencia: desde luego, se lleva a cabo la *performance* con el propósito estratégico de mantener al

⁸ O gênero é o conjunto de crenças, prescrições e atribuições que se constroem socialmente tomando a diferença sexual como base. Esta construção social funciona como uma espécie e "filtro" cultural com o qual se interpreta o mundo, e também como uma espécie de armadura constrangedora das decisões e oportunidades das pessoas dependendo se tem corpo de mulher ou corpo de homem. Todas as sociedades classificam aquilo que é "próprio" das mulheres e "próprio" dos homens. E a partir dessas ideias culturais se estabelecem as obrigações sociais de cada sexo, com uma série de proibições simbólicas.

gênero dentro del marco binario. Comprendida en términos pedagógicos, la *performance* hace explícitas las leyes sociales⁹. (BUTLER, 1998, p. 307)

A pesar de existir uma dinamicidade sociocultural na contemporaneidade, não se pode esquecer que falar de gênero e sexo gera um conflito ontológico, teológico e político, pois ainda permanecem vigentes os discursos de controle e disciplinarização do corpo, fazendo com que o gênero seja muitas vezes entendido e expressado em concordância com sexo genital adquirido no nascimento; produzem-se então tensões inter e intrapessoais dos envolvidos que sofrem as consequências da normalização das condutas humanas, traduzidas em violências simbólicas, físicas e/ou psicológicas, conforme se observará nas obras dialogantes.

DO LITERÁRIO E DO CINEMATOGRAFICO

A literatura comparada permite a criação de diálogos entre obras literárias e outras artes, evidenciando a importância de serem narrativas literárias contrastadas com relatos ficcionais de outro suporte, ao suscitar reflexão sobre fenômenos sociais neles representados. Antes de tudo é necessário entender o conto como uma narrativa breve que desafia a intensidade e a tensão da comunicação entre o escritor e o leitor. Torna-se muitas vezes complexa a dicotomia narrar e capturar o leitor, em espaço tão restrito em comparação ao romance, conforme comenta Cortázar (1993):

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria.

Nesse sentido, ao aproximar o conto com uma produção mais extensa como obras cinematográficas, reconhece-se a importância das linguagens e dos recursos utilizados pelo diretor e roteirista assim como os do escritor e do narrador para criar representações simbólicas e ficcionais que permitam uma ambientação e codificação das imagens criadas:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o "clímax" da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é o fotógrafo ou contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*. Que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

⁹ Quando a concepção de *performance* social se aplica ao gênero, fica esclarecido que embora sejam corpos individuais que atuam nessas significações ao adquirir o estilo de modos generalizados, esta "ação" é também imediatamente pública. São ações com dimensões temporais e coletivas, e sua natureza pública não carece de consequências: é preciso realizar a *performance* com o propósito estratégico de manter ao gênero dentro do marco binário. Comprendida em termos pedagógicos, a *performance* faz explícita as leis sociais.

DA CONSTRUÇÃO E EXPRESSÃO DA IDENTIDADE DE GÊNERO

Conforme dito anteriormente, reconhece-se o gênero como categoria performática que é interiorizada pela comunidade a partir dos produtos culturais e simbólicos que regulam a sexualidade e o desejo, os quais adquirem significados conforme o lugar da enunciação e do resultado das tensões entre pensamento local e a lógica binária de ser e se pensar sujeito participante.

Desta forma, identifica-se que a posição enunciativa das obras estudadas se localiza em espaços geográficos distantes, mas que convergem nas singularidades dos discursos teológicos que permeiam as nações dos autores e produtores. Na França, Angola e Brasil, países fortemente colonizados pelo pensamento cristão, ainda permanecem vigentes os discursos heteronormativos difundidos e defendidos pelos textos bíblicos.

Nos contos "Maria Rapaz" (daqui em diante MR), "Isaltina Campo Belo" (daqui em diante ICB) e na produção cinematográfica *Tomboy*, as personagens principais a serem estudadas são descritas em períodos da infância e pré-adolescência, tornando-as sujeitos *em devir* e em pleno processo de construção de uma identidade biopsicossocial.

Simone de Beauvoir (1967) identifica a infância como o processo de autodescobrimento e irradiação das subjetividades, conduzindo o sujeito a decodificar e compreender as dinâmicas sociais e culturais impostas para cada sexo biológico. Isto é, responder às exigências e responsabilidades conforme sua genitália, moldando os comportamentos e distribuindo juízos de valores conforme as lógicas binárias de homem e mulher, masculino e feminino.

