

Dossiê Infâncias Contemporâneas

Socialização e hibridismo cultural de meninas: uma etnografia de tela sobre o filme *Mignonnes*

Socialization and cultural hybridism of girls: a screen ethnography about the film Mignonnes

Socialización e hibridación cultural de las niñas: una etnografía de tela sobre la película Mignonnes

Sandro Vinicius Sales dos Santos



Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

sandrovssantos@gmail.com

Rodrigo Saballa de Carvalho



Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

rsaballa@terra.com.br

Resumo: Este artigo analisa o hibridismo cultural que decorre das tensões relativas aos processos de socialização vivenciadas por meninas em contextos migratórios. O texto apresenta uma etnografia de tela sobre o filme *Mignonnes* (2020), da diretora franco-senegalesa Maïmouna Doucouré. As unidades de análise problematizadas ao longo do artigo (socialização e hibridismo cultural) sugerem que o processo de tornar-se mulher, vivenciado pela protagonista do filme, ocorre em um entrelugar cultural, situado na fusão dos costumes e das tradições senegalesas com a hipersexualização ocidental das meninas/mulheres.

Palavras-chave: infância em contextos migratórios; processos de socialização; hibridismo; etnografia de tela.

Abstract: *This paper analyzes cultural hybridism that stems from tensions relating to the socialization processes experienced by girls in migratory contexts. The text presents a screen ethnography on the film Mignonnes (2020), by the Franco-Senegalese director*

Maïmouna Doucouré. The units of analysis problematized throughout the paper (socialization and cultural hybridism) suggest that the process of becoming a woman, experienced by the protagonist of the film, occurs in a cultural in-between, located in the fusion of customs and Senegalese traditions with hyper Western sexualization of girls/women.

Keywords: *childhood in migratory contexts; socialization processes; hybridism; screen ethnography.*

Resumen: *Este artículo analiza el hibridismo cultural que surge de las tensiones relativas a los procesos de socialización vividos por niñas en contextos migratorios. El texto presenta una etnografía cinematográfica sobre la película *Mignonnes* (2020), de la directora franco-senegalesa Maïmouna Doucouré. Las unidades de análisis problematizadas a lo largo del artículo (socialización e hibridismo cultural) sugieren que el proceso de convertirse en mujer, vivido por la protagonista de la película, sucede en un intermedio cultural, situado en la fusión de las costumbres y tradiciones senegalesas con la híper-sexualización occidental de las niñas/mujeres.*

Palabras-clave: *infancia en contextos migratorios; procesos de socialización; hibridismo; etnografía de la pantalla.*

Considerações iniciais

Neste artigo, objetivamos discutir os efeitos dos deslocamentos migratórios sobre os processos de socialização de crianças neles inseridas. Com base em dados produzido por meio de uma etnografia de tela (Balestrin; Soares, 2012), buscamos apreender a experiência da infância migratória a partir da complexidade em torno da socialização de crianças em contextos transnacionais, expressa em uma obra cinematográfica recente que esteve envolvida em polêmicas desde antes de sua estreia junto ao grande público.

Em meados do ano de 2020, a Netflix – uma das maiores plataformas de *streaming* de filmes e de séries do mundo – envolveu-se em uma grande polêmica na divulgação do filme franco-senegalês *Mignonnes* (cujo título internacional é *Cuties* – lançado no Brasil como *Lindinhas*). Antes do lançamento, em setembro de 2020, o filme já causava uma ampla comoção em escala global, sobretudo por parte de grupos reacionários que, sem conhecer o conteúdo filmico, pediam não só a censura da obra, como também o boicote à plataforma de *streaming*. Partindo da potencialidade semiótica ca-

racterística da produção cinematográfica e das análises a ela correspondente no âmbito dos estudos culturais¹, consideramos que *Mignonnes* está longe de ser uma narrativa fílmica sobre desenvolvimento, hipersexualização infantil ou, ainda, um incentivo à pedofilia – como advogaram os/as conservadores/as. Trata-se de uma obra que tematiza as pressões sociais exercidas sobre crianças e adolescentes em suas transições, que têm se intensificado com o acesso às redes sociais, principalmente no caso de crianças em deslocamentos geográficos ocasionados pelos processos migratórios (Zanetti, 2020).

O filme aborda a história da jovem Amy e as situações que ela vivencia para ser aceita entre as colegas em um novo país. Tal enredo compõe uma narrativa que relata a construção de identidades híbridas e conflitos geracionais que se desvelam por meio das tensões estabelecidas na interseção da preservação das tradições culturais (em âmbito familiar) com a incessante vontade de descobrir o mundo que atinge qualquer pessoa em desenvolvimento. A diretora franco-senegalesa Maïmouna Doucouré problematiza, por meio do filme, diferentes situações vividas por crianças migrantes e que emergem na transição da infância para a adolescência. A protagonista, Amy, aos 11 anos de idade, situada em um contexto transnacional, isto é, no entrecruzamento de dois países com costumes e tradições distintas, apropria-se de novos códigos culturais no processo de “tornar-se mulher”.

Parte dessa polêmica atravessou o processo de difusão do filme, sendo empreendida logo no pré-lançamento, em função das escolhas, deveras não muito acertadas, dos cartazes para divulgação da plataforma de *streaming*. Enquanto o cartaz de pré-lançamento do filme na França aborda uma cena em que as meninas do grupo de dança que Amy busca fazer parte passeiam pelas ruas de Paris com sacolas e algumas peças de roupas de grife, em um arroubo irônico (e icônico), no melhor estilo *Sex and the City* (Hessel, 2020), a peça publicitária para divulgação internacional utiliza uma imagem do concurso de dança que ocorre ao final do filme, a qual, fora do contexto, sugere a hipersexualização infantil, como pode ser observado nas imagens da Figura 1.

¹ No campo dos estudos culturais, uma obra como *Cuties* possibilita uma variedade de interpretações, tais como: a centralidade dos streamings na indústria do entretenimento (SOILO, 2017); a radicalização da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2011) inerente à emergência das plataformas de aluguel de filmes; o domínio exercido pela mídia em nossa vida cotidiana e o caráter ideológico do cinema (TERUYA, 2006); o choque cultural dos sujeitos em trânsitos migratório, tendo a religião como sistema de representações; a espetacularização e erotização dos corpos infantis (FELIPE, 2006); entre outros. Para fins deste artigo, objetivamos discutir a ação social das crianças em contextos transnacionais e os processos de constituição enquanto sujeitos no entrelugar de duas culturas (BHABHA, 1998).



Figura 1: Cartazes de divulgação do filme

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1677828554312665-imagens-do-filme-lindinhas>

Desse modo, uma obra amplamente elogiada pela crítica e que retrata o engajamento de uma roteirista negra e feminista face a erotização de crianças e pré-adolescentes (Walkerdine, 1999; Dornelles, 2010), passa a ser considerada um incentivo à pedofilia (Felipe, 2006). No entanto, consideramos que o filme *Mignonnes*, como produção estética, transcende todos os dissensos, na medida em que problematiza os desafios do crescimento, do tornar-se mulher, das transições da infância para a juventude, “[...] no vórtice entre a tradição e a atualidade” (Mattos, 2021, p. 384) em que se encontra a protagonista da narrativa fílmica.

Partindo do pressuposto de que a fabricação de sujeitos gendrados pressupõe a articulação e a combinação (ou cisão) de diferentes processos de socializadores (Mollo-Bouvier, 2005), pretendemos, neste artigo, analisar os diferentes processos que se articulam na fabricação sociocultural de meninas em deslocamento geográfico. Compreendemos, portanto, o gênero como síntese de um conjunto de códigos culturais produzidos *sobre* e a *partir* dos modos como os corpos são social e culturalmente significados, ao passo em que são ao mesmo tempo construídos (Connel; Pearse, 2015) – o que se torna ainda mais complexo no caso de crianças em deslocamento geográfico.

