

# O amor como uma performatividade de gênero: ambivalências em Anne com E

*Love as a gender performativity: ambivalences in Anne with an E*

## YASMINE FEITAL

Doutoranda em Jornalismo pela City, University of London, com bolsa pela mesma universidade. É mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Na graduação desenvolveu o trabalho de monografia sobre discurso de ódio e misoginia online, o qual recebeu menção honrosa pelo Prêmio Adelmo Genro Filho (2021), da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). E-mail: [yasminefeital@gmail.com](mailto:yasminefeital@gmail.com).

## REGIANE LUCAS GARCÊZ

Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutora, mestre e jornalista pela mesma universidade. Coordena o Aurora - Grupo de Pesquisa em Mídia, Organizações e Lutas Sociais e o Projeto Somos Diversas financiado pela Capes. Dedica-se a pesquisas que envolvem, de forma geral, a interface entre mídia, lutas por reconhecimento, representação política, imagens políticas e questões relacionadas à deficiência. E-mail: [regianelucasgarcez@gmail.com](mailto:regianelucasgarcez@gmail.com).

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar o amor no audiovisual a partir da proposta do gênero como performativo de Judith Butler (2021). Indaga-se como se configuram as diferentes formas de amor de acordo com diferentes performatividades de gênero. Para tal, foram analisadas três cenas da série *Anne com E*, da Netflix (2017-2020). A metodologia se baseia na articulação entre a análise fílmica feminista (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) e a análise da materialidade audiovisual (Coutinho e Mata, 2018). Os resultados indicam que há uma aposta da série em captar o amor e as performatividades de gênero em suas ambivalências, construindo suas narrativas românticas e relações afetivas a partir das limitações linguísticas e dos campos normativos de poder.

**Palavras-chave:** Anne com E; performatividades de gênero; amor romântico.

## ABSTRACT

*This article aims to investigate love in audiovisual based on the proposal of the genre as performative by Judith Butler (2021). We ask how different forms of love are configured according to different gender performativities. To this end, three scenes from the Netflix series Anne with an E (2017-2020) were analyzed. The methodology is based on the articulation between feminist film analysis (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) and the analysis of audiovisual materiality (Coutinho e Mata, 2018). The results indicate that the series is committed to capturing love and gender performativities in their ambivalence, building their romantic narratives and affective relationships based on linguistic limitations and normative fields of power.*

**Keywords:** Anne With an E; gender performativities; romantic love.

## INTRODUÇÃO

Escrito originalmente em 1908, *Anne of Green Gables*, livro de Lucy Maud Montgomery, conta a história de uma garota órfã encantada por romances literários, poesia e justiça social. Este estudo explora a ideia de amor presente em *Anne of Green Gables* em sua adaptação seriada. Produzida e veiculada pela plataforma de streaming Netflix, *Anne com E* teve sua primeira temporada lançada em março de 2017 e a terceira – e última – em janeiro de 2020, totalizando 27 episódios.

No livro, diferente da série, Anne tem seis filhos, casa-se com Gilbert e interrompe seu trabalho como professora, ao mesmo tempo em que o marido se dedica à carreira de médico. Cole – personagem assumidamente gay na série – não existe, assim como Mary e Sebastian – personagens negros. Outro exemplo é a personagem Ruby, amiga de Anne, que nos livros não é desesperadamente apaixonada por Gilbert, ao contrário da série, que ressalta um romantismo exagerado.

Apesar das diferenças, o foco no amor romântico perpassa tanto os livros quanto a série. Portanto, o objetivo deste artigo é analisar o amor em *Anne com E* a partir da noção de performatividade de gênero feita por Judith Butler (2021). Indaga-se como se configuram as diferentes formas de amor de acordo com diferentes performatividades de gênero. A metodologia consiste na combinação da análise fílmica feminista (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021) e da análise da materialidade audiovisual (Coutinho; Mata, 2018).

## RELAÇÕES AFETIVAS A PARTIR DAS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO

A discussão do gênero como performativo é um dos pontos centrais do pensamento de Judith Butler (2021). A partir de uma abordagem antifundacionista dos pressupostos do binarismo e do entendimento sobre as investidas da linguagem e do poder na materialidade dos corpos, a autora passa a questionar como o gênero atua “na definição ontológica do sujeito” (Butler, 1990 *apud* Rodrigues, 2012) e, para isso, se debruça sobre a contribuição de mecanismos sociais e culturais na manutenção daquilo que denomina como a matriz de inteligibilidade de gênero (Borba, 2014).

Segundo a autora, gêneros inteligíveis são caracterizados a partir de uma relação “de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler, 2021, p. 43), e são capazes de expressar certa “aparência social do gênero” em conformidade com sentidos e regulações que circulem culturalmente e que regem os corpos. Tais prescrições se baseiam em uma perspectiva

essencialista, configurando o que Rodrigo Borba (2014, p. 455) entende como uma ligação linear: “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade”.

