

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Dieison Marconi

**DOCUMENTÁRIO *QUEER* NO SUL DO BRASIL (2000 A
2014): NARRATIVAS CONTRASSEXUAIS E
CONTRADISCIPLINARES NAS REPRESENTAÇÕES DAS
PERSONAGENS LGBT**

Santa Maria, RS

2015

DOCUMENTÁRIO *QUEER* NO SUL DO BRASIL (2000 A 2014): NARRATIVAS CONTRASSEXUAIS E CONTRADISCIPLINARES NAS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS LGBT

Dieison Marconi

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de Mestrado

**DOCUMENTÁRIO *QUEER* NO SUL DO BRASIL (2000 A 2014): NARRATIVAS
CONTRASSEXUAIS E CONTRADISCIPLINARES NAS REPRESENTAÇÕES DAS
PERSONAGENS LGBT**

elaborada por

Dieison Marconi

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Cássio dos Santos Tomaim, Dr. (UFSM)
Presidente/orientador

Tania Siqueira Montoro, Dr^a (UNB)

Zulmira Newlands Borges, Dr^a (UFSM)

Flavi Ferreira Lisboa Filho, Dr (Suplente/UFSM)

Santa Maria, 18 de Dezembro de 2015

À minha vó Beta Marconi,
senhora de voz grave e braços sempre abertos,
que partiu neste setembro último sem que eu pudesse me despedir.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é a forma que encontro de reconhecer no *outro* a importância de que não nos construímos sozinhos e, principalmente, de que não estamos só. Por esse motivo, agradecer também é uma forma de externalizar afeto e carinho. Assim, mesmo correndo o risco de esquecer alguns nomes, torno pública a minha gratidão a todas as pessoas que estiveram ao meu lado durante esse breve *take* da minha vida.

Ao meu orientador, professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim, que me ajudou a trilhar este percurso desde o princípio da minha graduação no curso de jornalismo da UFSM. Mais que orientador, Cássio foi um professor cujas aulas, conversas e orientações reestimularam sempre meu interesse pela pesquisa e minha admiração pela docência.

Meus mais doces agradecimentos à Fernanda Scherer, Marlon Dias, Phillip Gripp e Fernanda Patrocínio, colegas (e principalmente amigos) com os quais pude dividir os prazeres e as angústias desta pesquisa. A Tina Franchi e ao Alisson Machado, pelo constante e desconcertante carinho.

Com afeto e com açúcar, ao Ariel Barcelos e ao Vinícius de Oliveira, por tornarem mais alegre, mais colorido e menos solitário todo esse processo de escrita da dissertação. Ao Olívio Vivian, pelo ouvido sempre atento e principalmente pelos braços sempre abertos. E ao Vinícius Barth, pela amizade sempre presente e afetuosa.

Se tanto a vida quanto o cinema constituem-se como um “encontro”, à Gabriela Quartiero e ao Fabrício Cenzi de Ré: duas felizes surpresas que encontrei no caminho. Aos amigos, amigas e ativistas do Coletivo Voe, por todos os momentos de luta, afeto e aprendizado compartilhado. À Marília Dalenogare, Débora Cerutti, Fernanda Haiduk e Andreia Maidana, companhias felizes mesmo na distância.

Ao meu pai e a minha mãe, com amor e por todo o apoio à realização desta pesquisa e do Curso de Mestrado. Mas, principalmente, por saírem do armário junto comigo. Aos meus irmãos, Diego e Denize que, apesar da distância, sempre me transmitem a sensação de que não estivemos e não estamos tão só.

À Renata de Oliveira, pela atenção, carinho e acalanto. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