Nesse processo de identificação, percebe-se como no conto "Isaltina Campo Belo" a personagem se constrói a si mesma através da subjetividade, reconhecendo os desacertos dos adultos quanto à sua constituição identitária:

Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada [...] Estavam todos enganados. Eu era um menino. O que mais me intrigava era o fato de minha mãe ser enfermeira e nunca ter percebido o engano que todos cometiam. Ainda novinha, talvez antes mesmo dos meus cinco anos eu já descobrira o menino que eu trazia em mim e acreditava piamente que, um dia, os grandes iriam perceber o erro que estavam cometendo. (ICB, p 50)

A simbologia pela utilização das roupas evidencia o controle social pela categorização e normalização dos comportamentos, criando na personagem um estado de tensão e de inconformismo; fato igualmente evidenciado em *Tomboy* quando a personagem se apresenta como

Michael, que em um passeio ao lago decide cortar suas roupas de banho, transformando o maiô em uma sunga. Através dos contrastes e das comparações a criança interioriza os valores circundantes e normalizadores das culturas, compreendendo que a sociedade norteia e exige um desenvolvimento psicológico e social a partir da percepção biológica e sexual determinada desde o nascimento.

Usando essas lógicas dinamizadoras, Isaltina e Laure são apresentadas a partir das discordâncias entre a construção identitária e o sexo biológico, cujas diferenças são percebidas e potencializadas pelo leitor e espectador através da comparação psicológica e comportamental com personagens secundárias que atuam como regularizadoras e normalizadoras: “Como meu irmão não percebia que eu era igual a ele e como minha irmã não percebia que eu era diferente dela?” (ICB, p. 52)

Caso similar acontece em *Tomboy*:



Tomboy (2012)

As imagens acima descrevem os fortes contrastes entre as personagens, pois, embora as duas tenham nascido de sexo feminino, o cineasta retrata essa diferenciação a partir dos símbolos inferidos pelo espectador no jogo das cores, a cor rosa em contraste do azul; da fisionomia corporal, cabelo comprido e cabelo longo.

DA EXPRESSÃO DE GÊNERO

A expressão de gênero definida por Jesus (2012) como “forma como a pessoa se apresenta, sua aparência e seu comportamento, de acordo com expectativas sociais de aparência e comportamento de um determinado gênero” é distinguida pelo leitor nas reiterações realizadas pelos narradores, orientando-a a partir dessa performatividade entre se conceber e agir.

Em nossos tempos de miúdos, quando a malta jogava bola de saco de plástico queimado na terra branca e batida a Maria era nossa amiga e comandante da equipe, ela nunca foi de andar com mulheres [...] a verdade é que ela era nossa chefe capitã da equipe, tomávamos banho no rio todas as tardes e gostávamos de trepar nas palmeiras (MR, p. 199)

Quando o narrador menciona que “ela nunca foi de andar com mulheres” ocorre um índice de não pertencimento dela nas atividades impostas socialmente às meninas, sugerindo que Maria não se reconhece psicologicamente com essa categoria sexualmente adquirida no nascimento e evita qualquer tipo de aproximação. Igualmente acontece no filme, quando Michael interage com seus amigos em atividades socialmente destinadas para eles, sendo reconhecido pelas suas habilidades futebolísticas.



Tomboy (2012)

Um aspecto também a ser levado em consideração é a exclusão das meninas nessas atividades, pois ao ter Lisa uma identidade de gênero normativa não pode participar do futebol, sendo rejeitada pelos meninos que nela não reconhecem as competências já codificadas para jogar. Fato que não repercute em Michael porque sua expressão de gênero conduz à aceitação dos padrões heteronormalizadores de “ser menino”

SOBRE O DESEJO

Estudando os postulados de Sartre, Butler (2012) define o desejo como a exteriorização das relações que surgem dentro de si, sendo reafirmado pela construção subjetiva entre o real e imaginário a partir das estratégias criadas para estabelecer um equilíbrio entre os anseios ontológicos e a participação social; salienta que “El deseo pasa a ser la manera fundamental de buscar un lugar social para nosotros mismos, de encontrar e reencontrar una tentativa de identidad en la red del mundo social” ¹⁰ (BUTLER, 2012, p. 153)