Assim, calcadas nas estruturas e dinâmicas de poder, as matrizes de inteligibilidade de gênero são responsáveis por “engendrar, naturalizar e imobilizar” as vivências e experiências dos corpos. A não acomodação de certas pessoas a este arranjo resulta em um processo de não reconhecimento: “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero” (Butler, 2021, p. 42). Como efeito, as relações sociais — incluindo experiências afetivas — são fundamentadas pela imposição de uma normatividade heterossexual, limitando os sujeitos em seus processos de identificação de si (Borba, 2014) e os classificando por meio de uma “assimetria de gênero socialmente instituída” (Butler, 2021, p. 34).

Butler aposta na ideia do “tornar-se”, na ideia do gênero como construído em referência à Simone de Beauvoir (2009 [1949]), mas questiona a lógica essencialista que faz emergir o pensamento tradicional e colonial binário do sexo/gênero, natureza/cultura. É a partir do entendimento da matriz de inteligibilidade de gênero que podemos nos aprofundar nas repercussões sociais do sistema binário, na inscrição cultural sobre o corpo e na influência da linguagem, dos discursos e do poder na construção do gênero — bem como compreender a maneira como esses regimes de visibilidade são capazes de arquitetar outros, como o amor cisheteronormativo. Questões estas, ainda, que circulam nas narrativas audiovisuais e sustentam a maneira como personagens são tensionados.

Para Butler, o gênero não deve ser considerado uma característica ou propriedade de indivíduos ou “uma essência em seus atos e corpos”, mas sim uma máscara, “uma espécie de imitação persistente que passa como real” (2021, p. 8) e que é formado a partir das ações cotidianas. Pode ser identificado a partir de um “amálgama de recursos semióticos”, como o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cabelo, posições corporais etc. (Borba, 2014, p. 448). O gênero acaba por manifestar certa ideia de essência que “na verdade é fruto da cultura, do discurso e das próprias performances de gênero produzidas pelos corpos” (De Oliveira; Noronha, 2016, p. 761).

O motivo pelo qual as normas e limitações ligadas ao gênero são tão fortemente engajadas pelas significações culturais e sociais é o de que o gênero se dá através de “uma estrutura reguladora altamente rígida”, que objetiva demarcá-lo como uma substância (Butler, 2021, p. 59). Butler, assim, faz referência ao gênero “não como substantivo, não como um sentido por trás do ser, mas como efeito performativamente produzido” (Rodrigues, 2012, p. 147). A performatividade é, portanto, termo central nesta discussão. Butler sugere que “corpos performam gêneros”, uma vez que “o performativo produz, opera, transforma uma situação” (Rodrigues, 2012, p. 152).

Segundo Livia e Hall (2009, p. 122), “o gênero é tido como performativo porque, como ocorre com a clássica elocução ‘é uma menina’, elocuições de gênero não são nunca meramente descritivas, mas prescritivas, exigindo que a endereçada aja de acordo com as normas vinculadas ao gênero”. Dessa forma, a performatividade é causa e consequência; ela é responsável pela contínua repetição do que se entende como natural, mas que é naturalizado, o que evidencia sua dimensão regulatória (Butler, 1994). Butler sugere que o gênero seja entendido como performativo “para que se pense o processo de aquisição e de desenvolvimento de identidades de gêneros, [que vão de encontro] a uma lógica essencialista, binária e, portanto, reducionista” (Henn et al, 2018, p. 93).

Por não acontecerem livremente, Borba (2014, p. 448) afirma que as performances de gênero são reguladas pela estrutura da heterossexualidade compulsória, fazendo com que as performatividades se restrinjam às possibilidades oferecidas, tornando o que fora visto como essência em “um efeito de performances repetidas que reatualizam discursos histórica e culturalmente específicos”. Ora, se tal estrutura antecede qualquer performance corporal, não seria diferente quando pensamos nas relações afetivas; ao sermos fadados à repetição da matriz de inteligibilidade de gênero, atendemos também às normas dos afetos cisheteronormativos e reforçamos o caminho para a ligação linear (Borba, 2014).

As matrizes de inteligibilidade de gênero auxiliam na construção dos nossos imaginários sobre o amor que, por sua vez, é também engrenagem que faz movimentar esta relação proposta por Butler “de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. De acordo com hooks (2021), a forma como agimos frente ao amor evidencia nossas posições no mundo. Essa teoria sobre o amor também está fortemente ligada ao questionamento dos campos normativos de poder; para pensar as relações afetivas é preciso considerar como o racismo, o imperialismo, a homofobia, a cisgeneridade, o capacitismo ou outras formas de discriminação são capazes de regular nossos afetos.