Diante disso, nas linhas deste artigo, buscamos dialogar sobre as seguintes questões: Como se tornar menina no entrelugar de duas culturas distintas? Quais as tensões relativas ao entrecruzar dos diferentes processos de socialização pelos quais passam as crianças em fluxos migratórios? Quais são os hibridismos culturais que emergem dos processos de socialização de crianças que vivem em contextos transnacionais? Diante

de tais questões e considerando que a infância na atualidade é vista como um fenômeno social complexo e multifacetado (Prout; James, 1997), construímos um referencial teórico igualmente híbrido, tecido na interseção dos Estudos da Infância, dos Estudos Culturais e das investigações recentes sobre migrações, como forma de compreender as especificidades dos processos socializadores das crianças em deslocamento geográfico.

De partida, é preciso considerarmos que, comumente, a migração é concebida como um fenômeno individual, adulto e masculino (Piñeiro; Uriarte, Bálamo, 2021). No entanto, a feminização dos fluxos migratórios contemporâneos, evidenciada pela acentuada presença de mulheres nesse processo e retratada em *Mignonnes*, permite compreendermos as famílias como unidades de análises, por meio das quais se desvela a ação social de crianças e de adolescentes – que só recentemente passaram a ser, também, percebidas como sujeitos imersos nos deslocamentos migratórios (Pavez-Soto, 2010, 2017). Nesses processos, as crianças são atores sociais que, apesar de invisibilizados, não se colocam de maneira passiva; pelo contrário, encontram-se inseridas em relações e em negociações constantes com seus pares e outras pessoas dos demais grupos etários.

Assim, focalizar as vivências das crianças no contexto migratório é um exercício analítico importante para a apreensão da complexidade em torno dos deslocamentos humanos, o que nos permite compreender a beleza e a potência da narrativa fílmica de *Mignonnes*. Para além da apreciação estética do filme, buscamos aproximação com os sentidos que meninos e meninas produzem sobre crescer em contextos transnacionais, o que permite a construção de outro olhar capaz de problematizar, de perceber e de reinterpretar o que sabemos, até agora, sobre os deslocamentos humanos, já que o filme aborda, com muita sensibilidade, o que significa tornar-se mulher no entrelugar de duas culturas distintas.

Considerar o processo de constituição das crianças migrantes como sujeitos pressupõe que elas crescem em um entrelugar (Bhabha, 1998), uma vez que, ao mesmo tempo em que têm como referência a cultura de seu país de origem, participam ativamente da cultura do país de destino, por meio das amizades, nos contatos com o bairro e nos processos de escolarização. Desse modo, ambas as culturas se transformam em pontos referenciais, gerando identidades híbridas (Canclini, 1990, 2001). Isso nos permite problematizar, no decorrer do artigo, os diferentes processos socializadores aos quais as crianças migrantes estão submetidas. Como lembra Bhabha (1998, p. 20), são os entre-lugares que promovem “[...] o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação”.

Assim, a socialização da criança migrante exige um quadro de análise que, epistemologicamente, transcenda a visão universal de infância, inaugurada com a modernidade (Áriès, 1981; Heywood, 2004) compreendendo as crianças, suas ações e relações sociais situadas em contexto, no caso corrente, no cerne dos fluxos migratórios. Mais ainda: tal quadro de análise requer lentes teóricas que tomem distância da visão normativa (e adultocêntrica) da socialização (Gaitán, 2008; Mollo-Bouvier, 2005; Pavez-Soto, 2010; Prout; James, 1997), compreendendo-a como um processo de negociação e de adaptação recíproca, envolvendo tanto a cultura do país de origem quanto os aspectos culturais do país de destino. Nesse sentido, os estudos sobre hibridismo cultural de Canclini (1990, 2001, 2004, 2010) inspiram-nos a pensar o entrecruzar desses processos socializadores e seus efeitos sobre as subjetividades infantis, embora não estejam presentes nas formulações teóricas dos Estudos da Infância.

No âmbito dos Estudos Culturais, Canclini (2001) distingue as noções empregadas no campo da Biologia do conceito de hibridização para, então, apresentar as contribuições desse construto teórico e as dificuldades que ele impõe às Ciências Sociais. Para ele, no campo político, a hibridização não pode ser considerada uma simples fusão cultural sem contradições; pelo contrário, o conceito pode “[...] ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização” (Canclini, 2001, p. XVIII).

Na Introdução à edição de 2001 de *Culturas Híbridas*, Canclini compreende a hibridização como resultado de “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2001, p. XIX). Segundo ele, a hibridização funde estruturas ou práticas sociais já existentes produzindo novas estruturas, novos objetos e situações sociais, muitas vezes de modo não intencional, não planejado. De acordo com o autor, esse fenômeno, comumente visível a partir da modernidade, resulta das migrações, do turismo, do intercâmbio econômico e comunicacional ou qualquer outra forma de contatos e de aproximações étnico-culturais. Ele emerge, portanto, da criatividade dos atores (individuais ou coletivos). Assim, afirma Canclini (2001), o objeto de estudo não é a hibridez em si, mas

[...] os processos de hibridização. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade (Canclini, 2001, p. XXII).

Canclini (2001) considera que os estudos sobre hibridização comumente se limitam a descrever misturas interculturais. Todavia, “[...] o trabalho fronteiriço da cultura [...] cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (Bhabha, 1998, p. 27). Em tal direção, o projeto de reconstrução sociológica do conceito de hibridização objetiva atribuir-lhe poder explicativo, em outras palavras, investigar os “[...] processos de hibridização situando-lhe em relações estruturais e causalidade. E dar-lhe capacidade hermenêutica: torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas misturas” (Canclini, 2001, p. XXIV). Nas palavras do autor:

Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalhariam os processos de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes e, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio (Canclini, 2001, p. XXV-XXVI).

Desse modo, o conceito de hibridização torna-se relevante em estudos que pretendem abarcar simultaneamente contatos interculturais mais tradicionais – mestiçagem, no caso das fusões étnicas, e sincretismo, em situações de combinações religiosas, por exemplo – e que assumem um caráter clássico nos estudos antropológicos, bem como aquelas mesclas culturais típicas da modernidade, que emergem da síntese entre o local e o global, o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual. Na visão do autor, os efeitos recentes da globalização não só integram e produzem outras formas de mestiçagens, como também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações de diferenciação cultural. Cabe, pois, à análise sociológica, agregar à tipologia clássica de hibridizações (mestiçagem, sincretismo, crioulização) as operações de elaboração cultural híbridas típicas das sociedades atuais, em condições avançadas de globalização. Isso implica assumirmos a imprescindibilidade de problematizarmos “[...] as narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 20).

Esse é o argumento que defendemos no decorrer do artigo: as tensões vivenciadas pelas crianças simultaneamente, no grupo de pares, na mídia e nos contextos tradicionais, com especial atenção à socialização familiar e religiosa, produzem formas híbridas de constituição como sujeitos. Assim sendo, este artigo está organizado em cinco seções. Após essa introdução, na segunda seção, apresentamos os aspectos teórico-metodológicos com os quais operamos nas análises. Na terceira seção, abordamos a

narrativa central do filme, assim como os processos de hibridização cultural presentes nos processos de socialização vivenciados pela protagonista. Na quarta seção, compartilhamos as análises empreendidas por meio de uma etnografia de tela. Por fim, trazemos nossas considerações finais.