RESUMO

Através de uma perspectiva *queer*, este estudo tem por objetivo investigar as representações das personagens LGBT nos documentários produzidos na região Sul do Brasil, entre 2000 e 2014. Ao compreender a sexualidade como um dispositivo histórico de regulação e ordem social, problematizamos como estes filmes figuram as representações de gênero, corpo e sexualidades dos “sujeitos abjetos” e como assumem ou não uma estética contraprodutiva e de resistência as normas sexuadas e generificadas. As representações, enquanto âncoras narrativas, contribuem para compreender os processos de imaginar e reconhecer o *outro*, pois todo filme produz representações submetidas ao ponto de vista de um eu enunciador, isto é, como o *outro* nos vê e nos projeta em retratos filmicos. Postulado esse horizonte, a intenção desse trabalho se desdobra em: (1) investigar as posturas éticas das obras para articular o universo filmico, conduzindo as significações dadas às personagens LGBT; (2) analisar como os dispositivos técnicos e estilísticos utilizados no documentário contribuem ou não para as subversões de retratos filmicos discriminatórios; e (3) compreender quais são as representações que este cinema tem figurado para estabelecer (e se estabelece) seu discurso e estética *queer*. A escolha do espaço temporal justifica-se, primeiramente, por demarcar a pós retomada do cinema brasileiro (NAGIB, 2002). Em segundo lugar, pelo despontar de um maior número de filmes nacionais comprometidos com representações mais diversas das pessoas LGBT (GARCIA, 2012). Em terceiro lugar, é a partir do ano de 2002 que há um maior aquecimento da produção de documentários nacionais (MARUNO, 2008). E em quarto lugar, pela configuração do movimento LGBT nesta última década, o qual luta por espaços midiáticos – entre eles o cinema – para dar existência social aos seus discursos contra-hegemônicos (SIMÕES; FACHINI, 2009). Com 19 filmes mapeados, os procedimentos de análise perpassam pela pesquisa bibliográfica prévia e pelo método de análise fílmica da representação das personagens LGBT que compõe os enredos filmicos. Ao final, pôde-se aferir que, de modo geral, os filmes mapeados e analisados compartilham de um comprometimento orgânico em representar esses sujeitos de maneira diversa, elaborando um discurso alternativo e de contraposição às representações negativas e estereotipadas, humanizando os sujeitos que antes estavam fora de uma “humanidade possível”. Ao representar estas contraposições e resistências aos discursos de ordem preconceituosa, as representações fílmicas avançam, em alguns momentos, para atualizações e (re)significações de um lugar que serviria apenas para reforçar uma estratégia de controle e exclusão. No entanto, ao buscar constantemente se opor aos discursos de ordem preconceituosa, alguns desses filmes recaem na armadilha de ressignificar as representações dessas *pessoas personagens* em termos hegemônicos, valorizando discursos e estéticas higienizadas e assépticas (em vez reinventar e burlar o próprio regime discursivo que elege e define como as LGBT devem se comportar para alcançarem um *status* de “vida viável”). Já outros apostam em uma reificação identitária e pouco se abrem para visões da homossexualidade, travestilidade, transexualidade ou bissexualidade como reais terrenos críticos de desconstrução do sexo/gênero, representando estes sujeitos através de um modelo étnico e identitário. No entanto, há aqueles filmes que não estão preocupados apenas em se opor aos retratos estereotipados, em elaborar uma representação positiva das LGBT ou reduzir sua criatividade a uma reificação identitária. Para além disso, apostam em uma representação de resistência que também é contraprodutiva, contrassexual e *queer*.

Palavras Chave: Teoria *queer*; Cinema; Documentário; Ética; Estética; LGBT;

ABSTRACT

Through a queer perspective, this study aims to investigate the representations of LGBT characters in documentaries produced in southern Brazil between 2000 and 2014. By understanding sexuality as a historical device regulation and social order, we discussed how these films appear the representations of gender, body and sexuality of "abject subject" and how to take or not a counter-aesthetics and resistance to sexed and gendered norms. Representations as anchors narratives contribute to understanding the processes of imagining and recognize each other, because every film produces representations submitted to the view of a self enunciator, that is, as others see us and design in the film portraits. Postulate that horizon, the intention of this work unfolds in: (1) investigate the ethical stances of the works to articulate the film universe, leading the meanings given to LGBT characters; (2) analyze how the technical and stylistic devices used in the documentary contribute or not to the subversions of discriminatory film portraits; and (3) understand what are the representations that this movie has figured to establish (and down) his speech and queer aesthetics. The choice of the timeline is justified, first, by demarcating the post resumption of Brazilian cinema (NAGIB, 2002). Second, the emergence of a more committed national films with various representations of LGBT people (GARCIA, 2012). Third, it is from the year 2002 there is a greater heating of the national documentary production (Maruno, 2008). And fourth, the configuration of the LGBT movement in the last decade, which struggle for media spaces - including the cinema - to give social existence to his speeches against hegemonic (SIMÕES, FACHINI, 2009). 19 mapped movies, analysis procedures underlie the prior literature and the analysis method filmic representation of LGBT characters that make up the filmic scenarios. In the end, it was possible to infer that, in general, the mapped films and analyzed share of an organic commitment to represent these subjects differently, developing an alternative and opposed to negative and stereotypical representations speech, humanizing the subjects that were out of a possible "humanity." Representing these oppositions and resistances to the discourses of prejudiced order, the filmic representations advance, at times, for upgrades and (re) signification of a place that would serve only to reinforce a control and exclusion strategy. However, to constantly seek to oppose the discourses of prejudiced order, some of these movies fall into the trap of reframing representations of these people characters in hegemonic terms, valuing speeches and aesthetic sanitized and aseptic rather reinvent and circumvent the very discursive regime which elects and defines how LGBT should behave to achieve a status of "viable life". While others bet on an identity reification and some open onto views of homosexuality, travestilidade, transsexuality or bisexuality as real critical land deconstruction of sex / gender, representing these subjects through ethnic and identity model. However, there are those films that are not just concerned with opposing the stereotyped portraits, to draw up a positive image of LGBT or reduce your creativity to an identity reification. In addition, betting on a resistance representation is also counterproductive contrasexual and queer.