Entendemos o amor como um aspecto da performatividade de gênero, uma vez que “amar” e “cuidar” são ações que se manifestam e tem efeitos práticos muitas vezes ligados à matriz de inteligibilidade de gênero –, são capazes de transformar uma situação e configurar a existência de um “nós”, de uma “comunidade amorosa” como afirma bell hooks (2021). Assim como o gênero é construído em ações do dia a dia, amar, para hooks, é prática, é uma “construção cotidiana, que só assumirá sentido na ação” (Silva, 2021). Questionando a ideia hollywoodiana de amor romântico – que muitas vezes se sustenta unicamente pela química entre personagens – e baseando-se nas discussões de Toni Morrison (1970), hooks (2021, p. 63) argumenta que “o amor é o que o amor faz”; os sentimentos são construídos por meio de ações.

Viver a partir de uma “ética amorosa”, segundo hooks, significa entender a importância da coletividade no desafio das normas de gênero e de outras convenções, possibilitando o

rompimento de ciclos de violência em diversos ambientes, incluindo a política. Da mesma forma, Noguera (2020, p. 125) explica o amor como sendo uma arte político-afetiva, uma vez que o amor “envolve o poder de fazer a gestão da admiração, do desejo e das inseguranças que rondam os afetos que compõem um relacionamento”, ressaltando também a importância do amor coletivo, mas que não se confunda com dependência. Tais discussões são especialmente importantes neste artigo uma vez que a dimensão coletiva é fator que, ao nosso ver, interfere nas performatividades de gênero.

A repetição é ponto central no argumento de Butler sobre a performatividade do gênero. A regulação depende necessariamente da repetição para que seja efetiva. Assim, vale pensar que esta estrutura também está majoritariamente presente no universo audiovisual e contribui para a perpetuação do imaginário do amor hollywoodiano (branco, cisgênero, heteronormativo). Sobre isso, Lola Young (1996) critica o modo como mulheres negras, por exemplo, (não) experienciam o romance no cinema: por meio de uma “escassez de vínculos e relações de pertencimento”.

No entanto, ao mesmo tempo em que as performatividades são “reencenadas”, há também “uma nova experiência de performance”, o que Butler (2021, p. 200) vai chamar de “repetição estilizada de atos”. Assim, ao performarem gênero, os corpos “o fazem pela repetição, [mas] sem nunca serem idênticos a si mesmos” (Rodrigues, 2012, p. 5). A partir daí, Butler (2001, p. 154) retorna a Foucault para propor que a materialização dos corpos se dá pela “reiteração forçada destas normas [regulatórias]”, e que essa dependência entre norma e repetição abre espaço para pensarmos a materialidade corpórea como incompleta.

Há uma frágil noção da normatividade do gênero na qual “atos de gênero” objetivam a desconstrução “não por uma libertação a essas normas, mas por uma forma de subversão que se elabora no próprio ato de atender a essas normas” (Rodrigues, 2012, p. 153) — como veremos na análise. Como resultado, a autora vislumbra novas possibilidades de sujeitos que não só ultrapassam as limitações impostas pela inteligibilidade cultural, mas “expandem fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (Butler, 2021, p. 63).

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nossa análise combina duas perspectivas metodológicas: a análise fílmica feminista e a análise da materialidade audiovisual. A unidade de análise é a cena<sup>[1]</sup>. Para a definição do *corpus*, primeiro assistimos toda a série. Em seguida, realizamos uma análise exploratória das cenas nas

quais o amor romântico é ressaltado como temática principal, identificando, ao todo, 34 cenas, sendo 9 na primeira temporada, 16 na segunda e 9 na terceira. A grande quantidade de material sobre a temática nos diz de uma aposta da produção em construir narrativas cujas relações afetivas e o amor romântico são centrais.

A análise fílmica feminista nos auxilia a pensar sobre o enraizamento do produto audiovisual ao universo sociocultural. A partir dela conseguimos operacionalizar um olhar sobre as estruturas de gênero que ajudam a construir o amor presente em *Anne com E*. A metodologia entende a cultura audiovisual como uma construção de mundos que “conotam o real” (De Araújo; De Souza, 2020, p. 134), ao mesmo tempo em que posiciona as narrativas audiovisuais enquanto leituras possíveis deste mesmo mundo. Young (1996, p. 200) afirma, então, que “um texto cinematográfico [...] deve ser analisado como parte de uma complexa teia de experiências, ideias e fantasias de desejo, ansiedade, medo e negação que estão inter-relacionadas e precisam ser localizadas em seus contextos históricos, políticos e sociais”<sup>[2]</sup>.

Compreendemos o audiovisual como um universo “produzido no âmbito do patriarcado e sob suas condições, mas também como arena política para a instabilização desses discursos” [...] (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021, p. 110). Respalda-nos nas teorias feministas do cinema e “a partir de um enfoque culturalista (...), [passamos] a mergulhar no produto sem deixar de lado as relações de poder e de gênero, assim como suas inscrições históricas” (Gomes Barbosa, Mendonça, p. 110). Karina Barbosa (2017, p. 1438) nos propõe, portanto, olhares analíticos atentos ao que está “em contexto e em relação”, tanto à cultura audiovisual quanto ao mundo material.

