

## Performatividade e tecnologias de gênero em *Elisa e Marcela*, de Isabel Coixet

### RESUMO

**Marcielly Cristina Moresco**

E-mail:  
marciellymoresco@gmail.com  
Universidade de Brasília, Brasília,  
Distrito Federal, Brasil.  
Centro Universitário de Brasília,  
Brasília, Distrito Federal, Brasil.

**Bruna Machado Ferreira**

E-mail:  
brunamachadoferreira@gmail.com  
Pesquisadora independente.

*Elisa e Marcela* (2019), filme escrito e dirigido por Isabel Coixet, recorre a procedimentos cinematográficos formais “estranhos” à contemporaneidade (como a fotografia preto e branco), para trazer à tona a história real do primeiro casamento entre duas mulheres na Espanha do século XX, Marcela Gracia Ibeas e Elisa Sánchez Loriga. O possível estranhamento também atravessa a produção de sentidos, com a utilização de elementos peculiares para compor as cenas de sexo. O que não impede, mas corrobora com a construção de uma narrativa mais empática e menos triste sobre vidas lésbicas. Coixet, como uma constante em sua produção cinematográfica, desvela protagonistas mulheres de extrema força e resiliência. É através destes e outros elementos do filme que analisamos como a partir da tecnologia-dispositivo cinema ocorre a fabricação de uma identidade de gênero e sua performatividade, demarcando a transgressão de gênero como possibilidade de uma vida vivível, de redução do exílio social e da marginalização impostos pela potencialização da violência e pela lesbofobia. São os modos de viver e de se relacionar possíveis que procuramos destacar nesta produção cinematográfica de Coixet: (sobre)viver numa sociedade pautada pela cis-heterossexualidade compulsória e por técnicas de poder e regimes de verdades, onde a descontinuidade e a subversão da lógica cis-heteronormativa corpo-gênero-desejo-prática sexual colocam o amor entre duas mulheres no terreno do ininteligível, da criminalização e do patológico.

**PALAVRAS-CHAVE:** lesbianidades; performatividade de gênero; linguagem e estética cinematográfica; tecnologias.

## PLANO GERAL - A HISTÓRIA DE UM “CASAMENTO SEM HOMEM”

Elisa Sanchez Loriga e Marcela Gracia Ibeas se conheceram em meados dos anos 1880 durante a Escola Normal de Formação de Professoras, administrada por freiras, na cidade de La Coruña, capital da província homônima, localizada no noroeste da Espanha. Elisa, que já trabalhava na escola, tinha 23 anos, e Marcela, 18. Viveram vários anos separadas, pois o pai de Marcela, capitão do Exército, mandou sua filha para estudar em Madrid ao perceber a proximidade entre ambas. Assim, distantes, as duas mantiveram contato por meio de cartas. Elisa e Marcela, já professoras, foram morar juntas em 1889, em Dumbría, na Coruña, e se casaram em junho de 1901 na Igreja Paroquial São Jorge, ainda na província de Coruña, sob as bênçãos do pároco Victor Cortiella.

Com o intuito de tornar possível o casamento, Elisa assumiu a identidade de um primo falecido, Mario Sánchez, e passou a performar o gênero masculino, também em uma tentativa de balizar as desconfianças e as violências que já sofriam por parte da sociedade. O casamento de Elisa e Marcela foi, portanto, a primeira união religiosa na Igreja Católica entre duas mulheres da Espanha no século XX, caso que ficou conhecido através dos jornais naquele período como o "casamento sem homem". A Igreja nunca anulou o matrimônio, mesmo após a descoberta das estratégias utilizadas pelas duas e o consequente processo criminal lavrado contra Marcela e Elisa por falsidade e escândalo público, e contra Elisa por usurpação de nome, decretando-se prisão sem fiança às referidas processadas (GABRIEL, 2019).

A história real de Elisa e Marcela é contada de muitas formas e diversos detalhes ainda não são totalmente conhecidos. A biografia mais divulgada é a do livro do escritor galego Narciso de Gabriel, *Elisa y Marcela: Más allá de los hombres* (Libros del Silencio, 2010), na qual se baseou a cineasta, diretora e escritora do filme *Elisa e Marcela* (Netflix, 2019), a catalã Isabel Coixet.

Entretanto, Coixet permite-se descolar dos fatos “históricos”, ou já conhecidos através da biografia mencionada, e também aproveita as lacunas do que ainda é desconhecido, para criar situações, cenas, imagens, e até mesmo um final próprio a sua construção ficcional. Foram dez anos com o roteiro em mãos até que Coixet conseguisse encontrar alguém com disposição para bancá-lo, por dois motivos em especial: a informação de que ele deveria se filmado em preto e branco, e a própria história, lida muitas vezes como “exótica”, porém “inverossímil”<sup>1</sup>. A Netflix, que também produziria outro filme preto e branco com uma protagonista marcante - *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) -, por fim, resolve comprar a ideia, e em 2019 o filme é lançado no Festival de Berlim, sob tentativas de boicote, num capítulo à parte, resultado da batalha entre os tradicionais festivais de cinema e as plataformas streaming.

Assim, o objetivo deste texto é analisar a linguagem e os principais elementos cinematográficos de *Elisa e Marcela*, além de refletir sobre a fabricação de uma identidade de gênero e sua performatividade, no sentido de demarcar a transgressão de gênero como possibilidade de uma vida vivível, reduzindo o exílio social e a marginalização imposta pela potencialização da violência e pela lesbofobia.

Na primeira parte, apresentaremos os procedimentos cinematográficos da obra: a fotografia preto e branco, a produção de sentidos, com a utilização de

elementos peculiares para compor as cenas de sexo, a construção de uma narrativa mais empática e menos triste sobre vidas lésbicas/*queer*, as protagonistas mulheres representadas como de extrema força e resiliência, constantes nos filmes da diretora Isabel Coixet.

Em um segundo momento, analisaremos a fabricação do gênero pela personagem Elisa, performando a identidade de Mario Sánchez, demarcando a transgressão de gênero como possibilidade de viver uma vida vivível com Marcela. E, por fim, o artigo traz as elucubrações sobre uma sociedade pautada pela cis-heterossexualidade compulsória e por técnicas de poder e regimes de verdades, onde a descontinuidade e a subversão da lógica cis-heteronormativa gênero-desejo-prática sexual colocam o amor entre duas mulheres no terreno do ininteligível, do patológico e da criminalização.