Keywords: Queer theory; Cinema; Documentary; Ethics; Aesthetics; LGBT

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Dando close: as encenações <i>queer</i> no documentário do Sul do Brasil	
CAPÍTULO I – CINEMA E TEORIA <i>QUEER</i>: A DESOBEDIÊNCIA ÀS MOLDURAS DO OLHAR.....	20
1.1 Teoria <i>queer</i> : (des)fazendo gênero, corpo e sexualidades.....	21
1.2 O cinema brasileiro generificado e sexuado.....	37
1.3 Documentário e Teoria <i>queer</i> : encontros possíveis.....	45
CAPÍTULO II – PROJEÇÕES <i>QUEER</i> DE MEMÓRIAS AFETIVAS.....	57
CAPÍTULO III – VELHOS AMORES: IMAGENS DE CORPO, GÊNERO, SEXUALIDADES E ENVELHECIMENTO.....	99
CAPÍTULO IV – ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA E REITERAÇÕES SUBVERSIVAS DA NORMA.....	149
CAPÍTULO VI – TERRITÓRIOS DE DESEJO E SOCIABILIDADES LGBT.....	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	222
FILMOGRAFIA.....	228

INTRODUÇÃO

DANDO CLOSE: AS ENCENAÇÕES *QUEER* NO DOCUMENTÁRIO DO SUL DO BRASIL

Assim como é comum na linguagem cinematográfica e entre as gírias das culturas artísticas *camp*, *drag*, no pajuba das travestis ou nas “modernas” gírias gays, o objetivo deste trabalho é dar um *close*. No cinema e na fotografia, *close* é um plano fechado, íntimo, próximo e detalhado da personagem, de modo que ela ocupe expressivamente todo o cenário. Dentre as gírias LGBT¹, *close* é dar pinta, chamar a atenção, é mostrar-se, é exhibir-se, é o bate-bate, é o dar *close* de travesti. É dentro das duas linguagens que este termo traduz o objetivo principal dessa investigação: por meio de uma perspectiva *queer*, busco examinar de forma íntima e detalhada as representações das personagens LGBT nos documentários da região Sul do Brasil produzidos entre 2000 e 2014. Tendo em vista que o filme documentário é historicamente renegado pela historiografia clássica do cinema brasileiro e pelos próprios estudos em cinema *queer*, este trabalho visa mostrar, problematizar e chamar atenção para possíveis experiências de um documentário *queer* e contradisciplinar no Brasil, um documentário que pode contribuir com retratos fílmicos para ressexualizar e contrassexualizar as imagens das sexualidades, do gênero, da corporalidade, do desejo, do afeto, do erotismo e da pornografia.

Postulado este horizonte, os objetivos específicos são: (1) investigar as posturas éticas das obras para articular o universo fílmico, conduzindo as significações dadas às personagens LGBT; (2) analisar como os dispositivos técnicos e estilísticos utilizados no documentário contribuem ou não para as subversões de retratos fílmicos discriminatórios; e (3) compreender quais são as representações que este cinema tem figurado para estabelecer (e se estabelece) seu discurso e estética *queer*. Então me interessa questionar: se há ou não uma correção dos estereótipos, estes documentários do sul também dão visibilidade e legitimidade a identificações *queer*? Como se dá o jogo das identidades e diferenças nestas obras? Como são representadas essas personagens “abjetas”? Como esses documentários têm representado as pessoas lésbicas, bissexuais, gays, travestis, transexuais e

¹ Algumas advertências precisam ser feitas desde já. A denominação LGBT aqui usada segue a fórmula recentemente aprovada peça I Conferência Nacional LGBT, referindo-se à lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Antes disso, o XII Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros, de 2005, incluiu oficialmente o B de bissexuais e convencionou-se que o T referia-se a travestis, transexuais e transgêneros. Embora, com a deliberação da I Conferência Nacional, a sigla LGBT venha predominando nos meios ativistas, ela eventualmente assume outras variantes que invertem a ordem das letras (colocando o T a frente do B), duplicam o T (para distinguir entre travestis e transexuais, por exemplo) ou acrescentam novas letras que remetem a outras identidades (como o I de intersexual ou Q de Queer). (SIMÕES; FACHINI, 2009, p. 15)

transgêneros?

A justificativa desta investigação inscreve-se na contribuição pretendida aos campos da comunicação, cinema, Teoria *queer* e também ao reconhecimento dos “sujeitos abjetos”, partilhando do compromisso da valorização das diferentes expressões de gênero, corpo e sexualidades. Este é um trabalho que, enquanto ciência, posiciona-se politicamente resistente aos discursos de discriminação das pessoas que “não fizeram seu gênero/sexo corretamente”, já que durante muito tempo a própria ciência contribuiu para a criminalização patologizante (psíquica e social) daqueles que desviam das normas sexuadas e generificadas.

É por este motivo que também é preciso olhar para o cinema enquanto um produto cultural midiático, já que não basta afirmar que a arte cinematográfica implica em uma construção. É preciso perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? É pelo fato do cinema ser “uma instituição, no sentido jurídico e ideológico, a uma indústria, uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo” (JULIER; MARIE, 1995, p.17), que as representações de transgêneros, travestis, intersexuais, transexuais, bissexuais, lésbicas e gays² representadas na tela do cinema terão sim efeitos reais sobre o mundo. Como o cineasta vê o *outro* e o projeta em retratos filmicos? Como este *outro* posiciona-se subjetivamente e socialmente tendo como referencial estas significações? Para Nichols, as representações dos sujeitos filmados nos levam a formular a seguinte pergunta: “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? Questão que poderia ser expressa como: “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” (NICHOLS, 2012, p.31). Formulada de outra maneira, a pergunta seria: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”(NICHOLS, 2012, p.32)