A análise fílmica feminista é uma metodologia originada nos estudos de teóricas do audiovisual como Teresa de Lauretis (1984) e Laura Mulvey (1983). Para as autoras, o cinema dominante é capaz de aproximar os espectadores masculinos dos homens construídos na ficção uma vez que ambos ocupam posições de dominação nos ambientes onde circulam. Mulvey (1983, p. 445) afirma que os olhares masculinos sobre os corpos femininos “são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa”. Assim, olhamos para *Anne com E* não como um produto que se finda em sua audiovisualidade, “mas [que] tem relações econômicas, sociológicas, mercadológicas, culturais; constitui-se como prática social, prática de consumo e instituição que produz, reproduz e circula sistemas de representações e imaginários” (Gomes Barbosa, 2017, 1441), incluindo aqui os imaginários do amor e das relações afetivas.

Para operacionalizar o estudo, utilizamos de maneira composta a análise da materialidade audiovisual, cuja unidade de qualquer produto audiovisual é um composto de “texto + som + imagem + tempo + edição, em toda a sua complexidade, de códigos, sentidos e símbolos” (Coutinho; Mata, 2018, p. 10). As cinco etapas da metodologia são: “1) a identificação do objeto audiovisual”, “2) elaboração dos eixos de observação e da ficha de análise; 3) pré-teste

do instrumento; 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra; 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados”.

A ficha de análise consiste nos eixos sobre a construção audiovisual da série e sobre a performatividade do gênero. Ambos os eixos aproximam o objeto “das relações de poder que o envolvem e o conformam, rumo à prática re-visionista feminista” (Gomes Barbosa; Mendonça, 2021, p. 110).

<b>CENA X EPISÓDIO X</b>	<b>EIXO 1</b>	O CORPO EM CENA	Como a instância filmadora está encenando? Como ela enquadra os corpos?
		CENOGRAFIA	Como se dá a construção da cena a partir da paisagem sonora, enquadramento das/os personagens, iluminação e cenário?
	<b>EIXO 2</b>	CORPO COMUNICATIVO	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros objetos e/ou com as câmeras? Quais as interpretações possíveis?
		FALAS DA(O) PERSONAGEM	As falas indicam questões afetivas e de gênero?
		INTERAÇÃO	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros em cena? O que esta relação indica? Há relações de poder?

QUADRO 1: Ficha de análise

Fonte: Elaboração própria

## UMA ANÁLISE FÍLMICA FEMINISTA SOBRE O AMOR E AS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO

A partir da primeira seleção optamos por analisar três cenas que dizem sobre amor a partir de diferentes perspectivas. As cenas foram analisadas com o apoio de outras cenas que de modo complementar auxiliaram na compreensão do contexto narrativo.

## A PERFORMATIVIDADE DO AMOR ROMÂNTICO

Para além de um romantismo característico da protagonista Anne, uma menina que se encanta por poesias e livros sobre amor, casamento e liberdade, a série introduz a temática já nos episódios iniciais, seja através de suas personagens meninas – principalmente por meio de Ruby, que está constantemente apaixonada por algum colega de classe –, ou pelas histórias de outros personagens. Gilbert demonstra interesse em Anne desde o início da série e isso se desenvolve ao longo das temporadas culminando em uma cena de beijo no último episódio. A cena analisada, presente no quinto episódio da terceira temporada, é a que mais explicitamente aciona o amor romântico tradicional heteronormativo – para além da cena do beijo.

É dia e a escola é tomada pelo sol que cobre Avonlea. As mesas e cadeiras da sala de aula foram afastadas, deixando um ambiente amplo para as crianças treinarem a dança da festa que acontece no dia seguinte. Em um *plongée*, a câmera abre o plano e mostra dois círculos formados por seis pessoas, que começam a girar em sentido horário. Na primeira aproximação da câmera, vemos olhares fixos entre Anne e Gilbert, enquanto os passos da dança se alternam. Os ombros dos personagens guiam seus corpos, trançando-os.

Agora parados um à frente do outro, Anne e Gilbert trocam sorrisos envergonhados e curiosos. Gilbert segura a mão da protagonista e, em um giro, a faz ficar ao seu lado. Junto à câmera, descem seus olhares para suas mãos entrelaçadas. Quando novamente formam fileiras de três, a música e as orientações perdem a força na cena, a câmera desacelera os movimentos, fazendo com que os olhares entre Anne e Gilbert se alonguem, cada vez mais dramáticos e românticos junto ao piano que toma conta da paisagem sonora, com uma luz que brilha em seus corpos. Suas mãos desatam quando passam por baixo dos braços das pessoas na fileira ao lado, e a câmera rapidamente sugere um Gilbert à deriva, se distanciando de Anne, ao passo em que espera um novo contato entre eles.