### INTIMIDADE COMO FICÇÃO CINEMATOGRAFICA E REFÚGIO

A narrativa de *Elisa e Marcela* (2019) tem início com uma viagem. Uma viagem de uma mulher que busca algo, alguém. Viaja de trem, depois em uma carroça, de carona, até chegar a uma casa simples, perdida em algum lugar ermo, distante. Encontra uma outra mulher, mais velha, que, incrédula com a visita, se assusta e derruba uma garrafa d'água. Quem são essas mulheres, suas histórias passadas, e o motivo da visita, veremos se desdobrar nas quase duas horas de filme.

Já a saga de Isabel Coixet, enquanto diretora do longa-metragem, teve dois momentos: foram dez anos em busca de financiamento, e apenas quatro semanas para finalização das filmagens. Para tal, Coixet contou com uma equipe composta por um número considerável de mulheres, em algumas das funções-chaves, como composição musical, direção de fotografia e direção de arte, sendo o roteiro de autoria da própria diretora, baseada no ensaio literário já anteriormente mencionado, *Elisa y Marcela: Más allá de los hombres* (Libros del Silencio, 2010), de Narciso de Gabriel.

Na longa trajetória para tirar o filme do papel, Coixet relata que era constante a pergunta “Por que fazer um filme sobre duas mulheres que se casaram na Galícia em 1901?” Para tal pergunta, encaixa-se sob medida a resposta da diretora em entrevista coletiva no Festival de Berlim, em 2019: “Só posso dizer que as histórias me encontram. E que habitualmente me centro em mulheres fortes porque é o tema que domino”<sup>2</sup>. Sua filmografia não nega, para ficar em apenas quatro exemplos: Ann (Sarah Polley), que passa a reescrever a própria vida quando descobre uma doença terminal, em *Minha vida sem mim* (2003); Hannah (Sarah Polley), a operária que se torna enfermeira temporária em uma plataforma petrolífera em alto mar, em *A vida secreta das palavras* (2005); Florence Green (Emily Mortimer), que luta para abrir uma pequena livraria em um cidade onde é recém-chegada, em *A livraria* (2017); e, ainda, Josephine Peary (Juliette Binoche), de *Ninguém deseja a noite* (2016), que parte em uma expedição ao Polo Norte, no início do século XX (1908), em busca de seu marido desaparecido. Não seria diferente com *Elisa e Marcela* - duas protagonistas que, desde seu primeiro encontro em cena, não se apresentam temerosas quanto ao sentimento mútuo de paixão que já se desvela, mesmo que o contexto de vivência seja a Espanha, mais especificamente a província de La Coruña, em fins do século XIX.

Em seu livro *A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, Ana Catarina Pereira destaca a tese de doutorado de Lisa French, que analisa o modo como a experiência feminina e o desejo são representados nos filmes de Jane Campion. Embora os estilos, os contextos e as referências de trabalho da cineasta neozelandesa e Isabel Coixet sejam bastante diversos, os temas frequentes que aparecem no trabalho de Campion, apontados por French como expressão de uma visão feminista, são também constantes no cinema de Coixet, quais sejam: “1) a desigualdade entre homens e mulheres; 2) a dificuldade em crescer como mulher numa sociedade patriarcal; 3) o desejo e a sexualidade feminina; 4) a personalidade forte das protagonistas que lutam contra um universo que as asfixia”. Soma-se, ainda, o fato de Campion habitualmente trabalhar com uma equipe composta, em grande parte, por mulheres, o que, no cenário profissional cinematográfico dominado por homens, é algo a ser sublinhado (PEREIRA, 2016, p. 160-161) - e, como destacamos aqui anteriormente, um aspecto notável por trás das câmeras de *Elisa e Marcela*.

Dentro desta perspectiva, que entendemos ser a de uma visão feminista (independente da cineasta reconhecer ou não seu trabalho como tal), Coixet, como já apontado por algumas críticas (seja positiva, seja negativamente<sup>3</sup>), opta por caminhos diversos de grande parte dos filmes cuja narrativa traz um romance lésbico: o rompimento com a matriz heterossexual da sexualidade e do desejo, capaz de desestabilizar a imagem da mulher correspondendo a um olhar “masculino”; o final que foge do costumeiro trágico; e a caracterização das personagens não passa por um momento crítico diante da descoberta do amor por outra mulher. Elisa (Natalia de Molina) e Marcela (Greta Fernández), na cumplicidade estabelecida desde a primeira troca de olhares em cena, aceitam, estão seguras do que sentem. Com exceção, talvez, de dois diálogos: quando Elisa se dirige a Marcela, um pouco antes de performar o gênero masculino como um plano de “sobrevivência” e de viver uma vida feliz, e diz - “ainda há tempo de ter outra vida, uma vida normal”, no que a resposta de Marcela é imediata - “vida normal é com você”; e quando Marcela, na prisão em Portugal, um pouco antes da “fuga” e embarque de ambas para a Argentina, afirma - “a prisão está bem, o problema é lá fora, onde somos aberrações, onde as pessoas nos encaram, onde riem de nós... lá não tem saída, e nunca terá”.

Em contraposição ao exterior e à sociedade, as personagens desenvolvem uma intimidade que conjuga segurança e leveza. Tal intimidade é cinematograficamente desenhada através de alguns espaços interiores (o quarto de Elisa; o quarto de ambas, quando passam a morar juntas, e onde se desenrolam as cenas eróticas; a prisão, que se mostra um ambiente acolhedor, justamente como apartamento da sociedade que as “a-normalizam”); ou mesmo de ambientes externos, mas que se constituem de um esvaziamento de pessoas e de uma presença ostensiva da natureza, o que vem a acentuar o exílio social experimentado por essas mulheres que se amam em pleno início do século XX.