Em segundo lugar, destaco através das palavras de Muniz Sodré (2005) que nas atuais tecnodemocracias ocidentais, esses sujeitos com experiências de vida marginalizadas utilizam-se das mídias, entre elas o cinema, como um dos territórios para dar visibilidade aos seus discursos contra hegemônicos, tendo também de lidar constantemente com a vulnerabilidade jurídico social, “a identidade” *in status nascendis* e suas estratégias discursivas. Em terceiro lugar, a motivação em in-

² Neste trabalho os termos gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais serão usados sob rasuras, pois já que estamos nos propondo a pensar o cinema através de uma perspectiva *queer*, ou seja, um movimento teórico e político pós identitário, concebemos as identidades como um movimento deslocado e instável: identidades descentradas, não unificadas, não sacralizadas, nem fixas ou essencializadas, distante de concepções conceituais e linguísticas binárias. Nas palavras de Tamsim Spargo, o *queer* é “una muestra deliberada de una diferencia que no queria ser nem asimilada ni tolerada. En suma, se trataba de una diferencia destinada a perturbar el statu quo”. (SPARGO, 2004, p.50). Desse modo, assim como aponta Stuart Hall (2006), colocaremos sobre tais termos o sinal de “rasura” (x). Estando sob rasura, estamos a dizer que a identidade em sua forma original já não é tão satisfatória para ser pensada, mas a não superação dialética do conceito e sua não substituição por outro conceito diferente, que possa substituí-lo, nos leva a continuar pensando com eles, mas, sob a perspectiva desconstrucionista, de um modo diferente, que não pode ser pensada em sua forma original. Privilegiamos aqui, então, muito mais as diferentes experiências vividas e identificações gays, lésbicas, bissexuais e transgêneras do que qualquer conceito sacralizador das identidades.

investigar as representações das personagens LGBT no documentário e suas tensões/aproximações com uma estética/narrativa *queer* justifica-se pela ausência desses olhares sobre os encontros (ou desencontros) do cinema documentário com uma estética *queer*. Deu-se e ainda se dá maior atenção às representações das personagens LGBT no cinema ficcional e se esqueceu que o documentário também constrói/representa e contribui para legitimar identidades e diferenças.

O documentário, apesar de ser o responsável pela vitalidade da sétima arte no país desde a metade do século XX, sempre foi o “primo pobre” renegado pela historiografia clássica do cinema brasileiro. Como dirá Bernadet (2004), se nos deixarmos levar pela vitrine cinematográfica brasileira, o cinema que realmente existe é a ficção, pois é o que a indústria e o comércio afirmam. Enquanto isso, a historiografia cometeu o equívoco ao aplicar à realidade brasileira um modelo particular aos “países industrializados”, em que o filme de ficção foi a base da produção cinematográfica. Para o autor, no caso do Brasil, e a exemplo do sul do país, a realidade mais sólida que tivemos foi o documentário. O autor também ressalta que as obras pioneiras que remontam a história do cinema brasileiro omitem o fato de que o documentário nunca foi um objeto de pesquisa, pois a noção totalizante deste panorama é falaciosa: o que existe é um recorte da história do cinema de ficção de longa-metragem. Tomaim (2010) vem ao encontro do que aponta Bernardet ao destacar o comportamento discriminatório contra o cinema de não ficção em todo o Brasil, desde as primeiras revistas especializadas nos anos vinte:

“O documentário ou o cinema de não-ficção era insultado nas revistas especializadas do país, como a Cinearte, que de 1926 a 1933 moveu uma batalha contra este cinema, em particular contra os filmes naturais ou de cavação. Seus críticos saíram em defesa do filme de ficção como o melhor instrumento de divulgação de um Brasil que se pretendia moderno, urbano e civilizado; assim, em tons discriminatórios e racistas a crítica deste período propunha um saneamento do cinema brasileiro” (TOMAIM, 2010, p. 23).

O autor acrescenta que a necessidade de reconhecer que “a produção de documentário, em especial o de curta-metragem, foi sempre contínua, diferente do filme de ficção de longa-metragem que em alguns Estados ainda hoje está longe de ser uma realidade.” (TOMAIM, 2010, p.24) Assim, este trabalho também perpassa por este crivo do reconhecimento: não se pode ignorar a falta de atenção que o documentário sofre na historiografia porque esta debilidade tem correspondência com a falta de atenção que o documentário tem dos estudos em comunicação/cinema e suas interfaces com as questões de gênero, corpo e sexualidade. Assim como na ficção, no documentário “as *peças personagens* também obedecem a uma construção dramática, as personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos e alcançam seus objetivos ou não, exatamente como na ficção, tudo isso organizado em uma narrativa” (BERNADET, 2005, p.149). Documentários são filmes

extremamente ricos também por isso: ao utilizarem-se de materiais colhidos *in loco*, muitas vezes querem se apresentar como uma janela para o real, mas na construção da narrativa fílmica não deixam de manifestar desejos de ficção e uma ficção com desejos de realidade, o que permite ver de perto um processo de construção/representação de sujeitos/grupos sociais que delimitam a forma como os vemos em sociedade. Além disso, os sujeitos filmados fazem parte da construção narrativa antes mesmo do diretor roteirizar suas falas, pois não é apenas a câmera que figura-os para o espectador, estes sujeitos também significam e ressignificam sua própria imagem diante da câmera:

As pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas: elas se encarregam da *mise en scene*, o tornam pesada ou leve, a realizam como suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito bem fazê-lo. E se perguntam, quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada. Nada? “Então é minha vez?” Então, seguem em frente. Produzem a si mesmas – produzir-se, é isso. Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de maneira ou de outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração” (COMOLLI, 2008, p.56).