Em um plano médio, a câmera capta as laterais dos rostos de Gilbert, depois de Anne, se aproximando. Ambos tão imersos nos movimentos dos seus corpos durante a dança e nos toques das mãos que, quando a música volta a compor a paisagem sonora, Anne se assusta e percebe que ela e Gilbert são os únicos que permanecem ali, um em frente ao outro. Enquanto colocam seus casacos e pegam suas bolsas vemos, em plano fechado, suas feições curiosas, refletindo certo mistério que começa com a música e que sugere uma tentativa dos personagens em compreender o significado da dança e dos olhares.

De acordo com Karina Gomes Barbosa (2014, p. 217), a “representação audiovisual da dança também condensa o lampejo de intimidade que o bailado dos corpos unidos promove (a tensão sexual que esconde) e as emoções que revela, por meio dos closes, primeiros planos e *raccords* de olhares”, e são estes sentimentos, experienciados por Anne e Gilbert durante a cena. Barbosa



fala sobre a importância da dança na representação deste amor nos produtos audiovisuais. Em *Anne com E* — assim como em grande parte dos produtos de romance — a dança oferece uma rara oportunidade: é nela que os amantes “podem se olhar, tocar e conversar livremente. A liberdade tem a duração da quadrilha ou da valsa. Estão em público, e entre os pares provisórios que a dança cria, a intimidade efêmera pode intensificar o amor, quebrar tensões ou mesmo tornar o afeto percebido” (Gomes Barbosa, 2014, p. 217).

A cena demonstra a maneira como Anne e Gilbert performam o gênero a partir do amor romântico demonstrado pela dança. Durante toda a série, os dois personagens demonstram — ao mesmo tempo em que escondem — seus sentimentos, e não têm medo de dialogarem suas angústias amorosas com colegas. Assim como não tem o papel de conduzir a dança — como é comum culturalmente —, Gilbert também não guia o relacionamento com Anne. Mesmo que de forma singela, esta cena contesta a tendência que hooks (2021) afirma existir nos relacionamentos, quando “o casal assume uma lógica de que um dos parceiros deve sustentar o amor e o outro, apenas o seguir” (Silva, 2021, p. 16).

Esta linguagem corporal trabalhada na cena simboliza a maneira como o amor romântico é retratado de forma geral na série: em detalhes, mas sempre presente e trabalhado de forma a emocionar quem assiste. É também retrato da única possibilidade de amor romântico em *Anne com E*, baseado na cisgeneridade e utilizando-se das pistas deixadas pelos afetos para reforçarem as matrizes de inteligibilidade de gênero (Butler, 2021).



FIGURA 1: Frames da sequência da dança protagonizada por Anne e Gilbert.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

## PERTURBAÇÃO DAS NORMATIVIDADES

A segunda cena analisada, do sétimo episódio da segunda temporada, representa um distanciamento da heterossexualidade compulsória e do amor romântico heteronormativo a partir do personagem Cole Mackenzie. Desde sua primeira aparição na série, na segunda temporada, Cole é concebido como um menino solitário devido às divergências com outros garotos. No início, o personagem se encolhia nas margens da escola para desenhar, mas o decorrer da produção evidencia que sua solitude – posteriormente desfeita pela amizade que constrói com Anne – é, na verdade, explicada pela não aceitação de sua homossexualidade pelos colegas e moradores de Avonlea.

A narrativa acompanha a experiência de Cole no entendimento sobre sua própria sexualidade, e a cena que escolhemos demonstra o início desse percurso. A cenografia de uma festa difere da maioria das outras cenas na série: ao invés dos tons gélidos que representam o frio de Avonlea, o ambiente é ornamentado com cores quentes, roupas extravagantes, flores coloridas dispostas em grandes arranjos que caem do teto e mágicos e palhaços divertindo os convidados. A paisagem sonora é festiva e são bem-vindas/os ali pessoas com vestimentas de certo modo subversivas. Há uma possibilidade para a alegria por meio das cores e performances dos artistas, denunciando uma ruptura ao conservadorismo de Avonlea.

Cole acompanha Anne e Diana nesta festa organizada pela tia Josephine. Cercado por artistas, o personagem demonstra certo conforto em estar no ambiente e é sensibilizado por uma escultura. A câmera primeiro mostra mais detalhes da obra – uma mulher nua, com o olhar baixo – e depois acentua o olhar de Cole sobre a mesma. Cole, neste instante, ainda não tem conhecimento sobre sexualidade e é taxado como “esquisito” por ter “inclinações muito femininas”. Esse jogo de focagem da cena, portanto, evidencia o momento de tristeza e hostilidade experienciado pelo personagem. A câmera reflete a melancolia da mulher esculturada e a transfere a Cole. Quando está prestes a tocá-la, ele escuta:

- Ora, ora. Um garoto do campo. Você certamente vem do campo.
- Um garoto do campo triste.
- Vestido de marrom.