Os elementos naturais, inclusive, adentram os ambientes internos e constituem a própria intimidade das protagonistas: nas cenas de sexo, elementos pouco convencionais como um polvo e algas são utilizados na construção de sexualidades e desejos completamente distantes e libertos da opressão social, da moral vigente. Sobre tal composição, Coixet menciona referências pictóricas e o desejo de trabalhar com “uma referência sensual que não fosse masculina”, no caso do polvo, ancorada nas ilustrações eróticas do japonês Katsushika Hokusai -

ao que tudo indica, especificamente, *Os polvos e a mergulhadora*, um dos exemplos mais conhecidos da arte erótica japonesa, onde uma mulher é sexualmente estimulada por dois polvos. Para o momento com as algas, por sua vez, a inspiração foi o retrato de Maruja Mallo - artista da Galícia pouco ou nada lembrada dentro do cânone surrealista -, no qual ela se fotografou nua envolta em algas<sup>4</sup>. Curioso notar que Coixet conjuga, em suas referências, Maruja Mallo, cuja relevância artística foi trazida à tona recentemente, graças a uma revisão histórica feminista, e uma xilogravura de Hokusai que destoa da sua série erótica, tão marcada pela presença masculina e fálica.

Não por acaso, em relação à representação da figura masculina no longa-metragem, é relevante notar dois aspectos. Primeiro deles, os homens são personagens coadjuvantes e, com exceção do Comissário português (Manuel Solo) - que auxilia Elisa e Marcela na fuga para Buenos Aires -, ocupam a função de perseguidores/fiscalizadores dos corpos das protagonistas: o pai de Marcela (Francesc Orella), que literalmente se agarra ao corpo da filha para que ela não vá a escola (é notável sua fala - “nessa escola você deve aprender sim, mas não demais”); o médico (Jorge Suquet) que vistoria o órgão genital de Elisa quando esta performa o gênero masculino enquanto Mario (sobre este tópico, nos dedicaremos adiante); e Andrés (Tamar Novas), o lenhador que manifesta seu desejo por Marcela através de um convite para dança um tanto quanto invasivo, em uma festa do povoado onde moram. O segundo aspecto diz respeito ao momento em que Elisa performa Mario. Coixet não se preocupa em conferir à personagem um caráter de semelhança e convencimento em relação ao gênero masculino; pelo contrário, Mario deixa entrever a condição feminina e sua caracterização, seu figurino aproxima-se bastante de personagens icônicos-cômicos do cinema, como Chaplin.

Sobre essa transfiguração pouco convincente de Elisa para Mario, arriscamos duas leituras. Na primeira, um trabalho de tornar evidente o ridículo da farsa, em chave que expõe mesmo o absurdo moral da sociedade que julga, patologiza e criminaliza a relação entre Elisa e Marcela - “o ridículo é uma das melhores formas de dizer a verdade” (TOLOKONNIKOVA, 2019, p. 215), ou, como diria Judith Butler, “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (BUTLER, 2016, p. 09). Na segunda, que Coixet lançaria uma mirada contemporânea sobre essa história passada, ou seja, deslocando-a para questionamentos atuais, como da performance mesma do “masculino” e do “feminino”, evidenciando que a expressão de gênero nem sempre corresponde ao designado quando nasceu ou ao que a pessoa se identifica. Ou seja, a performance de gênero<sup>5</sup> pode se dar em qualquer corpo.

Operar com o contemporâneo e o antigo é uma decisão de Coixet também para compor a linguagem do longa, o que lhe confere certo anacronismo. A diretora opta por uma fotografia preto e branco<sup>6</sup>, além de recorrer a elementos muito caros à primeira época do cinema, quando este ainda se estruturava enquanto narrativa, a narrativa clássica - é o caso das transições de íris de uma cena à outra, em forma de um círculo que aumenta ou diminui, que eventualmente aparecem ao longo do filme. Ao mesmo tempo que, em algumas cenas, seu modo de filmar é moderno, tanto pela escolha dos enquadramentos - vide a cena de Elisa e Marcela banhando-se na praia, onde o enquadramento é próximo aos corpos de ambas, e evidencia que a câmera, provavelmente uma câmera na mão, está em parte submersa -; como pela utilização de recursos como aquele em que suas

personagens encaram e falam diretamente para câmera, na sequência da troca de cartas entre as protagonistas.

Particularmente sobre essa sequência, é central para compreender a chave na qual trabalha Coixet para construir este romance. É por meio das cartas que Elisa e Marcela falam, pela primeira vez na narrativa, abertamente sobre o sentimento mútuo de paixão. As palavras escritas/descritas antecipam a liberdade do desejo que as protagonistas experimentarão em seguida, quando do encontro de ambas e do início das vidas compartilhadas. “Imagino todas as nossas cartas juntas como se fossem um cobertor, e nós duas nuas em cima delas”, escreve Marcela. O que é extremamente íntimo, a intimidade como categoria tão essencial nessa construção narrativa, expressa nas palavras a formar o cobertor que protege e conforta, é assim evocada, “como um espaço livre (...), uma decisão política e estética de representar a capacidade de criar refúgios afetivos” (MAURI, Amanda, 2019, tradução nossa).

Outro ponto a observar nessa mesma sequência é o fato de que as protagonistas, ao encararem a câmera e exporem sua intimidade, transformam a/o espectadora/or em cúmplices da paixão aqui desvelada. O que vem acionar uma outra possível reação espectral, em momento posterior da narrativa: em uma das raras ocasiões em que a câmera subjetiva (que indica o olhar de um personagem dentro da narrativa) é relacionada a um dos homens da história (no caso o lenhador), a prescrutar um momento íntimo e de descontração de Elisa e Marcela (ao saírem da festa da comunidade, poderem enfim dançar juntas, longe de julgamentos), nós, enquanto espectadora/or, intuímos que este olhar é ao mesmo tempo invasivo e ameaçador, e antecipa a constante vigilância a que ambas serão submetidas. Ou seja, há, enquanto procedimento cinematográfico, a construção de um estranhamento do olhar masculino que observa (a nível de objetificação e fetiche) as protagonistas. Uma construção que reforça, através da conjugação dos olhares dentro da narrativa cinematográfica (o olhar da/o espectadora/or, o olhar dos personagens e o olhar da câmera), que a mulher, ou no caso, as mulheres não estão ali para serem olhadas, à ordem do desejo masculino. Não existem ali como “imagem silenciosa”, como “significante do outro masculino” (MULVEY, 1983, p. 438). O estranhamento, diante do olhar masculino voyeurista, surge justamente porque estamos diante de uma narrativa cinematográfica onde a imagem das protagonistas não pertence à condição paralisante de “portadora de significado”, mas aparece sim como “produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438)<sup>7</sup>.