A inserção e participação social no universo das protagonistas se evidenciam através da identidade de gênero, até então construída por elas mesmas, direcionando seus desejos afetivos a pessoas autorreconhecidas do sexo feminino, como se observa em Maria Rapaz quando o narrador

¹⁰ O desejo passa a ser a forma fundamental de achar um lugar social para nós mesmos, de encontrar e reencontrar uma tentativa de identidade na rede do mundo social.

diz: "A Maria nos arranjava as boas miúdas do bairro, [...] e como ela dizia: quando casar, a minha mulher tem de ser forte!" (MR, p. 199 -200). Seguidamente a narradora personagem Isaltina confessa:

Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. (ICB, p. 54)

No filme pode-se observada quando Michael, ainda identificando-se como do gênero masculino, começa a estabelecer uma relação afetiva com Lisa, equilibrando subjetivamente seu imaginário psicológico com sua anatomia biológica e sua expressão de gênero.



Tomboy (2012)

Nos três casos as personagens persistem na sua construção de mundo, marcando com atos as expressões de gênero que dinamizam a heteronormatividade. Diz Maria: "Quando casar, a minha mulher tem de ser forte" (MR, p. 200). Inicialmente tenta se encaixar nas dinâmicas normalizadoras de masculino/feminino assim como Isaltina controla seus desejos "por outras meninas" (ICB, p.54).

DO CORPO COMO EDIFICADOR DAS DIFERENÇAS

Embora as protagonistas tenham consolidado uma identidade e expressão de gênero, o corpo ainda em desenvolvimento se converte em um eixo transgressor que as obriga a reinventar-se utilizando os estereótipos culturais para manter sua distinção entre masculino e feminino.



Tomboy (2012)

Os arquétipos e simbolismos normalizadores fazem que as personagens mantenham sua identidade a partir da aproximação das suas aparências ao estipulado pela masculinidade. São

descritas com cabelos curtos, fisionomia delgada, líderes dos jogos, conforme se observa: “(Maria) não era marica como diziam daquele cabelo bem capiqueno e enrolado tipo no sovaco do preso, como o João Cambuta dizia. [...] era nossa amiga e comandante da equipe” (MR, p. 199)



Tomboy (2012)

A diferenciação dos gêneros a partir dos comportamentos cria nas personagens uma necessidade de apropriar-se de atitudes. Observa-se em Michael a imitação, a copia das condutas dos seus amigos e a repetição das mesmas para preservar sua identidade. Daí o cuidado evidenciado no tirar a camisa no jogo de futebol, no aprender a cuspir, a brigar com os seus colegas e outras ações que são moduladas conforme sua interação como outros meninos.

Beauvoir (1967) vê o corpo como o sistema regularizador das atitudes sociais, impondo um diferenciamento de atividades segundo o sexo; enquanto a menina deve ser delicada e evitar jogos de força, o menino se afirma a partir da agressividade e na rudeza do seu corpo, orgulha-se da sua fisionomia e das destrezas que esse instrumento lhe confere.

Nesse sentido, os jogos e as ações na atualidade continuam sendo distribuídas conforme o sexo masculino e o feminino, consolidando microssistemas de controle e de disciplinaridade que se tornam excludentes, evidenciados quando o narrador confessa: “O tempo passou e a malta sentiu a primeira saudade dela quando fomos para a circuncisão e ela ficou na aldeia. E nós lá na saudade”. (MR, p. 200).

A diferenciação biológica dos genitais reforça essa ideia, pois no exemplo anterior o ritual da circuncisão, por óbvias razões, é realizada para o sexo masculino da aldeia, separando os gêneros e disciplinarizando os corpos. O pênis como órgão diferenciador biológico entre homem e mulher se torna um instrumento vitalizador das masculinidades, criando uma falsa hierarquização pela simples postura no momento de urinar: a feminina, “uma servidão vergonhosa e incômoda”, classifica Beauvoir. “[...] Para urinar, ela precisa agachar-se, despir-se e portanto esconder-se: é uma servidão vergonhosa e incômoda” (BEAUVOIR, 1967, p. 15).



Tomboy (2012)

A imagem acima representa a pausa do jogo de futebol para os meninos urinarem; nesse instante, Michael percebe a ausência daquele instrumento “facilitador” e, reconhecendo a diferença anatômica entre seu corpo e os dos seus colegas, é obrigada a distanciar-se e esconder-se no bosque para realizar a mesma necessidade fisiológica. Bruscamente interrompida por um colega que se aproxima e exige que Michael “corrija”, a personagem se põe rapidamente em pé e acaba molhando as calças.