A câmera mostra alguns dos convidados da festa; quatro pessoas envolvem o personagem em um círculo e começam a dizer sobre as vantagens de se viver no campo. Percebem a infelicidade de Cole e afirmam que ela emana das cores marrons que está usando. “Você, meu jovem, não está nada vestido para uma *soirée* de verão”, afirma uma das personagens. Cole então é surpreendido com cachecóis e um colar de pérolas; primeiro, demonstra uma expressão receosa, mas, ao final da cena, apresenta um sorriso, modesto, em harmonia com as vestimentas e com as pessoas que, de alguma forma, o abraçaram. Neste momento, a escultura atrás de Cole,

que antes representava o desdobramento de sua solidude, agora o faz se sentir menos solitário. Esta cena também é importante para pensarmos a proposta de Butler sobre a subversão da normatividade do gênero. As roupas e os objetos usados por essas pessoas informam sobre as novas possibilidades de sujeitos em *Anne com E*, expandindo, mesmo que de forma singela, “as fronteiras do que é de fato inteligível” (Butler, 2021, p. 63).

No fim da festa, Cole exterioriza sua homossexualidade a Josephine ao dizer ser como ela e Gertrude, e no oitavo episódio declara a Anne ser como Josephine, “mas com meninos”. Mesmo não nomeando a homossexualidade, a cena evidencia o entendimento por parte de Cole sobre seus desejos. Nesta cena percebemos que a troca de objetos também significa; não são somente os cachecóis e o colar de pérolas, mas a troca de experiências, desejos e subversões, uma linguagem compartilhada pelos corpos e que precede o entendimento de Cole sobre sua sexualidade.

Isso acontece devido às possibilidades que são oferecidas a Cole de ter a liberdade em instaurar novos sentidos. Há uma dimensão coletiva que pode ser pensada como fator que interfere nas performatividades de gênero; quando está entre os pares, Cole se sente confortável para exteriorizar seus sentimentos e sua sexualidade. Há, neste momento, um desafio à normatividade de gênero (Butler, 2021), quando as pessoas em cena perturbam as expectativas endereçadas aos seus corpos, com colares e cachecóis.

Mesmo sem um par romântico, Cole aparece como um desvio do personagem em relação ao que é tradicionalmente considerado amor; ele se preocupa, neste momento, não em se apaixonar por alguém, mas em acolher-se e acolher sua sexualidade, mesmo que não saiba nomeá-la. A cena evidencia, conforme hooks (2021, p. 43), o amor para além do sentimento de afeição, já que “promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa” também é amar. As pessoas ao redor de Cole se esforçam por alimentar a espiritualidade do garoto – não no sentido religioso, mas em relação ao corpo, à mente e à alma (hooks, 2021) —, estabelecendo entre eles um relacionamento, não romântico, mas amoroso.



FIGURA 2: Frames da sequência em que Cole é acolhido na festa.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

### AMBIVALÊNCIAS EM CENA

Presente no quinto episódio da terceira temporada, a terceira cena analisada articula elementos sobre feminilidade e sexualidade, e dizem sobre a maneira como as personagens enxergam no amor uma possibilidade de um mundo mais justo. Esta cena precisa ser contextualizada a partir de duas outras: a primeira, quando o colega Charlie diz se preocupar com Anne: “Uma mente muito ativa causa infertilidade, sabia?”; e a segunda, quando Ruby se desespera e deduz estar grávida depois de dançar com um colega.

Ao perceber a inquietude das amigas após estes dois momentos, Anne afirma: “Já chega! Precisamos nos livrar de todas essas mentiras sem sentido! E eu tenho uma cura!”. Ela sugere que todas se encontrem no lago para um ritual de Beltane, “deusa celta da sexualidade, fertilidade e renascimento” (Hnatow, 2020, p. 16). É noite e a câmera capta pontos de luz em meio à floresta;

uma melodia entusiástica tem início quando as meninas aparecem cobertas pela luz da lua e por uma ligeira névoa, gargalhando e correndo em seus vestidos longos brancos, com tiaras de flores. Juntas, levam o fogo aos galhos.

Uma fogueira se acende no mesmo momento em que vemos a disposição das meninas em círculo, segurando galhos decorados com fitas. Anne dá um passo à frente e proclama: “Deusa de Beltane, Mãe Sagrada, Rainha de Maio, Dama Selvagem das Florestas, Guardiã do Amor e da Vida, bem-vinda ao nosso círculo”. Todas juntas continuam, enquanto a câmera realiza um movimento de *circling* entre seus corpos: “Nós, mulheres, poderosas e sagradas, declaramos nesta noite santificada que...”

- Tillie: Nossos corpos divinos pertencem a nós mesmas.
- Diana: Escolheremos a quem amar e em quem confiar.
- Josie: Caminharemos nesta Terra com graça e respeito.
- Jane: Sempre teremos orgulho do nosso grande intelecto.
- Ruby: Honraremos nossas emoções para que nossos espíritos triunfem.