Etnografia de tela: aspectos teórico-metodológicos

Inspirados no entendimento de “[...] que o cinema é um campo fértil para analisarmos os diferentes processos de significação envolvidos na manutenção, construção e desconstrução de determinados discursos” (Balestrin, 2011, p. 32-33), escolhemos a etnografia de tela (Balestrin, 2011; Batista, 2020; Cruz, 2018; Rial, 2005) como percurso investigativo para análise fílmica. Em tal direção, convém esclarecermos que a expressão “etnografia de tela” é utilizada por Rial (2005, p. 120-121), ao referir-se à potencialidade de se empregar as estratégias de geração de dados “[...] da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador em campo, a observação sistemática, registro em um caderno de campo etc., e outras próprias da crítica cinematográfica” (cenografia, iluminação, planos, trilha sonora etc.) para análise da mídia audiovisual.

No caso da análise fílmica, trata-se de “[...] uma imersão (como no sentido etnográfico antropológico) no próprio filme, no sentido de captar com o máximo de detalhes, todos os elementos que configuram aquele enredo” (Cruz, 2018, p. 128). Ademais, a etnografia de tela demanda um processo de reflexividade permanente do/a pesquisador/a, já que, por meio da observação contínua, da descrição e da discussão das cenas que constituem a narrativa, ele/a assume a posição de interlocutor/a da trama, ao proliferar sentidos sobre o filme na busca da problematização de questões de ordem cultural, social e política que atravessam o tempo presente. Assim, consideramos que a etnografia de tela se conforma como um recurso metodológico fértil para os Estudos Culturais, já que evidencia os sentidos que se estabelecem na relação mídia e público, subjacentes à narrativa fílmica.

Especificamente no caso da etnografia de tela por nós empreendida, inicialmente realizamos a escolha do filme *Mignonnes*, tendo em vista: i) a temática abordada – gênero, imigração, socialização e hibridismo cultural; ii) o reconhecimento, a repercussão e a difusão nacional e internacional da obra; iii) o fato de a narrativa focalizar um enredo que é constituído por personagens femininas; iv) a temática da infância de crianças imigrantes (no caso corrente, franco-senegalesa) ser abordada a partir de uma ética e de uma estética sensível.

A partir de então, em uma segunda etapa, após termos assistido ao filme, realizamos um amplo levantamento de críticas em relação à produção cinematográfica, tendo em vista nos aproximarmos das condições de emergência da obra, do seu processo de criação, assim como de sua divulgação/distribuição. No caso específico de *Mignonnes*, essa etapa nos permitiu não só compreender as condições de produção do filme, como as polêmicas em torno de sua difusão e os alcances da narrativa que transcendem as problematizações em torno da erotização infantil. Isso nos possibilitou evidenciar nuances relativas aos hibridismos culturais (Canclini, 1990, 2001) emergentes dos processos de socialização de meninas migrantes.

Em um terceiro momento, assistimos pausada e repetidamente ao filme na íntegra, prestando atenção ao roteiro, especialmente aos modos como estavam sendo narrados os processos de socialização da protagonista Amy e como ela vai se constituindo mulher em meio a um hibridismo, marcado pela confluência de duas culturas distintas. Tal processo teve como efeito a elaboração de um extenso diário de campo, no qual descrevemos as cenas para posterior exploração e decupagem. Em seguida, voltamos a assistir ao filme, observando com mais atenção os aspectos técnicos da obra: os modos como a cenografia, os planos de filmagem, a iluminação, o ritmo temporal do filme, a trilha sonora, a sonoplastia, os figurinos, os objetos cenográficos etc. constituíam as personagens e o enredo da trama. Isso porque entendemos que “[...] os personagens-crianças criados pelas imagens e a vida que ganham são dados pela sua composição estética específica” (Marcello, 2008, p. 201).

Em tal direção, sem a pretensão de generalismos, mas conscientes de que, na qualidade de pesquisadores que realizam uma etnografia de tela, ocupamos um lugar na produção de sentidos sobre a obra fílmica e passamos a registrar, no caderno de campo, nossas impressões em relação aos aspectos que se referiam à crítica cinematográfica. Desse modo, observamos que a iluminação das cenas, marcadas, geralmente, por uma luz difusa, possibilita aos espectadores uma sensação de intimidade com a narrativa. Os ruídos, a música, o plano da câmera em *close-up*, que reiteradamente acompanha o olhar da protagonista Amy, em muitas cenas, convoca os espectadores a experimentar os mais diversos sentimentos – tristeza, encantamento, frustração, dúvida, tensão e descobertas – vivenciados pela protagonista no convívio com seus pares. Por sua vez, as cenas filmadas geralmente em plano aberto (Figura 2) e médio e que têm como objetivo narrar os movimentos dos corpos das personagens, evidenciando a busca pelo reconhecimento social, contrastam com os *close-ups* (Figura 3) das partes íntimas das atrizes-mirins que atuam no filme, não no sentido de incentivar a pedofilia – como querem alguns detratores da obra – mas para denunciar a erotização precoce das meninas na sociedade ocidental (Walkerdine, 1999; Dornelles, 2010).



Figura 2: Atrizes-mirins do filme em plano aberto
 Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-258022/fotos/>



Figura 3: Close-up sensual das atrizes-mirins
 Fonte: <https://posting.cc/HVMwZXX>

Com efeito, por meio das cenas do filme, são narrados, de modo sensível, corpos de personagens femininos, inscritos por histórias que evidenciam a tensão entre culturas distintas; corpos de meninas em movimento, durante os ensaios de suas coreografias de dança, assim como nos diálogos e nas expressões de acolhimento e de companheirismo deflagrados pela interação com os pares; corpos de mulheres adultas, as quais, embora cobertos por longas túnicas muçulmanas e *jihads*, demonstram a potência dos olhares, dos afetos, das crenças e do estar junto como modo de comunicação.

Ao assistirmos repetidamente ao filme, também foi possível percebermos que o ritmo temporal da narrativa é cadenciado pelos modos como as personagens ocupam os espaços cenográficos – do apartamento (especialmente dos quartos), do prédio localizado no subúrbio parisiense (em que os extensos corredores e as escadas ocupam um lugar de destaque nas cenas), na rua, na estação de trem abandonada em que ocorrem os ensaios do grupo de dança, na escola (Figura 4) – palco de conflitos na conquista de reconhecimento e de afirmação do estatuto de membro de um grupo –, assim como na sala de audição do concurso de dança. Nesse contexto, a trilha sonora produzida por Nicolas Nochi (Niko Nochi), a partir das canções: *Keep It up*, *Laser Game*, *I Won't Stop*, *Sweet Swag*, *Snake*, *What I Want*, *Pink Ladies*, *Dame Mas de Eso*, assim como *Bum* e *Nisi Dominus RV 608: Cum Dederit*, compartilhadas durante o filme, conferem ritmo aos acontecimentos, pois, além de transmitirem os sentimentos das personagens, promovem fluência na narrativa.



Figura 4: As meninas em performance na escola

Fonte: http://jornalismojunior.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Screenshot_20201025-163448.png

Além disso, os figurinos constituídos pelas roupas, consideradas artefatos culturais da mais alta significância, assim como os objetos cenográficos, também se destacam na narrativa desenvolvida no filme. O *hijab*, o vestido comprado para Amy utilizar no segundo casamento do seu pai, figuram ao lado do *cropped* (adaptado a partir do uso da camiseta do irmão) e da calça *legging* emprestada pela amiga. Do nosso ponto de vista, são simbologias emblemáticas que ilustram os hibridismos que emergem das tensões relativas à socialização de meninas no entrelugar de duas culturas. Paralelamente ao figurino, o celular – outro potente objeto cenográfico presente na narrativa – destaca-se por, metaforicamente, ser um “portal entre dois mundos” – a cultura muçulmana e o modo de vida ocidental globalizado. Esse portal cria um tempo-espço no qual Amy labora ativamente para tornar-se aceita pelas meninas e pelos meninos do colégio, da vizinhança, enfim, pelas crianças e pelos jovens do novo território em que habita.