Na construção do estado da arte pude encontrar alguns trabalhos que afirmam haver experiências de filmes brasileiros que podem compartilhar de estéticas *queer*; no entanto, estas pesquisas possuem o recorte do cinema de ficção de longa-metragem, o qual é a vitrine do cinema nacional e tem maior acesso às salas de cinema em todo o país. O que proponho aqui é um estudo *queer* das representações das personagens LGBT a partir do mapeamento dos documentários do Sul do Brasil produzidos com personagens lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais entre 2000 e 2014. A escolha do espaço temporal justifica-se, primeiramente, por demarcar a pós retomada do Cinema Brasileiro (NAGIB, 2002). Em segundo lugar, pelo despontar de um maior número de filmes nacionais comprometidos com representações mais diversas das pessoas LGBT (GARCIA, 2012). Em terceiro lugar, é a partir de 2002 que há um maior aquecimento da produção de documentários nacionais (MARUNO, 2008). E em quarto lugar, pela configuração dos movimentos das pessoas bissexuais, transexuais, travestis, lésbicas e gays desta última década, as quais lutam por espaços midiáticos – entre eles o cinema – para dar existência social aos seus discursos contra-hegemônicos (SIMÕES; FACHINI, 2009).

Entre 2000 e 2014, os Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul produziram juntos 19 documentários com personagens LGBT. São 13 filmes produzidos pelo Rio Grande do Sul, seis filmes produzidos pelo Paraná e um filme produzido por Santa Catarina. No Rio Grande do Sul, por exemplo, há um cenário interessante para estudar os treze filmes encontrados, pois a responsabilidade da produção da maioria dessas películas é da Avante Filmes, produtora de cinema e vídeo composta por jovens graduados em cinema no sul do país. Com endereço na capital gaúcha,

a Avante Filmes tem sua produção focada em temas como juventude, política, gênero, corpo e sexualidade. Além disso, estes jovens cineastas da Avante, como os diretores Filipe Matzembacher e Marcio Roelon, costumam trabalhar em coprodução com o grupo de ativismo LGBT *Somos – Comunicação, saúde e sexualidade*,³ parceria que resultou em filmes como *Preservativo* (2011) e *Um diálogo de Ballet* (2011). A Avante também contribui para a construção do *CLOSE – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual* – organizado em Porto Alegre desde o ano de 2010. O evento entra para a lista de festivais nacionais de cinema e arte LGBT, a exemplo do *Mix Brasil* em São Paulo, o *Rio Festival Gay de Cinema* no Rio de Janeiro, o *For Rainbow* e o *Curta o Gênero* de Fortaleza e o *Mostra Possíveis Sexualidades* de Salvador. Esse comprometimento da Avante Filmes nos permitirá, por exemplo, afirmar que os filmes da produtora compartilham de uma experiência de documentário *queer*? Esta mesma questão é válida para a análise das produções do Projeto Olho Vivo do Paraná e os demais documentários mapeados como corpus da pesquisa. Financiado pela Lei de Incentivo à Cultura, o Projeto Olho Vivo produziu inúmeros documentários com temáticas sociais de Curitiba, como preconceito racial, religião, arte popular e questões que dizem respeito às pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais.

Para chegar ao número de 19 documentários com personagens LGBT, parti inicialmente de um mapeamento da produção desses documentários do Sul do Brasil no período de 2000 a 2014 nos seguintes festivais, catálogos, acervos e dicionários de filmes:

Acervo On-line na Cinemateca Brasileira;

Acervo da Cinemateca de Santa Catarina;

Acervo da Associação de Cinema e Vídeo do Paraná (Avec);

Acervo da Fundação de Cinema do Rio Grande Sul (Fundacine);

Catálogos de filmes brasileiros da Agência Nacional de Cinema (Ancine);

Informes Anuais de lançamentos de filmes da Agência Nacional de Cinema (Ancine);

Dicionário de filmes brasileiros de curta e média-metragem (autoria Antônio Leão da Silva Neto);

Dicionário de filmes brasileiros de longa-metragem (autoria de Antônio Leão da Silva Neto).

Banco de títulos exibidos no Festival Mix Brasil;

Banco de títulos do Festival É tudo Verdade;

³ O Somos – Comunicação, Saúde e Sexualidade é uma organização não-governamental fundada em 10 de dezembro de 2001, situada em Porto Alegre/RS/Brasil, criada a partir da reunião de um grupo de militantes advindos/as das áreas de Luta contra a Aids e do Movimento LGBT local, com a proposta de desenvolver ações sociais com abordagens direcionadas à Comunicação e Saúde. Atualmente, as ações da organização têm foco interdisciplinar atuando nas temáticas de Direitos Sexuais, Direitos Reprodutivos e Direitos Humanos a partir das áreas de Educação, Saúde, Justiça, Comunicação e Arte, tendo como missão trabalhar por uma cultura de respeito às sexualidades através da educação da sociedade e afirmação de direitos.