As câmeras filmam a troca de olhares enquanto elas falam exaltadas, iluminadas pelo amarelo quente que vem da fogueira, quando Tillie diz: “E se algum homem nos desmerecer...”, então juntas, “mostraremos onde fica a porta!”. A captação em plano aberto nos diz sobre a grandiosidade que a produção confere à cena, que dá espaço a uma música em escala crescente, acompanhando Anne: “Indestrutível é a nossa força, e livre é a nossa imaginação”, e juntas, “caminhe conosco, Deusa, e seremos abençoadas, então”. Depois de jogarem os papéis no fogo, as garotas gargalham e começam a dançar em volta da fogueira. A música aos poucos deixa soar apenas o violino, enquanto Ruby se ajoelha, admirando a lua com os olhos cobertos de lágrimas. “Ruby? O que foi? O que houve?”, pergunta Anne e Ruby diz: “Ah! Como eu amo ser mulher!”; emocionadas, mais uma vez as meninas trocam olhares e e bradam seus entusiasmos.

Tais falas são, no mínimo, potentes e transformadoras quando olhamos para um histórico de comportamentos e concepções dessas mesmas meninas, que antes acreditavam que não poderiam ter a atitude de beijar meninos, ou que, quando meninos levantavam suas saias, diziam: “são só meninos sendo meninos”, ou até mesmo quando acreditavam que o casamento deveria ser a maior ambição de uma menina, bem como o trabalho doméstico a única possibilidade de trabalho. As falas evidenciam, mesmo que sutilmente, uma articulação com ideias do movimento feminista como a liberdade sexual e de escolha; elas são capazes de romper com a herança hegemônica da submissão, reposicionando as meninas e mulheres na sociedade ao proclamarem sobre respeito e intelecto. Para hooks (2021), romper com essas violências é um dos caminhos para a prática de uma ética amorosa, uma vez que a dominação masculina possibilitada pelo patriarcado estabelece uma barreira para o amor. Relações amorosas só são possíveis, segundo a autora, quando não há relações de poder e domínio

Ao nosso ver, tais falas são enunciados performativos: ao dizê-las, as meninas trazem para si a capacidade de ação da linguagem sobre seus corpos, uma linguagem que evidencia a realidade que elas propõem construir. Buscam interromper o processo que as levaria à opressão por meio de práticas como o casamento arranjado e o afastamento dos estudos. Além disso, evidenciam também a característica prática do amor ao dizerem abertamente que *escolherão* a quem amar e em quem confiar. Segundo Scott Peck (2008, p. 83) “amar é um ato de vontade — isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar”. Juntas, as personagens revelam as possibilidades do amor em forma de amizade, que segundo hooks (2021) é capaz de fortalecer o sentimento de comunidade.

Além disso, a cena nos remete a um período histórico no qual “todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento” foi destruído: a caça às bruxas (Federici, 2017, p. 205). Segundo Silvia Federici, a caça às bruxas dizia também sobre um desmantelamento da sexualidade das mulheres, transformada em “objeto de temor”, tendo em vista a capacidade de enfraquecer os homens, fazendo com que as mulheres fossem retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens” (p. 205). Esta tentativa está, inclusive, explícita na fala do personagem Charlie à Anne quando julga que o temperamento da menina a deixaria infértil.

A cena simboliza uma retomada por parte das meninas daquilo que antes fora demonizado — e a manifestação de culto à Deusa da sexualidade evidencia tal fato. O ritual remete às bruxas e a outras figuras mágicas historicamente associadas às “incursões e festas noturnas”, condenando os comportamentos e ideais normativos que estruturam o gênero e, portanto, seus corpos, “demonstrando intolerância e rigidez com aspectos divergentes na atuação feminina em sociedade” (Dias; Cabreira, 2019, p. 180).

Ao voltar para casa Anne se aproxima do tio no curral, iluminada pela luz da lua e ainda vestida com as roupas do ritual, assiste a uma das éguas da fazenda dar luz a um potro. Ao ver os primeiros passos do animal, Anne suspira nos remetendo aos dizeres de Ruby poucos segundos antes: “como eu amo ser mulher”. Frequentemente, a série demonstra uma preocupação em reforçar a questão da reprodutividade das mulheres a partir de uma concepção cisgênera; junto a esta cena, soma-se, por exemplo, a fala de Anne sobre o “plano divino” e o poder de gerar uma pessoa quando experiencia a primeira menstruação.

Apesar dos enunciados no ritual proporem uma interrupção desta “ligação linear” (Borba, 2014), em outros momentos (como este), a série corrobora para a conformação destes corpos para com a matriz de inteligibilidade de gênero: são meninas, cisgêneras, heterossexuais e brancas, que sacralizam a capacidade reprodutiva de seus corpos. A cena, portanto, termina por servir a essa manutenção e finaliza o episódio como que deixando um recado importante a

quem assiste, reforçando uma construção contínua, ao mesmo tempo fissurada, da série sobre as performatividades de gênero.