Assim, após esse intenso processo de imersão na narrativa fílmica e da constituição de um diário de campo produzido na confluência de nossas descrições sobre as cenas, das discussões decorrentes da crítica cinematográfica e das impressões a respeito da temática da socialização e do hibridismo cultural desencadeadas pela observação do filme, definimos três cenas como eixos analíticos de nossa discussão neste artigo. Em tal perspectiva, nomeamos cada uma das cenas com títulos seguidos por palavras-chave: **Cena 1** – Primeiras composições híbridas de Amy: Família. Encontros. *Twerk*. Escola; **Cena 2** – Hibridismos que ocasionam a aceitação de Amy: Ensaios. Concurso de dança. Conflitos. Amizade; **Cena 3** – Hibridismos para tornar-se mulher: Apresentação. Retorno. Caminhada. Entrelugar; que se referem aos sentidos que atribuímos ao que nos foi possível descrever como etnógrafos de tela. Isso porque “[...] há um elemento contingencial [...] que compreende a relação entre pesquisadora[or] e audiovisual, e o que pode ser construído a partir dessa relação localizada e um espaço e tempo específicos” (Batista, 2020, p. 111). Entendemos que tais cenas marcam processos de transição

na vida da protagonista, os quais reverberam na constituição de um entrelugar de duas culturas (Bhabha, 1998).

***Mignonnes* e a hibridização cultural de meninas**

Mignonnes narra a história de Amy – interpretada por Fatia Youssouf, uma menina de 11 anos, de origem senegalesa, que se muda para o subúrbio de Paris. A narrativa inicia com a chegada da família da protagonista em um novo apartamento, o que é representado nas primeiras cenas do filme. Ao longo das primeiras tomadas, o ar de ingenuidade e candura, felicidade e entusiasmo com a vida na nova vizinhança invadem as expressões da protagonista, conforme evidencia a Figura 5.



Figura 5: Amy no supermercado

Fonte: <https://www.rollingstone.com/wp-content/uploads/2020/10/cuties-indictment.jpg?resize=1800,1200&w=1200>

Com ela, residirão: a mãe, os dois irmãos mais novos – Ismael, de aproximadamente 6 anos de idade, e o caçula, ainda bebê, além de seu pai, que se encontra no Senegal tratando de assuntos de seu segundo casamento.

Assim, o motivo da mudança da família de Amy para outro apartamento é que seu pai, cuja figura não aparece no decorrer do filme, se casará pela segunda vez. Trata-se, pois, de uma família de descendência islâmica, religião na qual a poligamia (masculina) é permitida. A partir desse fato, a trama começa a desenrolar-se, e Amy vê-se envolvida em diferentes processos de socialização que incidem no modo como ela vai se constituindo mulher: no campo das tradições familiares e religiosas, na relação com os meios de comunicação de massa e no grupo de pares.

Esse é o elemento propulsor da trama: Amy está crescendo e vivendo simultaneamente diferentes mudanças. Nesse processo, ela se vê cercada pelas tradições culturais que os costumes islâmicos preservam, sobretudo às mulheres. Paralelamente,

ela se deslumbra com uma pretensa sensação de liberdade sexual que o ocidentalismo imprime aos corpos femininos. Amy chega à nova vizinhança em um momento marcado por diversas transformações biopsicossociais que são sensivelmente exploradas pela diretora do longa-metragem. Situações como a menarca, as contravenções e os delitos de toda ordem, a aceitação no grupo de pares, o interesse por meninos e o despertar da sexualidade, assim como as violências físicas, são questões vivenciadas pela protagonista da narrativa na companhia de suas colegas e que se alternam entre situações cômicas, afetivas, emocionais (e emocionantes). Tais situações são desencadeadas pela tensão relativa ao lugar da mulher em duas culturas distintas: no que concerne à hipersexualização dos corpos femininos no Ocidente e no que diz respeito às tradições e aos costumes provenientes da cultura islâmica.

Amy vivencia as mais diversas situações de hibridização, na medida em que, no processo de tornar-se mulher, não se constitui como uma francesa – supostamente livre dos dogmas do islamismo, tampouco se configura como uma típica senegalesa, já que, inclusive, busca romper com as tradições que aprisionam a esposa aos desejos e às vontades dos maridos. Amy não é totalmente mulher, pois há momentos de frenesi e descontração com as colegas no grupo de pares e que são marcados por um toque de ingenuidade e infantilidade, ao passo em que também já não é considerada tão criança, sobretudo no contexto de seu lar, pois ela assume uma série de responsabilidades que constituem suas relações intrafamiliares: cuidar dos irmãos, cozinhar, preparar-se para o casamento do pai. É líder do grupo de dançarinas, ao mesmo tempo em que tem de dar conta dos afazeres domésticos. A própria rebeldia de Amy, insurgindo contra o segundo casamento do pai, hibridiza-se com a sororidade que ela estabelece com a mãe (Figura 6) – talvez mais vinculada aos rituais e aos costumes islâmicos do que a menina.



Figura 6: Amy (Fathia Youssouf), e sua mãe Mariam (Maïmouna Gueye)

Fonte: <https://www.nwpb.org/2020/09/12/french-film-cuties-calls-out-the-hypersexualization-of-young-girls-and-gets-criticized/>

É preciso considerarmos o talento de Fathia Youssouf que consegue, como que em um passe de mágica, passar da candura e da meiguice para situações de pura fúria e rebeldia. Essas mudanças rápidas de comportamento e de expressão evidenciam as tensões pelas quais Amy atravessa ao crescer e ao tornar-se mulher (Figura 7) – processo que ocorre em um entrelugar cultural, ocasionado pela reterritorialização (Canclini, 2001) simbólica dos usos e dos costumes relativos às subjetividades (infantis e femininas) e que, por vezes, assustam, assolam e assombram a menina.



Figura 7: Fathia Youssouf em cena de transe

Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-258022/fotos/detalhe/?cmediafile=21709672>

É nesse contexto que os diferentes processos de socialização aos quais a protagonista está submetida ora concorrem, ora se articulam, ora se dispersam e criam um hibridismo que produz novas posições de sujeito de Amy. Essa produção é verificada no decorrer da transformação estética da personagem. Amy, progressivamente, vai se desvencilhando de vestimentas e indumentárias que se ligam à condição de infantil, de menina/mulher islâmica-senegalesa e passa a utilizar roupas e adereços ocidentalizados (Figura 8).



Figura 8: Transformações de Amy ao longo do filme

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MOO7lLe4SmA>

Conforme aponta Mattos (2021), a protagonista desenvolve, ao longo do filme, um contorcionismo estético, pois suas vestimentas, modos de falar e se portar se mostram mutuamente inadequados, seja no contexto familiar e nos cultos religiosos, seja no ambiente escolar. O autor, ao analisar a mesma obra fílmica, considera que, ao longo da narrativa, Fathia Youssouf dá vida a várias versões de Amy; desse modo, a interpretação que ela confere à personagem faz da protagonista um prisma que refrata “[...] múltiplas personagens que representam a metamorfose da identidade [da menina e] simbolizam a necessidade de adaptação a contextos sociais plurais, característica da condição do refugiado” (Mattos, 2021, p. 391).

No decorrer do filme, vários elementos vão sugerindo o hibridismo cultural e seus efeitos sobre a subjetividade feminina e transitória (infantojuvenil) de Amy: as canções típicas senegalesa que reiteradamente se alternam com as músicas eletrônicas ocidentais; o uso intenso de diálogos, sobretudo entre as imigrantes senegalesas adultas, em dialeto africano se intercalando com falas em idioma local – esses elementos, quando combinados, compõem uma narrativa que prima pelos deslocamentos não só geográficos, mas culturais, os quais incidem sobre os costumes, os hábitos, as tradições, enfim, sobre os modos como Amy deve ou não portar-se.