Banco de títulos do Rio Festival Gay de Cinema;
Banco de títulos exibidos no Festival de Cinema Latino Americano;
Banco de títulos do Close – Festival Nacional De Cinema da Diversidade Sexual;
Banco de títulos do Florianópolis Audiovisual do Mercosul;
Banco de títulos exibidos do Festival de Cinema de Gramado;
Banco de títulos exibidos no Festival Internacional de curta-metragem da Associação Cultural Kinoforum;

Durante o processo de pesquisa nos dicionários, acervos, festivais, banco de dados e catálogos, para identificar se nos filmes haviam personagens LGBT tomei como percurso metodológico o ato de conferir o ano de lançamento, a leitura dos títulos, a leitura das sinopses, a ficha técnica e também assisti aos *trailers* disponíveis. É importante ressaltar que como todo trabalho de mapeamento é contínuo e conforme novas fontes forem consultadas, reconheço que novos dados vão surgindo diariamente. Além disso, como toda pesquisa tem suas limitações metodológicas e se faz necessário avançar para novas fases, compreende-se que os filmes mapeados constituem uma amostra confiável do cenário da produção de documentários com personagens LGBT da região Sul do país no período estudado. Para conhecimento prévio, também é preciso lembrar que os documentários produzidos em cursos universitários de comunicação social/cinema e audiovisual não foram considerados para esta pesquisa.

Após o mapeamento concluído, a procura para assistir aos filmes se deu em vários níveis: num primeiro momento, busquei junto aos sites das produtoras, ONGS e coletivos que realizaram os filmes para saber se estes poderiam estar hospedados, assim como também consultei a disponibilidade dessas obras no *youtube*. Aqueles que não foram encontrados hospedados nos sites das produtoras ou no *youtube*, foi solicitado junto aos realizadores que enviassem os filmes ou indicassem onde eles poderiam estar disponíveis. Por fim, dentro do espaço temporal 2000-2014 foram encontrados os seguintes documentários com personagens LGBT:

1. Sobre sete ondas Verdes Espumantes, Bruno Polidoro e Cacá Nazário, 2013, RS;
2. A Dança da Vida, Juan Zapata, 2008, RS;
3. Castanha, Davi Pretto, 2014, RS;
4. Vida fora no armário, Luciano Coelho, 2008, PR;
5. Gilda, o beijo na boca maldita, Yanko Del Pino, 2008, PR;
6. Família no Papel, Fernanda Friedrich e Bruna Wagner, 2012, SC
7. Flores de 70, Fernando Cruxen, 2008, RS;

8. Meu tempo não parou, Jair Giacomini e Sílvio Barbizan, 2008, RS;
9. Um diálogo de Ballet, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2012, RS;
10. A turma, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011, RS;
11. A Rua, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011, RS;
12. A Rosa, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011, RS;
13. Preservativo, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011, RS;
14. Ivo e Suas Meninas, Beca Furtado, 2005, RS;
15. A âncora, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011, RS;
16. Ser Mulher, Luciano Coelho, 2011, PR;
17. A noite da cidade, Willy Shuman, 2010, PR;⁴
18. Singularidades, Luciano Coelho, 2008, PR;
29. Translucidx, 2013, Tamires Spinelli, PR;.

Como foi dito, temos 13 documentários produzidos pelo Estado do Rio Grande do Sul, dos quais três são longa-metragem, nove são de curta-metragem e apenas uma é média-metragem. Dos seis filmes produzidos pelo Estado do Paraná, quatro são de curta-metragem e dois são média-metragem, enquanto em Santa Catarina encontramos um filme de média-metragem. Embora a produção desses filmes estenda-se ao longo de 14 anos, pode-se aferir que o pico de produção ocorreu nos anos de 2008 (seis filmes) e 2011 (cinco filmes). O mapeamento elaborado para esta pesquisa demonstra que o Rio Grande do Sul é o Estado que mais produziu filmes com personagens LGBT entre 2000 e 2014 e este número pode estar ligado ao que aponta Tomaim (2015). Ao mapear a produção de documentários na região Sul do Brasil entre 1995 a 2010, o autor constatou que o Estado gaúcho é o que mais produz filmes de não ficção: foram 120 documentários, sendo 46 documentários de curta-metragem, 61 documentários de média-metragem e 13 documentários de longa-metragem. Paraná foi responsável pela produção de 96 documentários: 43 de curta-metragem, 44 de média-metragem e 9 de longa-metragem. Já Santa Catarina produziu 82 documentários: 23 de curta-metragem, 49 de média-metragem e 10 documentários de longa-metragem. Somando todos os filmes, entre 1995 e 2010, o autor constatou que a região Sul do Brasil produziu cerca de 300 filmes documentários e comprova que, ao contrário do que pode apontar a historiografia clássica do cinema brasileiro, o cinema documentário produzido na região não foi e não é um conjunto de episódios isolados. Além disso, é possível apontar que o Rio Grande do Sul também figura como o terceiro Estado que, desde a década de 1970, mais produz filmes (ficção e documentário) no Brasil, perden-

⁴ Após muitas tentativas sem sucesso de contato com o diretor e a produtora, *A noite na cidade* foi o único filme não encontrado. Desse modo, ficou inviável a sua análise no presente trabalho.

do apenas para Rio de Janeiro e São Paulo. Até a década de 1970 o filme de não ficção de curta e média-metragem foram o carro-chefe da filmografia gaúcha, sendo depois superado pelo filme ficcional de curta e média-metragem (SILVA NETO, 2009; 2011).