## PERFORMATIVIDADE E TECNOLOGIAS DE GÊNERO PARA UMA VIDA VIVÍVEL

Na obra *Em Defesa da Sociedade* (1999), especificamente na *aula de 17 de março de 1976*, Michel Foucault analisa dois motivos para a sexualidade tomar tamanha importância a partir do século XIX: primeiro, a sexualidade constitui-se um comportamento corporal que depende de tecnologias disciplinares e individualizantes, as quais atuam sob as diversas formas de controle e vigilância (como por exemplo a confissão, o exame, as punições e o controle sobre a masturbação exercido sobre as crianças); segundo, a sexualidade adquire efeitos em processos biológicos, especialmente com seu ato procriador, deslocando-se das tecnologias do corpo individual para as tecnologias biopolíticas da população: “A sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população.



Portanto, ela depende da disciplina, mas depende também da regulamentação” (FOUCAULT, 1999, p. 300).

A história de *Elisa e Marcela* se passa no início do século XX e o discurso em torno da sexualidade dessas duas mulheres, que surge não apenas das falas mas das ações da sociedade interiorana espanhola enquanto personagem do filme de Coixet, nos relembra códigos que regiam as práticas sexuais desde séculos anteriores: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Embora cada um deles, a sua maneira, determinasse o que era lícito e ilícito, um aspecto comum os fazia convergir: o dispositivo do matrimônio (FOUCAULT, 2015).

As práticas sexuais e românticas centravam-se nas relações matrimoniais - cis-heterossexuais, obviamente<sup>8</sup>. Isto posto, Elisa e Marcela decidem se casar na Igreja Católica (na condição de Elisa como Mario), como uma possibilidade de ficarem juntas sem sofrerem com a violência lesbofóbica e de gênero da vizinhança, afinal qualquer prazer estranho às leis do casamento merecia condenação<sup>9</sup>.

De acordo com Foucault, em *História da Sexualidade I* (2015), a Igreja intervia na sexualidade conjugal e condenava as "fraudes" contra a procriação, dentre elas a homossexualidade, a infidelidade, o casamento sem consentimento dos pais; todos entravam na lista de pecados graves. Também havia uma medicinalização que regulava os prazeres do casal, inventava patologias, vigiava todas as formas de prazeres.

No final do século XIX, o sujeito homossexual e da lesbianidade se tornou uma espécie. A homo/lesbossexualidade sofreu uma mudança: torna-se uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma (FOUCAULT, 2015). Assim, a partir do momento que sexualidades periféricas são tornadas espécies, engendram-se tudo no corpo e elas passam a ser parte do indivíduo. Não se tratava mais da interdição das sexualidades, mas de uma forma de poder que era necessária se exercer constantemente, sob exames, observações, discursos (FOUCAULT, 2015).

Michel Foucault (2015) apresenta que, tanto na ordem civil quanto na religiosa, comportamentos e desejos considerados "contra a natureza" eram também "contra a lei", marcados por uma abominação, dados como infringindo decretos sagrados do casamento na Igreja - tomados igualmente pela justiça e pela medicina -, fundamentais para a ordem das coisas e dos seres.

De volta à narrativa do longa de Coixet, ainda como parte do plano de tornar possível a existência de sua relação amorosa com Elisa, Marcela cede às investidas do lenhador da cidade e engravida dele a fim de, após consagrado o matrimônio religioso com Mario/Elisa, comprovarem a capacidade de desempenhar o dever conjugal (o sexo entre marido e mulher) tendo, por consequência, a gravidez. Desejam, dessa maneira, viver em paz como um "casal legítimo, com sua sexualidade regular" com "direito à maior discrição", tal como apregoavam as normas sexuais da época e de séculos anteriores (FOUCAULT, 2015, p. 43).

Contudo, quando as instituições reguladoras da "verdade do sexo", na figura do médico, do padre e do delegado, exigem examinar o corpo de Mario/Elisa, ele/ela recorre à estratégia de viver uma condição "hermafrodita" (nas palavras da personagem), em uma evidente tentativa de convencê-los que possuía um corpo "de mulher", mas o desejo, o prazer e a relação com outra mulher poderiam ser indícios de que também era homem. Assim, Elisa, ao verbalizar ser "hermafrodita" para não ser presa, tenta explicar o fato de ter uma vagina, se identificar como

Mario e se relacionar com Marcela, como resultado de uma suposta duplicidade biológica, isto é, a mistura de dois "sexos" em um só corpo, postulado admitido durante muito tempo pela medicina e pela justiça para as/os "hermafroditas" congênicas/os (FOUCAULT, 1982).

Lembramos, aqui, de Herculine Barbin, um caso de "hermafroditismo"/intersexualidade<sup>10</sup> que vivia na França, no século XIX. Herculine teve seu gênero designado como feminino no nascimento e, 20 anos depois, padres e médicos obrigaram-na a mudar para o gênero masculino. Os discursos médicos e jurídicos definiram que suas relações com mulheres poderiam ser a prova de que estruturas hormonais ou cromossômicas indicavam um desejo heterossexual, exigindo dela, portanto, "ser" homem. Nessa época, as instituições já não aceitavam mais a teoria de uma suposta duplicidade biológica. A mistura de dois "sexos" no mesmo corpo passou a ser considerado crime "contra a natureza", um desvio de comportamento, explicitamente um discurso regulatório médico, apoiado sobre concepções jurídicas em torno do indivíduo e pela noção moral pautada no sexo e no desejo sexual (FOUCAULT, 1982). Assim, as instituições precisavam descobrir o "verdadeiro e único sexo".

Ao considerarmos o gênero enquanto performatividade, nos desconectamos da ideia de que cada corpo é inscrito por um único sexo ou gênero. O gênero é produzido por atos discursivos, performáticos e a partir do corpo, como efeitos múltiplos e, muitas vezes, difusos, a partir de relações de poder e normatividades que estão presentes nas significações, instituições, práticas sociais, comportamentos, representações, discursos ligados à categoria de "sexo" (BUTLER, 2016). Logo, a performatividade de gênero pode ser compreendida como atos de repetição que reiteram os discursos de produção do gênero, transformando esse discurso em "verdade", discursivamente colocado em ação a partir de algum modelo regulado (MORESCO, 2017).