De igual modo, há cenas específicas que evidenciam o hibridismo cultural (Canclini, 1990, 2001) presente no cotidiano de Amy e os efeitos sobre a sua constituição como jovem mulher. Em uma delas, a menina, em plena oração junto à sua mãe e a outras mulheres mulçumanas, decide fechar-se dentro de seu *hijab* para assistir a vídeos de *Twerk*. Essa cena é antecedida de várias outras tomadas em que o sermão no culto

religioso assevera uma socialização feminina em que os desejos da mulher precisam ser contidos e canalizados para a satisfação das vontades e dos anseios dos maridos. Assim, o fato de Amy fechar-se em seu *hijab* conota a ideia de ela não querer estar ali, entre aquelas mulheres, entre aqueles costumes, o que evidencia o deslocamento cultural e seus efeitos na constituição da menina-mulher.

Esses são alguns elementos, dentre os diferentes existentes na narrativa fílmica de *Mignonnes*, que evidenciam a constante hibridização presente no cotidiano de Amy. No entanto, quais os efeitos dos hibridismos sobre a constituição feminina da personagem? Discutiremos essa e outras questões na seção a seguir.

Meninas em contextos migratórios: processos de hibridização cultural

O deslocamento geográfico de um espaço a outro constitui apenas uma parte do processo migratório, já que ele abarca, também, um deslocamento pessoal, social e cultural que se organiza em muitas direções e compreende, desde o atravessamento de fronteiras nacionais, até a reestruturação dos processos de socialização. Isso se deve ao fato de que o território no qual o migrante se encontra não é sua cidade natal, tampouco se configura somente como o local onde passa a residir, “[...] mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos” (Canclini, 2004, p. 232). Assim, compreendermos a experiência migratória, sobretudo no período da infância, implica considerarmos as travessias, mas também os lugares de origem e de chegada, pois todo deslocamento humano tem como marco de referência a cultura de origem, com suas memórias, tradições e recordações, como também a do lugar de destino, seus conflitos e suas contradições (Pavez-Soto, 2013, 2017; Piñeiro; Uriarte, Bálamo, 2021; Sayad, 2011), os quais não se sobrepõem, mas criam um entrelugar cultural (Bhabha, 1998) que, dialeticamente, atravessa e é atravessado por hibridismos de toda ordem.

Isso faz com que a migração estabeleça um componente de ressocialização potencial, pois quem migra se vê às voltas com a aprendizagem das normas culturais que regem o lugar de destino (Todorov; Salabert, 1997). No campo dos Estudos da Infância (*Childhood Studies*), crítica similar é direcionada ao conceito de socialização – que, na atualidade, se altera tanto em função das transformações dos modos de vida dos adultos quanto pelo refinamento das formas de conceber a capacidade de ação de meninos e de meninas (Mollo-Bouvier, 2005) – encontrando, na experiência social das crianças migrantes, um campo de estudos fecundo. Assim, podemos perceber que a mesma crítica empreendida pelos estudos sobre migração aos processos socializadores é facilmente identificada nos Estudos da Infância, pois, em ambos os campos teóricos:

A socialização compõe-se de dessocializações e ressocializações sucessivas. Ela é a conquista nunca alcançada de um equilíbrio cuja precariedade garante o dinamismo. Em contrapartida, essa concepção interacionista da noção de socialização implica que se leve em conta a criança como sujeito social, que participa de sua própria socialização, assim como da reprodução e da transformação da sociedade (Mollo-Bouvier, 2005, p. 393).

Nessa perspectiva, constituir-se mulher, sobretudo em um contexto transnacional, não é um estado predeterminado; pelo contrário, é um tornar-se; uma condição ativamente em construção (Connel; Pearse, 2015). Desde o nascimento, as crianças vivenciam diferentes processos de socialização, muitas vezes ambíguos e controversos em que diferentes códigos e estruturas sociais (generificadas) lhes são impostos. Assim, os modos pelos quais nos tornamos sujeitos de gênero derivam das contradições, dos conflitos e das idiosincrasias que emergem da conjugação de distintos processos de socialização.

O gênero, portanto, abrange uma “[...] estrutura de relações sociais que se centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais” (Connel; Pearse, 2015, p. 48). Essas afirmações trazem implicações importantes para pensarmos os processos de socialização de gênero vivenciados por crianças migrantes na medida em que possibilitam a percepção dos diferentes processos socializadores e seus efeitos sobre a produção de novas subjetividades infantis.

Assim, a heterogeneidade de princípios constitutivos e reguladores da vida social que caracterizam a atualidade se torna mais diversificada em função dos deslocamentos culturais impostos pelos processos de desterritorialização e de reterritorialização (Canclini, 1990, 2001) pelos quais passam os/as migrantes, em especial as crianças. Compreendemos, pois, que o entrecruzar de processos (ora concorrentes, ora difusos, ora articulados) promovem uma refração da socialização infantil e criam um cenário propício para a hibridização, conforme percebemos na cena de *Mignonnes* descrita a seguir:

Cena 1 – Primeiras composições híbridas de Amy: Família. Encontros. *Twerk*. Escola.

Amy encontra-se no supermercado comprando mantimentos para casa, na companhia dos dois irmãos. Nesse local, ela encontra as colegas da escola fazendo uma grande algazarra, até que são expulsas da loja pela proprietária – as mesmas que performavam durante o recreio e que despertavam o interesse da protagonista. Essa tomada evidencia uma suposta liberdade que as mulheres ocidentais possuem, desde meninas, o que progressivamente

desperta a atenção e o interesse de Amy. A protagonista dirige-se para casa com os irmãos e as compras; anda por uma das ruas de Paris, até ouvir os sons das meninas que estavam no supermercado. Ela então olha por sobre um gradil e identifica que as meninas estão em uma espécie de estação ferroviária abandonada, ensaiando uma coreografia de *Twerk*. O grupo percebe que está sendo observado por Amy e com ela se revolta, agredindo-a verbal e fisicamente (atirando pedras). Uma dessas pedras acerta a testa de Amy que, sentida, pega seus irmãos e regressa para casa. Uma nova tomada inicia-se e Amy encontra-se no banheiro vestindo uma miniblusa verde que fica muito apertada, já que se trata de uma roupa de seu irmão, Ismael. Ao sair do banheiro, Amy defronta-se com Samba, primo de seu pai e, meio desconcertada com a miniblusa que usava, tampa a barriga amostra e segue para o quarto na companhia de Ismael, que puxa a blusa pedindo que ela a devolvesse. Amy, então, abre uma gaveta de uma cômoda e retira de dentro de uma caixa uma espécie de cordão – que ela havia afanado de uma mulher que o deixou cair em uma cerimônia religiosa. A tomada muda e Amy, agora, encontra-se ajudando Samba a descarregar o carro com as coisas vindas do Senegal. Ele pede que Amy lhe entregue a sua bolsa, que se encontra no assento dianteiro do veículo. A bolsa está ao lado do aparelho celular de Samba. Amy, então, pega a bolsa, entrega ao primo, mas esconde o celular no bolso da calça. Nova mudança de tomada, e Amy, agora, encontra-se na companhia de sua mãe na sala do apartamento, desembulhando os presentes e demonstra satisfação, até que Ismael entra na sala, também dizendo que estava com as roupas que iria vestir no casamento de seu pai. A câmera dá um *close-up* no rosto de Mariam, mãe de Amy, que se mostra desolada com o casamento do marido. Nesse momento, a câmera volta-se para a menina e toda a expressão de satisfação com o vestido é rapidamente substituída por uma frustração imensa. Ao perceber o desalento da filha, Marian tenta consolar Amy – nesse momento, a expressão da menina é de puro pesar. Nova mudança de tomada e encontramos Amy adentrando o pátio da escola. Ela segue em direção às meninas que, imediatamente, a reconhecem como a garota que as espiava na estação ferroviária. Elas prontamente interpelam Amy sobre o porquê de as observarem, ao passo em que a protagonista pergunta ao grupo o que elas faziam ali. As meninas dizem-lhe que estavam ensaiando, pois são dançarinas. As meninas, em tom irônico, perguntam se Amy sabe dançar, e ela responde que poderia aprender. Após nova mudança de tomada, Amy encontra-se em seu apartamento. Ela ouve uma confusão vindo dos andares inferiores do prédio – supostamente da lavanderia. Angélica, sua vizinha e uma das integrantes do grupo de *Twerk*, está discutindo com o irmão e é salva por Amy, que a abriga em seu apartamento. Após salvar a colega e estreitar ainda mais os laços com Angélica, a cena avança para a noite, e Amy, dentro do seu quarto, visita as redes sociais das meninas que dançam *Twerk*, inclusive de Angélica. A protagonista usa o celular que roubou de Samba, seu primo. Ao ver as fotografias das meninas, Amy arrisca-se a fazer e a publicar algumas

poses. Até que Angélica “curte” uma de suas postagens – o que deixa a protagonista extremamente feliz. Esse é mote pelo qual Amy será aceita no grupo e desenvolverá toda a sua habilidade da dança.