Outras características gerais desse conjunto dos documentários mapeados para a presente pesquisa são: a maioria dessas obras foram beneficiadas pelas legislações vigentes para o setor cinematográfico, seja federal municipal ou estadual. No caso dos Estados do Paraná e Rio Grande do Sul são as capitais Curitiba e Porto Alegre que centralizam a produção da maioria dos filmes mapeados e as estéticas tradicionais da cultura regionalista tradicional não são tão exploradas. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a série *Lugares*, produzida pela Avante Filmes para o Lab Cultura Viva, através do projeto de documentários sobre pontos de cultura, viaja outras regiões do país para retratar ruas, bares, casas de shows e clubes que funcionam como pontos de sociabilidade e cultura LGBT. Ainda assim, apesar da cultura regional não ser tão explorada nestas obras selecionadas, nota-se uma dedicação orgânica em recuperar histórias e memórias locais, como o comportamento e a cena LGBT na Porto Alegre dos anos 1970, 1980 e 1990 como nos filmes *Meu tempo não Parou* (2008) e *Flores de 70* (2008). Também pude notar uma preocupação com um resgate biográfico e de memória de personalidades, como do escritor homossexual Caio Fernando Abreu (*Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes*, 2013) ou da famosa travesti de Curitiba conhecida como Gilda (*Gilda, o beijo na boca maldita*, 2008) ou ainda de Ivo Rodrigues, famosa *drag queen* da cidade de Uruguaiana na década de 1940 e que foi retratada no curta-metragem *Ivo e suas Meninas* (2005).

Sobre estas representações de memória/história/biografia, ainda é interessante apontar que desde o final da década de 1990 até o final da primeira década do século XXI, as temáticas mais abordadas pelos documentários produzidos na região Sul do Brasil coincidem com os temas explorados pelos filmes mapeados para a presente pesquisa. Segundo Tomaim (2015), em SC e PR o tema Memória/História está na preferência dos realizadores, representando 20% e 25% das produções, respectivamente. Já no Rio Grande do Sul os temas Comportamento (19%) e Artes em geral (18%) predominam, mas 14% dos documentários gaúchos tratam de assuntos relacionados à Memória/História. Ainda segundo o autor, outros temas abordados por esta cinematografia regional são: Rio Grande do Sul: Questão Sociopolítica (12%), Biografia (11%); Paraná: Artes em geral (17%), Biografia (16%), Comportamento (16%); Santa Catarina: Biografia (18%), Comportamento (18%), Artes em geral (17%) e Natureza (10%).

Como também pôde-se perceber, a maioria dos filmes produzidos com personagens LGBT pela região Sul do Brasil entre 2000 e 2014 são de curta e média-metragem. Por esse motivo, a pesquisa de mapeamento desses filmes foi bastante exaustiva. Não há no Brasil um banco que organize e sistematize a produção de filmes nesses dois formatos. De acordo com Tomaim (2015), esta

falta de informação é compreensível, mas não aceitável:

Não há uma preocupação do setor cinematográfico brasileiro em registrar e sistematizar os dados referentes à exibição de filmes nestes formatos no país. A prioridade ainda é o longametrage e, exclusivamente, aqueles exibidos nas salas de cinema comercial, logo, toda uma produção nacional excluída deste circuito de exibição fica silenciada no que diz respeito ao seu desempenho com o público espectador. (TOMAIM, 2015, p.16)

Na medida em que assistia aos 19 filmes com personagens LGBT produzidos nos pela região Sul entre 2000 e 2014, suas características mais expressivas me conduziram a pensar as personagens representadas dentro de determinados eixos temáticos, diferentes discursos e imaginários, o que também viabilizou identificar diferentes caminhos e abordagens para pensar e problematizar a presença/experiências de narrativas e estéticas *queer*. Na ausência de um método universal de análise fílmica, a estratégia que melhor coube a este trabalho, mediante o expressivo número de filmes a serem analisados, foi o estudo das proposições/asserções *queer* sobre as personagens representadas. Esta opção metodológica nos permitiu focar a análise na compreensão das representações dos sujeitos LGBT que são produzidas e se produzem diante da câmera, tanto do ponto de vista cinematográfico como do ponto de vista *queer*. Reconheço que as personagens representadas nos documentários passam por um processo de descrição (desconstrução) e interpretação (reconstrução) de suas representações ou retratos fílmicos. Para este fim metodológico e a partir de uma observação prévia, agrupei os filmes em quatro eixos temáticos de acordo com as diferentes personagens encontradas. São estes eixos que dão origem aos seguintes capítulos.