A partir da performatividade do gênero, a estilização do corpo e sua performance (pronomes, nomes, atos, gestos, movimentos, desejos, estilos corporais) causam o efeito ilusório de um corpo permanentemente regulado, marcado e organizado pelo "verdadeiro" gênero, marcos de inteligibilidade (BUTLER, 2016). Assim, quando Elisa aparece performando Mario, seu gênero é confundido e aceito pela vizinhança, embora por pouco tempo, em função do estranho desaparecimento de Elisa da cidade e da aparência de Mario ser muito semelhante a da prima. Ao ser lido como Mario, seu gênero se torna um sinal de sua verdade intrínseca, isso porque o gênero é fabricado por normas regulatórias e obrigatórias que exigem tornar-se um gênero ou outro (não dois), na lógica pautada pela cis-heterossexualidade compulsória em um enquadramento binário (BUTLER, 2018) e fora das possibilidades de intersexualidade, como no filme. Os atos repetitivos da performatividade de gênero não são necessariamente inventados pelos indivíduos. Tais atos, gestos e movimentos respondem a normas pré-estabelecidas, e, ao mesmo tempo, podem sofrer modificações ou improvisos (BUTLER, 2019).

Além disso, as estratégias buscadas por Elisa e Marcela se encaixam no que Foucault (2008) chama de "tecnologias do poder" e "tecnologias do eu". As primeiras, estão relacionadas à conduta dos sujeitos e às formas pelas quais o sujeito se objetiva, submetendo-se a um fim de dominação. Já as "tecnologias do eu" remetem a um conjunto de ações sobre si mesma/o, sobre seu corpo e sua



alma, com a finalidade de transformação de si mesma/o, alcançando, assim, um estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade<sup>11</sup>.

Quando Elisa recorre estrategicamente à tecnologia de fabricação da identidade de gênero masculina, na figura de Mario, e age performaticamente e em coerência com esse “novo gênero”, demarca a transgressão de gênero como uma possibilidade de viver uma vida vivível e feliz ao lado de Marcela, reduzindo o exílio social e a marginalização impostos pela potencialização da violência e pela lesbofobia que sofriam. Mesmo que lhe custe sua própria experiência e identidade de mulher lésbica, submete-se aos poderes cotidianos e estruturantes/estruturados, que lhe obrigam a agir performaticamente conforme as tecnologias sociais. Tecnologias que, inclusive, imprimem efeitos materiais diretos sobre os corpos, tanto de Elisa (que passa a performar o gênero masculino), quanto de Marcela (que precisou engravidar de um homem aleatório).

Coixet consegue nos mostrar o gênero enquanto produto também da tecnologia do cinema. Trata-se de uma tecnologia-dispositivo que constrói o “masculino”, o “feminino”, o “homem”, a “mulher”, “papéis de gênero” e também as violências e a representação da lesbofobia no início do século XX (quando nem mesmo essa palavra existia). As tecnologias de gênero pensadas por Teresa de Lauretis (1998), inspirada em Foucault, remetem ao gênero como um produto e processo de tecnologias sociais, tais como o cinema, a televisão, a Internet etc. Lauretis considera o gênero para além da propriedade do corpo, mas como um conjunto de efeitos fabricados tanto nos corpos, como em comportamentos, relações sociais, instituições e aparatos tecnológicos.

Após as instituições espanholas descobrirem o crime de Elisa e Marcela, o casal foge para Portugal, na tentativa de se estabelecerem e viverem uma vida comum, lidas pela sociedade como “homem” e “mulher”, com o intuito de economizar financeiramente para se exilarem na Argentina. Durante os meses em que vivem em Lisboa, Mario/Elisa passa a reproduzir mecanismos que constroem o ideal do gênero “masculino”. Por exemplo, trabalhando como alfaiate, desenhando e costurando roupas para outros homens, profissão historicamente tida como masculina. Isso permite-lhe o reconhecimento e a possibilidade de existir social e discursivamente enquanto uma identidade de gênero masculina. Assim, nem sempre o ideal de gênero é uma armadilha; também pode funcionar como um modo desejável de vida, de ter reconhecimento (BUTLER, 2018) e, nesse caso, permitiu que Mario/Elisa conseguisse viver sua relação com Marcela sem sofrerem violências, ao menos por algum tempo.

Ademais, nessa parte do filme, é possível observar Mario/Elisa gozar dos privilégios de uma performatividade de gênero hétero-masculina com certa passabilidade cisgênera para a época<sup>12</sup>: possuía condições de trabalho muito melhores do que de Marcela que, com a gravidez já avançada, conseguiu um emprego de ajudante de cozinha em condições precárias, sofrendo, inclusive, agressões verbais. Nas cenas em torno desse período do casal, Marcela aparece infeliz e exausta.

A partir das estratégias performativas e tecnológicas em *Elisa e Marcela*, observa-se como os efeitos dos discursos normativos sobre o gênero, a sexualidade e os “papéis de gênero” ocupam o lugar da verdade produzido pelas instituições jurídicas, psicanalíticas, psiquiátricas, médicas, antropológicas, religiosas, pedagógicas. Tais discursos categorizam, classificam e deslocam os

corpos de Elisa e Marcela entre o inteligível-ininteligível, ideal-abjeto e o normal-anormal<sup>13</sup>. Sobre seus corpos, aplicam-se outras estratégias de docilidade, biopolítica e normalização de conduta, como o controle e vigilância constante - através das ações do pai de Marcela e da vizinhança do casal - das práticas de duas mulheres que vivem e exercem atividades sempre em companhia alegre uma da outra, na patologização pela sociedade e medicina, e na criminalização das práticas sexuais e românticas entre duas mulheres pelas leis.