Por outra parte, as mudanças hormonais na pré-adolescência determinam ainda mais essa diferenciação sexual, empurrando a criança do seu androginismo a uma distinção perceptível e muitas vezes visível. Uma distinção sempre disfórica para o feminino:

Assim como o pênis tira do contexto social seu valor privilegiado, é o contexto social que faz da menstruação uma maldição. Um simboliza a virilidade, a outra a feminilidade. E é porque a feminilidade significa alteridade e inferioridade que sua revelação é acolhida com escândalo. (BEAUVOIR, 1969, p. 56)

Essa forte revelação biológica é enfrentada pelas personagens que dela tomam conhecimento de forma acidental e com pouca ou nenhuma informação: “À noite, estávamos ao redor da fogueira a comer milho [...] Até que notamos que tinha sangue na lenha onde Maria estava sentada. Ela se levantou assustada e, sem dizer nada, correu para casa.” (MR, p. 200). A mesma descoberta acontece no outro conto e em circunstâncias parecidas, agora descritas com maiores detalhes e sustos:

Outro acontecimento que marcou a minha vida, no que tange ao menino que eu acreditava trazer em mim, foi quando surgiram os primeiros sangramentos menstruais de minha irmã [...] Esses assuntos e mais alguns eram segredados entre as mulheres adultas da família. Porém com a chegada do sangue menstrual da minha irmã, a escorrer pelas suas pernas, houve para nós uma ligeira entronização nas conversas das mulheres mais velhas. [...] Estávamos ela e eu numa entontecida brincadeira de sobe e desce das árvores, fugindo de meu irmão que já havia completado os treze anos, quando percebi um filete de sangue escorrendo pela perna baixo de minha irmã (ICB, p. 52 - 53).

Sem preparação ou antecipação, - [...] “esses assuntos e mais alguns eram segregados entre as mulheres adultas da família” (ICB, p. 53). – essas mudanças causam estranheza e vergonha nas meninas e só, posteriormente, se revelam “os segredos” e as garotas são acolhidas

pelas mulheres mais velhas: “Porém com a chegada do sangue menstrual da minha irmã, a escorrer pelas suas pernas, houve para nós uma ligeira entronização nas conversas das mulheres mais velhas” [...] (ICB, p. 53). “Entronização” é o termo usado pelo narrador. O que significaria? Um certo orgulho de algo não compartilhado com o outro sexo, a quem isso é negado pela natureza?

DA REGULARIZAÇÃO E DISCIPLINA DA SOCIEDADE.

Foucault (1996) reconhece que as sociedades se organizam conforme aos dispositivos de controle, e o discurso por sua vez é o eixo articulador e disciplinador das condutas e as paixões, cabendo a cada um o conhecimento das normas que nutrem esses discursos.

Embora os movimentos feministas tenham conseguido espaços políticos em prol da igualdade e equidade entre mulheres e homens, em algumas sociedades persiste a força do falocentrismo e do machismo como discursos interiorizados pelos cidadãos; são recorrentes os atos de disciplinarização, de controle, e inclusive de violências simbólicas, físicas e sexuais contra aqueles que apresentem ideologias e comportamentos que os contradizem ou que não os vitalizam. A forte insistência pela definição e por encaixe em grupo, gênero, ideologia e/ou partido político cria tensões nos indivíduos que compreendem estas estruturas não desde uma regularização mais sim a partir da resignificação de participar sem necessidade de obedecer às dinâmicas estipuladas pela sociedade, produzindo um sentimento de não-pertencimento, de não-lugar, de não-autorrepresentação.

No caso particular das obras, embora não possamos assegurar que abordam como tema central uma identidade de gênero rotulada socialmente como *homo*, *hetero*, ou *trans*, as personagens acusam a pressão da sociedade por serem afirmadas não com base em uma singularidade, mas sim, em uma construção social:

Antes dos meus onze anos, uma noite, sem qualquer sinal do que estava para acontecer, sem dor alguma, quem verteu sangue fui eu. Não senti prazer ou desprazer. [...] Em pouco tempo, sem que a mamãe – enfermeira soubesse, descobrimos na rua e nos livros, tudo sobre o corpo da mulher e do homem. Sobre beijos e afagos dos homens para com as mulheres. Lembro-me que fui invadida por certo sentimento, que não sei como explicar até hoje, uma sensação de estar fora de lugar. (ICB, p. 53)

Ao não se inserir nas lógicas sociais, Isaltina denuncia sua incompreensão social frente a sua construção subjetiva, expondo o seu conflito biopsicossocial: “Lembro-me que fui invadida por certo sentimento, que não sei como explicar até hoje, uma sensação de estar fora de lugar” (IVB, p.53).