O modo como a câmera, por meio do seu enquadramento, acompanha Amy pela rua com seus irmãos narra o inusitado encontro da protagonista com o grupo de dança no supermercado. E mais, ao focalizar o olhar da menina espiando o ensaio, a câmera provoca-nos a “[...] pensar com o cinema, (pensar) sobre outros modos de viver, de estar, de se fazer sujeito de uma cultura, pensar (sobre) outras formas de conhecer e mesmo outras formas de pensar” (Balestrin, 2011, p. 48). O compasso da narrativa fílmica evidencia os embates enfrentados por Amy, na busca pelo acesso ao grupo de dança, por meio das negociações e do uso do celular como estratégia de aproximação. Evidencia-se, desse modo, o choque “[...] intercultural e o impacto das relações étnicas, de gênero e religiosas na constituição da sexualidade da mulher negra” (Mattos, 2021, p. 384).

Há elementos, nessa cena, que evidenciam um primeiro entrecruzar de distintos processos socializadores que, em algumas situações, se aproximam e, em outras, se distanciam, criando um contexto de hibridismo capaz de afetar a constituição da subjetividade de Amy (Figura 9). Inicialmente, há uma suposta sensação de liberdade das mulheres ocidentais, desde a infância e a juventude, representada na rebeldia, na expansividade e na insubordinação das meninas do grupo de dança, que contrasta sobremaneira com a forma como a mãe de Amy, Marian, se vê presa aos costumes e às tradições muçulmanas que subordinam a mulher. De igual modo, a aceitação dos pares, isto é, do grupo de meninas do colégio (Figura 10), é um processo mediado pelo uso das redes sociais, nos quais as garotas postam fotos e buscam reconhecimento e aceitação social, por meio das “curtidas” (Figura 11). Assim, se, por um lado, a socialização feminina tradicional mulçumana contrasta radicalmente com a suposta liberdade das mulheres ocidentais; por outro, a aceitação de Amy no grupo de pares pressupõe o uso das redes sociais como instâncias de constituição de subjetividades individuais e coletivas.



Figura 9: Amy entre as mulheres muçulmanas

Fonte: http://jornalismojunior.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Screenshot_20201025-162152.png



Figura 10: As meninas nas redes sociais

Fonte: http://jornalismojunior.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Screenshot_20201025-172732.png



Figura 11: Amy dançando de modo sensual

Fonte: <https://panampost.com/wp-content/uploads/Captura-de-Pantalla-2020-09-10-a-las-1.50.09-p.-m..png>

Ademais, na narrativa de *Mignonnes*, parece haver uma aposta, por parte de Amy, de que tornar-se aceita no grupo de dança é, em certo sentido, romper com a tradição senegalesa e muçulmana, o que não se dá sem constrangimentos, pois a multiplicidade de expectativas de diferentes atores relativas ao seu desempenho social em situações sociais, muitas vezes “[...] incompatíveis e contraditórias, gera grande tensão emocional em Amy, dividida entre atender aos anseios de sua família e comunidade de origem, ao mesmo tempo em que almeja se inserir no novo contexto pluricultural parisiense” (Mattos, 2021, p. 391). O desconforto de Amy diante dos anseios que os demais grupos lhe atribuem é um elemento que atravessa toda a extensão da narrativa fílmica.

O avançar do filme evidencia que, quanto mais Amy tenta aproximar-se da cultura ocidental, mais ela é arremessada na direção de sua cultura de origem. Desse modo, apesar de buscar afastar-se dos costumes e das tradições islâmicas, não consegue desvencilhar-se totalmente delas.

Cena 2 – Hibridismos que ocasionam a aceitação de Amy: Ensaios. Concurso de dança. Conflitos. Amizade.

As meninas intensificam os ensaios de *Twerk* ao ficarem sabendo que o grupo havia sido classificado no concurso de dança. Liderado por Amy, o quarteto dedica-se à coreografia de passos ousados, característicos daquela dança. Nessa cena, Amy já está vestida com roupas muito semelhantes às das colegas, o que indica que ela não só se encontra em processos de aculturação, mas que àquela altura, já havia sido aceita como membro do grupo de meninas. A tomada muda e Amy está em casa assistindo aos vídeos do ensaio que ela publicou em uma rede social e mostra satisfação com as “curtidas” que ganha na Internet. Ela está em casa, tomando conta de Ismael e, a essa altura, as responsabilidades já não importam: interessa à menina apenas a repercussão que o vídeo causa nas redes sociais. É notória a expressão de satisfação da personagem com a popularidade que ela começa a ganhar no grupo de pares. A tomada muda novamente e Amy está entrando nas dependências da escola. Cabelos soltos, calça *legging* colada ao corpo evidenciando a silhueta e um olhar confiante que em nada lembra a menina senegalesa. Parece mais uma mulher, altiva, segura e determinada. A exuberância de Amy causa reações de garotos e de garotas ao longo do percurso que ela faz até encontrar as colegas, que se encontram ao pé da escada que dá acesso ao segundo andar do prédio. Angélica elogia o decote de Amy, ao mesmo tempo em que um dos meninos toca em seu ombro e diz que ela está uma gata – o que causa um burburinho entre as meninas. Assim, o grupo sobe as escadas conversando sobre as repercussões do vídeo do ensaio nas redes sociais. Já no segundo andar, Amy é ovacionada pelas colegas de dança. A expressão de felicidade de Amy com essa aceitação é tamanha. A tomada muda novamente e as meninas estão saindo da escola. Elas atravessam a rua e, na praça, encontram as meninas de outro grupo de dança: as *Sweet-Swags*. Ao perceberem que Amy e as colegas as observavam, uma das componentes do grupo rival atira uma lata de refrigerante na direção das Lindinhas (*Mignonnes*). As meninas irritam-se com tal atitude e, em um arroubo de fúria, Amy avança na garota que atirou a lata de refrigerante em suas colegas. Uma confusão entre elas se inicia até que a rival imobiliza Amy e abaixa sua calça, evidenciando uma calcinha decorada com desenhos e motivos infantis, incompatíveis com a sensualidade e exuberância de Amy. As garotas e os garotos presentes separam a briga enquanto uma das meninas do grupo rival filma toda aquela violência, supostamente para postar nas redes sociais. Após a separação, as meninas do grupo ajudam Amy a recompor-se e saem em direção às suas casas.

Mediante a narrativa compartilhada, consideramos oportuno destacar o argumento de Marcello (2008, p. 28), quando afirma que “[...] a imagem cinematográfica detém a força capaz de se fazer chocar diretamente com a ‘imagem dogmática da crian-

ça' [...]". Ora, os corpos das meninas em movimento no ensaio da coreografia para o concurso de dança, a mudança no figurino de Amy e sua entrada na escola com os cabelos soltos, assim como o conflito na rua com as meninas do grupo concorrente, colocam em xeque uma "imagem dogmática de criança".