Nos discursos da verdade, o sexo passa a ser considerado um “ideal regulatório” de ajuste do campo sexual, a partir do qual se impõe a materialização do corpo. Ou seja, é um lugar de normas, de práticas de regulação identificatórias, que vão permitir certas identificações sexuadas e genericadas normatizadas (heterossexual, cisgênera) e excluir outras (homossexual, transgênera), fabricando corpos abjetos, que transgridem as normas, que são dignos da exclusão e que ocupam as zonas ocultas da vida social (BUTLER, 2002).

Os corpos abjetos são aquelas corporalidades que não se conformam aos padrões ideais de masculinidade ou feminilidade, ou que não seguem a lógica coerente cis-heterossexual do sistema sexo-gênero-desejo-corpo; é um corpo ao qual não é “permitido” aparecer. Elisa e Marcela passam de sujeitos a corpos abjetos. O não sujeito abjeto ocupa uma zona oculta e “inabitável” da vida social, cujo limite da inabitabilidade circunscreve o sujeito; isto é, a fronteira do que é “inabitável” cria o terreno pelo qual o sujeito se constitui - por meio da exclusão e da abjeção (BUTLER, 2002).

As duas mulheres, quando transformadas em corpos abjetos pela sociedade e pelas instituições, sofrem um tipo de exílio social que se torna gradual: começa ainda na Escola Normal, quando o pai de Marcela a envia para a capital da Espanha com a finalidade de afastá-las; depois, quando as duas moram em cidades distintas e a dificuldade da época em termos de mobilidade e condição financeira para mulheres as impediam de realizarem visitas frequentes; em seguida, quando conseguem morar juntas, finalmente, duas mulheres demonstrando intimidade e felicidade não era considerado “normal”. Assim, boatos na vizinhança da pequena cidade sobre a sexualidade de Elisa e Marcela começam a tomar proporções violentas, resultando no apedrejamento de Elisa, obrigando-as a permanecerem mais reclusas.

O exílio social aparece também quando Elisa e Marcela decidem apelar para uma estratégia performativa em que a primeira passa a usar a identidade do primo falecido, precisando deixar para trás sua própria identidade para viver o amor, seguido do momento que perdem o emprego como professoras por conta dos boatos e quando a figura do padre, do médico e do delegado (representando as instituições reguladoras da verdade: Igreja, Medicina e Direito) patologizam e criminalizam as duas. Por fim, o exílio social vem ainda com a fuga do casal da Espanha para Portugal e, posteriormente, para a Argentina, em tentativa última de se esquivarem da violência social e institucionalizada.

Depois de fugirem para Portugal e serem processadas, o suposto exílio de Elisa e Marcela na Argentina (dado histórico incerto, mas criado por Isabel Coixet para o filme) pode ser compreendido como um modelo de punição. Quando as duas são incriminadas, é sancionada também a compreensão de que são corpos abjetos com práticas sexuais e de desejos anormais. E tal como corpos abjetos precisam

ser excretadas/expulsas do convívio social, seja sendo presas por parte das instituições de poder ou fugindo e se exilando, como foi a escolha delas.

Sendo assim, quem vive seu gênero de modo ininteligível, quem tem seu corpo julgado como abjeto, está exposto a riscos potencialmente nocivos como assédio, patologização, criminalização e violência. Ou seja, corpos assim vivem em estado de vulnerabilidade e precariedade-mais do que corpos e vidas inteligíveis-, tal como Elisa e Marcela, sendo-lhes exigidas ações de performatividade e resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizamos, neste trabalho, algumas análises a partir da obra cinematográfica de Isabel Coixet, em que sobressaem temas alusivos ao feminismo, à sexualidade dissidente e aos questionamentos das estruturas de poder e de verdade na sociedade - ainda que, vale ressaltar, Coixet não reconheça seu trabalho como de cunho feminista. Contudo, não há como negar que seus filmes, mesmo que implicitamente, trazem para as telas códigos, elementos e discursos reconhecíveis do feminismo. Além, claro, de suas personagens, como já mencionado - mulheres fortes, independentes, fabricantes de realidades que resistem ao patriarcado e às desigualdades entre os gêneros e entre os diversos desejos e práticas sexuais.

As ações performáticas de Elisa e Marcela desestabilizam e questionam as categorias de gênero presumidas em um sistema cis-heterossexual compulsório e falocêntrico que coloca o amor entre duas mulheres no terreno do ininteligível, do abjeto, do patológico e da criminalização. *Elisa e Marcela* nos mostra que (sobre)viver em uma sociedade pautada por técnicas de poder e regimes de verdade, na lógica que exige determinada coerência entre corpo-gênero-desejo-prática sexual, demanda, ontem e hoje, posicionamentos político-estratégicos, em que a performatividade é chave para resistência.

Mencionamos, na primeira parte deste texto, a sequência de abertura do longa-metragem de Coixet, onde duas mulheres, que ainda não conhecemos, se encontram. Ao final, sabemos que essas mulheres são Marcela e sua filha, Ana (Sara Casanovas), que fora criada pelo Comissário e sua esposa, Flor (Kelly Lua), em Portugal, e agora partia para Argentina em busca da mãe biológica. O filme é a história contada por Marcela para a filha, que a desconhecia. Ana então pergunta, no que vem a ser a última fala do longa - “Valeu a pena, tudo isso? O casamento, as brincadeiras? A prisão? Me deixar? Valeu a pena?” Marcela não responde, apenas acaricia o rosto da filha e vai ao encontro de Elisa, que chega montada a cavalo (ter um cavalo é um dos desejos manifestos pela personagem em uma de suas primeiras falas).

Poderíamos dizer que, depois de dez anos de trajetória, Isabel Coixet apresenta um longa que, embora passível de crítica e questionamentos, faz valer uma narrativa que não se preocupa em ser historicamente verídica, mas em criar uma ficção com possibilidades de (sobre)vivência, “uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, delineando-se novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo” (LAURETIS, apud PEREIRA, p. 156, 2016).

Daí a importância da escolha de um final não trágico para a narrativa, já que a tragédia é comum, como já mencionado, às narrativas audiovisuais que trazem

romances entre duas mulheres (muitas das quais, inclusive, dirigidas por homens) - *Amor por direito* (Peter Sollett/2016), *Azul é a cor mais quente* (Abdellatif Kechiche/2013), *Flores raras* (Bruno Barreto/2013), *Albert Nobbs* (Rodrigo García/2012), *Aimée & Jaguar* (Max Färberböck/1999), *Gia - Fama e destruição* (Michael Cristofer/1998). A construção de um outro final apresenta-nos, assim, a ficção como potência criadora de outros possíveis, permeados pelo desejo de liberdade, transgressão, e por que não dizer, felicidade.