Um sentimento que, mesmo sendo ela adulta no presente da narrativa, ainda não tem uma explicação para o deslocamento e fragmentação.

Essa situação também ocorre em *Tomboy* quando a mãe descobre que Michael é o nome social que descreve a sua filha Laure; dela exige uma “correção” da sua imagem, obrigando a criança a se rerepresentar aos seus amigos agora com o nome e a personalidade de menina. A complexidade não entendida pela mãe que, na cena que antecede à ida dela acompanhando a filha às casas dos amigos, assim se manifesta: “não me incomoda que você brinque de ser um menino e também não me aborrece. Mas isso não pode continuar”. As palavras reforçam a pressão social enfrentada antes pela mãe que entende dever exigir da/na criança um controle da performatividade do corpo em primeiro lugar. Mas a obrigação de vestir roupas femininas e assim se apresentar socialmente transgride todas as subjetividades, pois obriga à reformulação psicológica, social e comportamental do sujeito.



Tomboy (2012)

Nas imagens acima se expressa esse sentimento de desconforto, de não identificação e de vazio ao ver no vestido uma carga semiótica que não corresponde a seu universo, fazendo com que simbolicamente se distancie dele, conforme traduz a metaforização de pendurar o vestido na árvore. Do mesmo modo se pode interpretar na confissão “não me incomoda que [...]” uma relação direta entre espaços de trânsito, pois esse incômodo inexistente quando as condutas são dentro de casa (espaço privado) surge quando fora dela (espaço público).

Pode-se ver nessa relação entre privado e público um forte indicio de controle de pulsões e repressões, pois, seguindo o pensamento social, há tolerância sempre e quando as coisas sejam feitas no privado. Essa lógica também pode ser utilizada pelo agressor para encontrar no privado as possíveis origens das ausências, carências e conseqüências de condutas e comportamentos. Opera na mente patriarcal a necessidade de regulação e de cumprimento das leis heteronormativas, usando a violência como meio lícito para a consecução dos seus objetivos. Segundo Barberá e Benlloch (2004, p. 127), “dentro del sistema patriarcal se considera lícito el uso de la violencia por

quienes ejercen el poder, que son los mismos que dictan las leyes y deciden lo que es lícito y lo que no lo es.”¹¹

Essas ações podem ser evidenciadas no conto quando a personagem exterioriza para o companheiro da faculdade o porquê de não querer namorar com ele; mas, seguindo as lógicas falocentristas e machistas, ele diz saber explicar e, ainda, corrigir essas condutas.

Falei do menino que eu carregava em mim desde sempre. Ele sorrindo dizia não acreditar e apostava que a razão de tudo deveria ser algum medo que eu trazia escondido no inconsciente. Afirmava que eu deveria gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. (ICB, p. 55)

A intolerância à diversidade e o desrespeito àqueles que fogem das normas estabelecidas produzem cidadãos que decidem tomar a justiça nas suas próprias mãos, incentivando a violência como forma de disciplinarização e castigo das condutas afetivas e sexuais diferentes das legitimadas pelos discursos teológicos. É o que ocorre em ambos os contos. Com Isaltina:

Um dia, ele me convidou para a festa de seu aniversário e dizia ter convidado outros colegas de trabalho, dentre os quais, duas enfermeiras do setor. Fui. Nunca poderia imaginar o que me esperava. Ele e mais cinco homens, todo desconhecidos [...] Cinco homens deflorando a minha inexperiência e a solidão do meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam em ensinando a ser mulher. (ICB, p. 56)

E Maria Rapaz:

Zé Mulato veio nos chamar. A malta correu e encontramos o cabrão do Tinico nu encima da Maria, e ela de olhar sério a olhar para as nuvens. Filho da Puta! Paramos, olhamos e sentimos uma raiva do cabrão traidor, que demos uma surra no gajo ali mesmo nu em piloto e depois fomos nos sentar a beira do rio (MR, p. 201).