Para além da polêmica do cartaz de divulgação do filme pela Netflix, no qual se focaliza a hipersexualização das meninas, a narrativa do filme tensiona os modos como idealizamos a infância, a partir de uma perspectiva não só etnocêntrica, mas também adultocêntrica. As transições na vida da protagonista evidenciam o desafio enfrentado por Amy em lidar com as "[...] tradições ancestrais [...]" e, simultaneamente, inserir-se e ser aceita na nova realidade que apresenta outros códigos, saberes e comportamentos" (Mattos, 2021, p. 390).

Tal processo de hibridização, presente no decorrer da trama, nos desafia como etnógrafos de tela a pensarmos a criança como "vontade de potência" (Marcello, 2008). Com base nessa compreensão, não afirmamos uma cisão entre culturas ou julgamos a partir de uma análise moral o comportamento da menina. Pelo contrário, passamos a pensar a figura da protagonista "[...] não para agir sobre ela, mas no intuito de verificar as formas pelas quais ela age sobre nós" (Marcello, 2008, p. 199).

Nesse sentido, compreendemos que a calcinha adornada com motivos infantis, escondida pelas vestes adultas e que ressaltam a silhueta de uma mulher, na proposta estética da cena, igualmente escondem a fragilidade e a inocência da menina Amy, inviabilizada pela adultização e pela espetacularização que as redes sociais, como tempo-espaciação de aceitação de crianças e de jovens na atualidade, impõem à protagonista do filme. Ademais, as tecnologias – que têm o celular como figura emblemática, acrescido dos usos (e dos abusos) que as meninas cometem nas redes sociais – evidenciam que tais artefatos, associados à "[...] mobilidade transnacional dos migrantes desestabilizaram as relações entre os lugares de origem, os destinos vocacionais e as práticas pelas quais nos movemos" (Canclini, 2010, p. 232). Isso faz com que Amy vivencie situações desconfortáveis, quiçá constrangedoras, ao longo do processo de ser aceita no novo território em que habita.

Cena 3 – Hibridismos para tornar-se mulher: Apresentação. Retorno. Caminhada. Entrelugar.

Chega o dia do concurso de dança e as quatro meninas preparam-se para entrar no palco. A expressão de Amy e suas colegas reflete um misto de satisfação por terem chegado ali e de muita concentração. As meninas iniciam a *performance* com uma dança que, progressivamente, vai se tornando cada vez mais sensual. Inicialmente, a plateia e os jurados deleitam-se com a apresentação, mas pouco

a pouco, com o predomínio de passos sensuais na composição da coreografia, a sensação é de descontentamento com a erotização da *performance*, não condizente com a idade das meninas. Desse modo, os aplausos do público são paulatinamente substituídos por vaias. No meio da apresentação, Amy tem um *insight* – parece lembrar-se das coisas que abdicou em função do concurso de dança: a casa, a família, a mãe e o dilema do novo casamento do pai. A música da apresentação é substituída por um cântico entoado em dialeto africano. A câmera fecha um *close-up* na protagonista que, atônita e aos prantos, parte imediatamente para casa, deixando o palco no meio da apresentação. Amy caminha tropeçante pelas ruas de Paris como se estivesse perdida, exausta, cansada de procurar (talvez a si própria) até que chega ao prédio em que mora, onde acontece a festa do segundo casamento de seu pai. Ao entrar no apartamento em que reside, Amy encontra a tia avó que lhe insulta em função das vestes que ela usava na apresentação (*shorts* curtos e miniblusa). Nesse momento, Marian, mãe de Amy, entra em cena e defende a filha de sua tia, que sai do recinto descontente com o que viu. Marian abraça a filha em um gesto de cumplicidade, e Amy pede-lhe que não vá ao casamento. A mãe, com ares de resignação, no entanto, lhe diz que tudo está bem e conduz a filha para seu quarto. Marian termina de arrumar-se para a festa e a cena enquadra as duas personagens – a menina com roupas de dança e a mãe com roupas típicas senegalesas. Após um breve silêncio que toma a cena, Marian sai do quarto afirmando que Amy não precisaria ir ao casamento. A cena muda para o quarto de Amy; ao som de uma cantiga africana, estão dispostos no beliche onde a menina dormia a roupa de dançarina de *Twerk* e o vestido que lhe fora dado para o casamento. Amy sai do seu quarto sem vestir nem uma nem outra roupa. Ela se encontra com vestes aparentemente normais de uma menina de 11 anos, cabelos soltos e um olhar diferente: nem determinado, como o olhar da Amy dançarina, nem amedrontado, como o da menina Amy. Suas roupas, agora, já não são apelativas demais, como o uniforme de dança, nem tradicionais ou joviais demais, como o vestido do casamento. Ela desce as escadas, passa pelo salão de festas do prédio, onde as pessoas celebram o matrimônio do pai com a segunda esposa, mas não entra. Segue para a sacada do prédio e sai para rua onde encontra um grupo de mulheres e crianças brincando. A cena mostra meninas e mulheres em trajes típicos da cerimônia e outras vestimentas comuns. Em meio a essas pessoas, Amy decide pular corda. Ao iniciar a brincadeira, um sorriso de satisfação ainda não visto ao longo do filme toma o semblante da personagem.

É possível observarmos os efeitos dos hibridismos que resultam do entrecruzamento dos processos de socialização pelos quais Amy foi convocada a vivenciar em função do deslocamento geográfico (Figura 12). A fotografia do momento em que a menina se reconcilia com sua mãe, que defende a filha da tia-avó, não ilustra a negação dos costumes, as tradições e a religião islâmica, mas a sua ressignificação. Ora, como assegura

Bhabha (1998, p. 241), “[...] a cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória”. Na cena seguinte, o conjunto de *lycra* utilizado no concurso de dança, disposto em cima da cama, ao lado do vestido que seria usado no casamento do pai de Amy, são elementos visuais que evidenciam que a menina, para tornar-se uma mulher livre, não necessariamente precisaria romper com os costumes, tampouco teria de adotar novos hábitos, mas que necessitaria ressignificar seu lugar social, aliás, seu entrelugar (Bhabha, 1998).



Figura 12: Hibridização de Amy

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lG3q-TSzKkM>

É preciso considerarmos que, na cena, o vestido é a vestimenta que mais se move com o passar de uma brisa – como se a roteirista, propositalmente, indicasse que costumes não precisam ser abandonados, apenas reterritorializados (Canclini, 1990, 2001) no plano simbólico. Assim, crescer e tornar-se mulher, na narrativa de *Mignonnes*, não pressupõe ser submissa como é entendido no contexto da tradição islâmica, tampouco pressupõe processos de hipersexualização, como apresenta a cultura ocidental, mas a fusão, a tradução desses processos.

E assim termina *Mignonnes*: O ar de contentamento e de regozijo da protagonista ao pular corda na rua – longe do casamento do pai (que ilustra as tradições) e mais distante ainda do concurso de dança (que simboliza o tensionamento da cultura do país de referência) – deixa, nos espectadores, a sensação de que a adolescente parece ter, enfim, se encontrado. Não como a dançarina descolada, tampouco como a menina insegura e submissa, mas simplesmente como Amy, a garota franco-senegalesa que cresce em um entrelugar (Bhabha, 1998).

Considerações finais

Procuramos analisar o hibridismo cultural que decorre das tensões relativas aos processos de socialização vivenciadas por meninas em contextos migratórios, a partir de uma etnografia de tela sobre *Mignonnes*, produzido pela diretora franco-senegalesa Maimouna Doucouré. No decorrer do texto, ao descrevermos, por meio de nossas notas de campo, algumas cenas do filme, evidenciamos que, no processo de tornar-se mulher no entrelugar (Bhabha, 1998) de duas culturas, diversas instâncias socializadoras ora se mesclam, ora concorrem, cujos efeitos são discursos ambíguos, tensões e atravessamentos para as crianças. Do mesmo modo, evidenciamos que “[...] o ‘direito’ de se expressar [...] é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas [...]” (Bhabha, 1998, p. 21) das personagens.