## Performativity and gender technologies in Elisa and Marcela, by Isabel Coixet

### ABSTRACT

Elisa e Marcela (2019), a film written and directed by Isabel Coixet, uses formal cinematographic procedures “strange” to contemporary times (like black and white photography), to bring up the real story of the first marriage between two women in 20th century Spain, Marcela Gracia Ibeas and Elisa Sánchez Loriga. The possible strangeness also crosses the production of meanings, with the use of peculiar elements to compose the sex scenes. This doesn’t prevent, but it corroborates with the construction of a more empathic and less sad narrative about lesbian lives. Coixet, as a constant in her cinematographic production, unveils protagonists women of extreme strength and resilience. It is through these and other elements of the film that we analyze how from the technology-device cinema occurs the fabrication of a gender identity and its performativity, demarcating gender transgression as the possibility of a livable life, of reducing social exile and the marginalization imposed by the potentiation of violence and lesbophobia. It is the possible ways of living and relating that we try to highlight in this film production by Coixet: living in a society guided by compulsory cis-heterosexuality and by power techniques and regimes of truths, where discontinuity and subversion of logic cis-heteronormative body-gender-desire-sexual practice put love between two women in the realm of the unintelligible, criminalization and pathological.

**KEYWORDS:** lesbianities; gender performativity; cinematic language and aesthetics; technologies.

# Performatividad y tecnologías de género en Elisa y Marcela, por Isabel Coixet

## RESUMEN

Elisa y Marcela (2019), una película escrita y dirigida por Isabel Coixet, utiliza procedimientos cinematográficos formales "extraños" a los tiempos contemporáneos (como la fotografía en blanco y negro), para mostrar la historia real del primer matrimonio entre dos mujeres en la España del siglo XX, Marcela Gracia Ibeas y Elisa Sánchez Loriga. La posible extrañeza también cruza la producción de significados, con el uso de elementos peculiares para componer las escenas de sexo. Esto no impide, pero corrobora con la construcción de una narrativa más empática y menos triste sobre la vida de las lesbianas. Coixet, como una constante en su producción cinematográfica, revela a las protagonistas mujeres de extrema fuerza y resistencia. Es a través de estos y otros elementos de la película que analizamos cómo desde la tecnología-dispositivo cine se produce la fabricación de una identidad de género y su performatividad, demarcando la transgresión de género como la posibilidad de una vida habitable, de reducir el exilio social y la marginación. impuesto por la potenciación de la violencia y la lesbofobia. Son las posibles formas de vivir y de relacionar las que intentamos destacar en esta producción cinematográfica de Coixet: (sobre)vivir en una sociedad guiada por la cis-heterosexualidad obligatoria y por técnicas de poder y regímenes de verdades, donde la discontinuidad y la subversión de la lógica cis-heteronormativa del cuerpo-género-deseo- práctica sexual pone el amor entre dos mujeres en el ámbito de lo ininteligible, la criminalización y lo patológico.

**PALABRAS CLAVE:** lesbianidades; performatividad de género; lenguaje cinematográfico y estética; tecnologías.



## NOTAS

<sup>1</sup> Segundo fala de Isabel Coixet em coletiva no Festival de Berlim, quando do lançamento do longa-metragem. Disponível em: <<https://bit.ly/3a5iQOs>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>2</sup> Segundo fala de Isabel Coixet em coletiva no Festival de Berlim, quando do lançamento do longa-metragem. Disponível em: <<https://bit.ly/2VjZlqw>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>3</sup> Pode-se observar a crítica negativa de Javier Ocaña, no texto *La mirada errónea*, onde argumenta que as duas protagonistas não apresentam nenhuma dúvida, nenhum conflito interior, ao longo de sua paixão mútua, como se fossem dois seres humanos de 2019 em um país avançado, e não em uma aldeia espanhola da passagem do século XIX ao XX. Amanda Mauri, por sua vez, rebate o texto mencionado, e questiona - “Até que ponto o ‘progresso’ é lido a partir de lógicas eurocêntricas e por que se exige de histórias como as de Elisa e Marcela uma ordem de autocensura?”. Textos disponíveis, respectivamente, em: <<https://bit.ly/2VlKE02>> e <<https://bit.ly/2wuLElv>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

<sup>4</sup> Conforme entrevista de Isabel Coixet no Festival de Berlim, quando do lançamento do longa-metragem. Disponível em: <<https://bit.ly/34rxrIT>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>5</sup> Esse conceito, performance ou expressão de gênero, remete a um conjunto de manifestações externas, expressadas através do nome, pronomes, vestimentas, corte de cabelo, comportamento, voz ou outras características corporais, como tatuagens, pelos, adornos, unhas pintadas, maquiagem etc. (GLAAD, 2016). Tais manifestações podem sofrer modificações, dependendo da sociedade, da cultura e da temporalidade. Via de regra, em uma sociedade cis-heteronormativa, a leitura das expressões de gênero fica condicionada sob os padrões regulatórios vigentes da masculinidade e da feminilidade, e dentro do sistema da coerência sexo-gênero-desejo-corpo cis-heterossexual.

<sup>6</sup> Embora os filmes coloridos existam praticamente desde a invenção do cinema, através de técnicas como o tingimento (mergulho do filme revelado em banho de corante), viragem (acréscimo do corante na revelação do positivo) e utilização de filtros durante a filmagem e projeção, eles tornaram-se populares com o aperfeiçoamento e consequente redução de custos das técnicas, como o tecnicolor e suas películas de cores diferentes, com contrastes cromáticos variáveis e matizes distintos, extremamente saturados (BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, 2013), que marcaram a Hollywood das décadas de 1940 e 1950. Logo, por mais que não se possa estabelecer historicamente um corte cronológico entre a fotografia cinematográfica preto e branco e a colorida, a primeira, na experiência da/o espectadora/or, tornou-se a marca do cinema em seus primórdios, enquanto a segunda tomou conta das telas na contemporaneidade.