A violência sexual e, nesse caso, os estupros corretivos denunciam o excesso de intolerância e a intenção social de manter vigentes os discursos machistas, falocentristas e de ódio por tudo aquilo que não obedece a eles; “o próprio termo 'estupro corretivo' surgiu com esse enfoque da pressão, que diz que é preciso castigar tudo o que fuja da norma.” (VENTAS, 2015).

Enfim, do dialogo das obras aqui selecionadas, o leitor e espectador podem tomar conhecimento de temas que na atualidade criam polêmicas e tensões já que os discursos conservadores trazem à discussão concepções de disciplinarização e de hierarquização do poder, mantendo vigentes os ideais concebidos nos séculos XIX e XX quanto a pensar a sexualidade, o sexo e o gênero como categorias homônimas e que devem sempre caminhar concomitantemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹¹ Dentro do sistema patriarcal se considera lícito o uso da violência por aqueles que exercem o poder, que são os mesmos que ditam as leis e decidem o que é não é lícito.

As obras estudadas contribuem para a discussão e reflexão da construção sexual e de gênero das crianças, pois ao abordarem, através da narração ficcional, experiências vivenciadas nesse processo de consolidação de identidade, denunciam as violências simbólicas, físicas e sexuais praticadas. Trazem á pauta polêmicas correntes quanto à dicotomia entre gênero e sexo, oportunizando espaços de reflexão e de análises através de narrativas ficcionais como pontos de encontro para o debate e discussão.

A literatura comparada permite o diálogo entre a literatura e outras expressões artísticas, aproximando-as a partir dos pontos de similitudes que permitem criar relações comunicativas entre culturas que contribuem na informação e consolidação de novas interpretações. Principalmente em grupos de militância pela resignificação das identidades e condutas sexuais em diversos espaços, conformando novos discursos de resistência.

REFERÊNCIAS

- BARBERÁ, E; BENLLOCH I. **Psicología y género**. Madrid: Paerson Educación, 2004.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.
- BUTLER, J. **Actos performativos y constitución del género**: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista, México: Vol. 18, 1998.
- _____. **Sujetos del deseo**: Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- CARVALHAL. T. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2007.
- CORTÁZAR. J. **Valise de Cronópios**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- EL PAIS. Guia del Ocio. Disponível em <http://www.guiadelocio.com/cine/personajes/celine-sciamma> Acesso 25/07/2017
- EVARISTO. C. Isaltina Campo Belo. In: _____ **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyia, 2011.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- JESUS, J. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos: guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. *Revisão de conteúdo: Berenice Bento, Luiz Mott, Paula Sandrine*. Brasília, 2012.
- JIMÉNEZ. M. **Literatura General y Literatura Comparada**: La comparación como método de la Crítica Literaria. Castilla: Editora Universidad de Valladolid, 1998.

LAMAS, M; SALLES, V. **Para entender el concepto de género, familia, y pobreza**. Quito: Editorial Abya-Yala, 1998.

MONEY, J. **Hermaphroditism, gender and precocity in hyper-adrenocorticism: psychologic findings**, Department of Psychiatry, The John Hopkins *University School of Medicine*: Baltimore: p. 253-264, 1955.

NGUNZA, R. Maria Rapaz. In: RIBEIRO, M; BARBOSA, M. (Org.) **Cadernos negros**. Contos afro-brasileiros – Vol. 30. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

OLMEDILLA, J. Hacia una interpretación integradora del concepto de Literatura Comparada. **Revista de Pedagogía y Didáctica**, 1997 nº 20-21, 1997-9X, p. 951-960.

ROGER, S. **Sex and gender: The development of masculinity and femininity**. Karnac Books. 1994

TOMBOY. Direção Céline Sciamma. Arte cofinova 6 & Films Distribution. 2011. DVD (84 min) NTSC, Color. Título Original: Tomboy.

TRIGO, S. A emergência das literaturas africanas de expressão portuguesa e a literatura Brasileira. In: **Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-Brasileira**. Lisboa: Vega, 1986.

VENTAS, J. **No Peru, lésbicas sofrem com estupros 'corretivos'**. 2015. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150821_violencia_lesbicas_peru_rb Acesso 28/07/2017

VICENTE, A. Céline Sciamma, la directora que no entiende de géneros. **El País S Moda**, Ciudad de México, 15 junio 2014, Disponível em: <https://smoda.elpais.com/placeres/celine-sciamma-la-directora-que-no-entende-de-generos/> Acesso 26 jul.2017.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada In: COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T.G (Orgs.) **Literatura comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.