No contexto de nossa discussão, optamos por evidenciar a socialização de gênero vivenciada por crianças em contextos transnacionais e que são complexificadas pela intersecção de processos socializadores vividos por elas na companhia de diferentes sujeitos e em variadas instituições: na escola, no grupo de pares, nas mídias (redes sociais), na família e nas instituições religiosas das quais as crianças participam. A junção de distintos processos de produção de sujeitos gendrados emergentes de diferentes instituições possibilita às crianças articular diversas formas de ação nos próprios processos de socialização. No caso de Amy, constituir-se mulher, demanda compreender seu lugar social, ou melhor, o entrelugar que ela ocupa na intersecção de dois mundos, de duas culturas distintas. Como destacamos anteriormente, o entrecruzar desses processos ocasionam, por vezes, sucessivas dessocializações e ressocializações (Mollo-Bouvier, 2005), desterritorializações e reterritorializações (Canclini, 1990, 2001) dos sentidos e dos significados de ser menina/mulher franco-senegalesa, não ocorrendo de modo linear e unilateral. De fato, “[...] embora desestabilizadora, [a] vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição” (Bhabha, 1998, p. 241).

Por fim, a discussão ora apresentada endossa a necessidade de ampliação de estudos e de pesquisas que aprofundem a compreensão sobre a presença das crianças em processos migratórios e, outrossim, analisem os efeitos dos deslocamentos pessoais, culturais e simbólicos, pelos quais as crianças são submetidas a distintos processos socializadores provenientes de diferentes instituições sociais e distintas culturas, mas que têm o mesmo objetivo: a produção de sujeitos de gênero. O convite é o de que lidemos “[...] com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido [...]”

composta de demandas e práticas incomensuráveis produzidas no ato de sobrevivência” (Bhabha, 1998, p. 240). A narrativa cinematográfica de *Mignonnes* inspira-nos, portanto, a pensar os desafios e as tensões de ser menina e tornar-se mulher na intersecção de dois mundos.

Referências

ARIÈS. Philippe. **História social da infância e da família**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O corpo rifado**. 2011. 177 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza, 2012. p. 87-109.

BATISTA, Daniela Conegatti. **Devir-sapatão**: tensionamentos a partir de séries televisivas e de vídeo *on demand*. 2020. 221 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. v. I: Magia e técnica: arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: como entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **La sociedad sin relato**: antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CONNELL, Raweyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**: uma perspectiva global. Tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

CRUZ, Éderson. **Entre os muros da escola**: gênero e docência na constituição de uma pedagogia do afeto. 2018. 402 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.

DORNELLES, Leny Vieira. Sobre Meninas no Papel: inocente/erotizada? As meninas hoje. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 3, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13081>. Acesso em: 14 jul. 2023.

FELIPE, Jane. Afinal, quem é mesmo pedófilo?. **Cadernos Pagu**, Campinas – SP, n. 26, p. 201–223, jan. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644740>. Acesso em: 13 out. 2023.

GAITÁN, Lourdes. **Los niños como actores en los procesos migratorios**: Implicaciones para los proyectos de cooperación., Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: https://www.deoa18.net/pdf/doc_infancia_risc_los%20ninos_como_actores.pdf. Acesso em: 8 jan. 2022.

HESSEL, Marcelo. Porque Cuties, da Netflix, incomoda tanto? **Omelete**, 11 set. 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/por-que-cuties-da-netflix-incomoda-tanto>. Acesso em: 20 nov. 2020.

HEYWOOD, Collin. **Uma história da infância**: da Idade Média á época contemporânea no Ocidente. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MATTOS, Ricardo Mendes. Constituição de sexualidade feminina negra e a hipersexualização infantil: o caso *Mignonnes*. **Odeere**, Jequié, v. 6, n. 2, p. 383-411, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/9048>. Acesso em: 12 out. 2023.

MIGNONNES. Direção: Maïmouna Doucouré. Produção: Zangro. Intérpretes: Fathia Youssouf, Médina El Aidi-Azouni, Esther Gohourou, Ilanah Cami-Goursolas, Maïmouna Gueye *et al.* Roteiro: Aneesh Chaganty e Sev Ohanian. França: BAC Films, 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MOLLO-BOUVIER, Suzanne. Transformação dos modos de socialização das crianças: uma abordagem sociológica. **Educação & Sociedade**, Campinas,

v. 26, n. 91, p. 391-403, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/KCzYRkxzm6fSdzLFvBQGjwJ/?lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2023.

PAVEZ-SOTO, Iskra. La participación infantil en los procesos migratorios. Las niñas y los niños de familias peruanas en Barcelona. **Papers: Revista de sociologia**, Barcelona, v. 95, n. 2, p. 441-455, 2010. Disponível em: <https://papers.uab.cat/article/view/v95-n2-pavez>. Acesso em: 12 out. 2023.

PAVEZ-SOTO, Iskra. Los significados de “ser niña y niño migrante”: conceptualizaciones desde la infancia peruana en Chile. **Poli**, Santiago, n. 35, p. 183-210, 2013. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682013000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=en. Acesso em: 12 out. 2023.

PAVEZ-SOTO, Iskra. La niñez en las migraciones globales: perspectivas teóricas para analizar su participación. **Tla-melaua**, Puebla, v. 10, n. 41, p. 96-113, 2017. Disponível em: <http://www.apps.buap.mx/ojs3/index.php/tlamelaua/article/view/208>. Acesso em: 12 out. 2023.

PIÑEYRO, Leandro; URIARTEBÁLSAMO, Pilar. “Viene, está acáytá”. Una aproximación a las vivencias de niños y niñas en torno a la migración en una escuela de Montevideo. **Horizontes Antropológicos**, Montevideo, v. 27, p. 351-377, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/brmbTDZSjHgM965xB7LXRhR/?lang=es#>. Acesso em: 12 out. 2023.

PROUT, Alan; JAMES, Allison. A new paradigm for the Sociology of childhood? provenance, promise and problems. In: JAMES, Allison; PROUT, Alan. (ed.). **Constructing and reconstructing childhood: contemporary issues in the Sociological Study of Childhood**. 2. ed. London: The Falmer Press, 1997. p. 7- 34.

RIAL, Carmen. Mídia e sexualidade: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam Pillar *et al.* (org.). **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 107-136.

SAYAD, Abdelmalek. **La doble ausencia**. De las ilusiones del emigrado a los. Barcelona: Anthropos, 2011.

SOILO, Andressa Nunes. Produções Legais da Pirataria: O Streaming e a Incorporação das Demandas e Discursos Piratas no Mercado do Entretenimento Digital. **Campos - Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1-2, p. 217-236, dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/55743>. Acesso em: 12 out. 2023.

TERUYA, Teresa Kazuko. **Trabalho e educação na era midiática**. Maringá: Eduem, 2006.

TODOROV, Tzvetan; SALABERT, Juana. **El hombre desplazado**. Madrid: Taurus, 1997.

WALKERDINE, Valerie. A cultura Popular e a Erotização das Garotinhas. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 24, n. 2, 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/55390>. Acesso em: 12 out. 2023.

ZANETTI, Laysa. Filme da Netflix acende polêmica sobre o que deseja combater. **Portal R7 – CINEPOP**, 15 set. 2020. Disponível em: <https://cinpop.com.br/critica-cuties-filme-da-netflix-acende-polemica-sobre-o-que-deseja-combater-266200/>. Acesso em: 12 out. 2023.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.