FIGURA 3: Frames da sequência do ritual realizado pelas meninas.

Fonte: [netflix.com](https://www.netflix.com)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar como se configuram as diferentes formas de amor a partir de diferentes performatividades de gênero em *Anne com E*, da Netflix. Nas cenas analisadas cuja temática era o amor concluímos que os desafios às performatividades normativas convivem com estratégias narrativas que reforçam as normas de gênero. Como Livia e Hall (2009, p. 117) afirmam, a linguagem pode “tanto servir à manutenção da ligação linear (...) quanto ao enfraquecimento da heterossexualidade compulsória”. Do mesmo modo, Foucault (1988, p. 101)



reitera a capacidade do discurso em “transmitir, produz[ir] e reforça[r]” o poder patriarcal, ao mesmo tempo em que “o enfraquece e expõe, o fragiliza e torna seu impedimento possível”.

Ainda que a série inicialmente tenha sido compreendida a partir da chave feminista da emancipação de meninas e mulheres, uma análise mais detida revelou que as performatividades de gênero são ambíguas e ambivalentes, ora reforçando questões biológicas e essencialistas, a sacralização do sexo e do corpo; ora desafiando noções de fragilidade e passividade das mulheres, como no ritual de Beltane. As matrizes de inteligibilidade de gênero que envolvem os corpos, o amor romântico e as ideias de feminilidade e masculinidade permanecem de maneira ambígua e nem sempre transformadora, reforçadas pelo amor cisgênero, pela defesa da reprodução e pelo romantismo inerente à série.

Uma prática que se baseia na ética amorosa, como propõe hooks (2021), busca o afastamento “dos paradigmas eurocêntricos e coloniais que construíram a sociedade ocidental, baseada em exploração, injustiça, racismo e sexismo” (Silva, 2021, p. 18). Ao nosso ver, pensar produtos audiovisuais através dessa ética é construir um universo mais justo a partir da ficção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORBA, Rodrigo. *A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. Cadernos Pagu, n. 43, pp. 441-473, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021 [1990].

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. IN: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Gender as Performance*. Entrevista com Lynne Segal e Peter Osborne. RP 067, 1994. <<https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>>

COUTINHO, Iluska; MATA, Jhonatan. *Um telejornal e um método para chamar de nossos: uma reflexão sobre telas, fronteiras e modos de olhar*. In: 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo, novembro de 2018.

DE ARAÚJO, José Eduardo; DE SOUZA, Maria Carmen. *A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire*. Rumores, p. 126-148, 2020.

- DE OLIVEIRA, Adriana; NORONHA, Joanna. *Afinal, o que é “mulher”? E quem foi que disse?* Direito e Práxis, Rio de Janeiro, v. 7, n. 15, p. 741-776, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 1988.
- GOMES BARBOSA, Karina. *Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual*. 2014. 330 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Afetos e velhice feminina em Grace and Frankie*. Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1437-1447, 2017.
- GOMES BARBOSA, Karina; MENDONÇA, Carlos. “I am done”: *violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’*. Revista Logos, v. 28, n. 3, p. 107-123, 2021.
- HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe; GONZATTI, Christian. *Jordan Lives For The Applause: Performances de Si como Propulsoras de Ciberatecnologias*. Contemporânea: Comunicação e Cultura, v. 16, n. 01, jan-abr, 2018.
- HNATOW, Alison. *Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With An E*. Pittsburgh, 2020. 60p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) - Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- LIVIA, Ana; HALL, Kira. “É uma menina!”: a volta da performatividade a linguística. In OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz(eds.). *Linguagem, Gênero, Sexualidade: Clássicos Traduzidos*. Ipiranga: Parábola Editorial, pp. 109-128, 2009.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal Ltda., 1983, p. 435-453.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres, Macmillan, 1984.
- NOGUERA, Renato. *Por que Amamos: O que os Mitos e as Filosofias têm a Dizer Sobre o Amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.
- PECK, Scott. *A Trilha Menos Percorrida: Uma Nova Visão da Psicologia sobre o Amor, os Valores Tradicionais e o Crescimento Espiritual*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.
- RODRIGUES, Carla. *Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida*. Sexualidad, Salud y Sociedad, n. 10, pp. 140-164, 2012.

SILVA, Silvane. A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade. In: hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2021, p. 9-20.

YOUNG, Lola. The rough side of the mountain: black women and representation in film. In:

JARRETT-MACAULEY, Delia (Ed.). *Reconstructing womanhood, reconstructing feminism: writings on black women*. London: Routledge, p. 177-202, 1996.

---

[1] Por cena entendemos um conjunto de planos que se passam em um único local e em tempo contínuo (VAZ, 2008).

[2] YOUNG, 1996, p. 200, tradução nossa. No original: A cinematic text [...] should be analysed as part of a complex web of inter-related experiences and ideas, fantasies and experimental expressions of desire, anxiety, fear and denial that need to be located in their historical, political and social contexts.