<sup>7</sup> Já criticado e posto em revista várias vezes (principalmente pelo binarismo do prazer do olhar dividido em um ativo/masculino e passivo/feminino), o texto de Laura Mulvey, *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em um contexto da crítica cinematográfica da década de 1970, que reivindicava um cinema de vanguarda estética e política contra a linguagem tradicional do cinema hollywoodiano, ainda se apresenta relevante para pensarmos essa conjugação dos olhares dentro da

narrativa cinematográfica, ao argumentar a maneira pela qual “o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 1983, p. 437).

<sup>8</sup> Entendemos o conceito de cis-heterossexualidade referente às normas de gênero e sexualidades, as quais instituem como normal e como normalidade as práticas heterossexuais e o corpo não transexual e, portanto, cisgênero, dentro de um recorte de sociedade ocidental (SANTOS, Dayana Brunetto Carlin dos, 2017).

<sup>9</sup> O caso de lésbicas que recorrem ao matrimônio na Igreja Católica como uma forma de oficializar o relacionamento - mesmo de forma velada no caso de não aceitarem performar outra identidade de gênero - também foi observado na história de Anne Lister e Ann Walker, que decidiram sacralizar simbolicamente a relação na Igreja Holy Trinity, na cidade de York/Reino Unido, em 1834, onde assistiram à missa e receberam a comunhão, sem que alguém soubesse de fato a íntima intenção. A história real é retratada na série televisiva *Gentleman Jack* (2019), criada por Sally Wainwright, coproduzida e veiculada pelas emissoras BBC One e HBO.

<sup>10</sup> O termo "hermafrodita" ou "hermafroditismo" são considerados, contemporaneamente, depreciativos. É recomendado usar o termo intersexualidade, que descreve as pessoas nascidas com anatomia reprodutiva ou sexual e/ou um padrão cromossômico que não pode ser classificado como exclusivamente masculino ou feminino. As pessoas que possuem uma condição intersexo podem, mas não necessariamente, se identificar como transexuais/transgêneros, embora sejam conceitos distintos.

<sup>11</sup> Foucault aponta quatro “tecnologias” para explicar como os sujeitos exercem o poder sobre si mesmos: a) tecnologias de produção (relacionadas com o ato de transformar ou manipular coisas); b) tecnologias de sistemas de signos (relacionadas ao uso de signos, sentidos, símbolos, representações ou significações); c) tecnologias de poder (relacionadas à conduta dos sujeitos e às formas pelas quais o sujeito se objetiva, submetendo-se a um fim de dominação); d) tecnologias do eu (já explicitadas no corpo do texto) (FOUCAULT, 2008, p. 48).

<sup>12</sup> Passabilidade, nesse texto, se refere ao quanto uma pessoa transexual (ou em ação de performatividade de gênero oposto ao que se identifica, como no caso de Elisa/Mario) é passável, isto é, aparenta ser uma pessoa cisgênera em relação ao gênero com que se identifica.

<sup>13</sup> Michel Foucault elabora a genealogia da anormalidade e da noção do sujeito anormal até o século XX sob três figuras demarcadas em torno da sexualidade e das práticas sexuais: o monstro humano, o indisciplinado (sujeito a corrigir) e o masturbador (onanista). Ver em: FOUCAULT, Michel. Os anormais. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

## REFERÊNCIAS

BELICHÓN, Gregorio. 'Elisa e Marcela': a história do único casamento lésbico realizado pela Igreja. **El País**, Madrid, Cultura, 14 fev. 2019. Disponível em <https://bit.ly/34ryW3v>. Acesso em 25 mar. 2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. - Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. «Les Femmes N'ont Pas Besoin D'un Autre Sauveur». [online]. [27 set. 2019]. Paris: Magazine Le Vent se Lève. Entrevista concedida a Lilith Verstrynge e Lenny Benbara, com tradução de Valentine Ello. 2019. Disponível em <https://bit.ly/2N8Sbr5>. Acesso em 04 abr. 2020.

DE GABRIEL, Narciso. **Elisa y Marcela – Más Allá de los Hombres**. 1. ed. Espanha: Libros del Silencio, 2010.

DE GABRIEL, Narciso. Isabel Coixet. **Elisa y Marcela – Amigas y Amantes**. Espanha: Morata, 2019.

**ELISA E MARCELA**. Direção de Isabel Coixet. Espanha: Netflix, 2019 (1h 58min).

FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del yo - y otros textos afines**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

GLAAD. **Media Reference Guide 2016**. New York e Los Angeles, 2016. Disponível em <https://bit.ly/2YT7IFy>. Acesso em 04 abr. 2020.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAURI, Amanda. La voz de 'Elisa y Marcela'. *El País*, Madrid, Opinión, Tribuna, 13 jun. 2019. Disponível em <https://bit.ly/3c20r6i>. Acesso em 01 abr. 2020.

MORESCO, Marcielly C. O Corpo "Fala" Politicamente: As Performatividades Das/Nas Ocupações Secundaristas do Paraná. *Anais da 38ª Reunião Nacional da ANPed*. São Luís, 2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

OCAÑA, Javier. La mirada errónea. *El País*, Madrid, Cultura, Crítica, 24 maio 2019. Disponível em <https://bit.ly/2xkTRJl>. Acesso em 01 abr. 2020.

PEREIRA, Ana Catarina. *A mulher cineasta*: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: Editora LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior, 2016.

SANTOS, Dayana Brunetto Carlin dos. *Docências trans\**: entre a decência e a abjeção. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, 2017a.

TOLOKONNIKOVA, Nadya. *Um guia Pussy Riot para o ativismo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

**Recebido:** 16/04/2020.

**Aprovado:** 05/07/2020.

**DOI:** 10.3895/cgt.v14n43.12004.

**Como citar:** MORESCO, Marcielly Cristina; FERREIRA, Bruna Machado. Performatividade e tecnologias de gênero em Elisa e Marcela, de Isabel Coixet. *Cad. Gên. Tecnol.*, Curitiba, v. 14, n. 43, p. 229-246, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: XXX.

**Correspondência:**

**Marcielly Cristina Moresco**

SCRN 716, bloco D, entrada 14, ap. 401, Asa Norte, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