Primeiramente, o trabalho contará com um capítulo introdutório intitulado **Cinema e Teoria *queer*: a desobediência às molduras do olhar**, o qual abordará a proposta metodológica para a análise fílmica das personagens dos documentários. Nele, também me dedicarei a construir um apanhado histórico das representações de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, intersexuais e transexuais no cinema brasileiro do século XX, problematizando sua relação histórica com a heteronormatividade⁵, a reprodução das estruturas de poder sexuadas/generificadas e as tecnologias do gênero. Neste ponto, problematizo o próprio recorte do cinema de ficção e busco demonstrar a ausência de estudos e pesquisas que pensem as representações desses sujeitos no cinema de não ficção, principalmente a ausência de estudos sobre narrativas e estéticas *queer* no documentário. Além disso, para localizar a pesquisa dentro dos Estudos *queer*, neste mesmo capítulo também irei expor, conceitualizar e pro-

⁵ “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral.” (BERLANT; WARNER, 2002, p.230)

blematizar o que podemos entender pela radical e performática Teoria *queer* e seus empréstimos à ética e à estética no documentário.

O segundo capítulo da dissertação, intitulado **Projeções *queer* de memórias afetivas**, contará com o estudo dos filmes que trazem no cerne das narrativas o resgate afetivo de personagens e momentos históricos, como a cena LGBT na Porto Alegre dos anos 1970, 1980 e 1990 nos filmes *Meu tempo não parou* (2008) e *Flores de 70* (2008); a história de vida da famosa Gilda, uma travesti das ruas de Curitiba retratada no filme *Gilda, o Beijo na boca maldita* (2008); a literatura, a vida e a obra do escritor Caio Fernando Abreu no filme *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013); a imagem de Ivo, a primeira *drag queen* da cidade de Uruguaiana no filme *Ivo e Suas meninas* (2005). O Terceiro capítulo, intitulado **Velhos amores: imagens de corpo, gênero, sexualidades e envelhecimento** discutirá as explorações estéticas do curso da vida das pessoas LGBT e suas questões geracionais como juventude e envelhecimento, procurando identificar se ao construir retratos filmicos de gays ou transexuais idosos, por exemplo, há uma “politização *queer*” desse tema. Os filmes e personagens esmiuçados nesse capítulo foram *A Dança da Vida* (2008), *Um diálogo de Ballet* (2012), *Singularidades* (2008) e *Castanha* (2014). Já o quarto capítulo – nomeado **Estéticas de resistência e reiteraões subversivas da norma**–, será dedicado à análise das representações das personagens dos filmes inseridas em um contexto de reivindicações sociopolíticas mais demarcadas do que nos outros filmes, dando voz aos sujeitos que reivindicam a legitimidade de suas famílias homoafetivas, o reconhecimento de suas orientações sexuais, identidades e expressões de gênero. Vale destacar que nos filmes aqui analisados algumas tensões entre posturas *queer* e reivindicações de cunho militante identitário foram encontradas. Os filmes que integram esse capítulo são: *Família no papel* (2012), *Vida fora do armário* (2008), *Ser Mulher* (2007) e *Translucidx* (2013).

O quinto e último capítulo, intitulado **Territórios de desejo e sociabilidades LGBT**, conta com a análise das personagens dos documentários que se dedicam a retratar as sociabilidades territorializadas de travestis, transexuais, bissexuais, lésbicas e gays, seja nas ruas de Porto Alegre, nos bares gays de Salvador ou em tradicionais casas de shows do Rio de Janeiro. Neste capítulo foram analisados os documentários *A turma* (2011), *A Rosa* (2011), *A Rua* (2011) e *A Âncora* (2011) e *Preservativo* (2011). Ao final de cada capítulo haverá um fechamento com o intuito de amarrar a discussão. Ao final de todos eles, propomos algumas considerações finais sobre todo o conjunto das obras mapeadas.

O *queer* é um conjunto de saberes “subalternos” e movimentos políticos que se construíram fora das sistematizações tradicionais do pensamento, promovendo uma crítica desconstrutiva contra a epistemologia e as relações de saber/poder generificadas e sexuadas. Além disso, o *queer* contribui para movimentos artísticos e cinematográficos, dos quais não podemos continuar excluindo o

filme documentário. Portanto, o documentário *queer* deve apresentar-se como uma narrativa de alteridade, uma narrativa da diferença, do estranho, do esquisito, do abjeto. Em linhas gerais, deve partilhar de uma estética política de resistência capaz de desestabilizar as evidências dos ordenamentos sociais dominantes e, em especial, escancarar as táticas e os efeitos de um sexo/corpo/gênero pré-discursivo que ocultam a própria operação da produção discursiva. Neste sentido, o documentário *queer* do qual falo aqui também não é um manifesto filmico e contrassexual (PRECIADO, 2014) apenas por posicionar-se de maneira contrária às operações do sistema sexo/gênero, mas principalmente por partilhar de uma narrativa contraprodutiva. Isto é, deve ser compreendido como um conjunto de experiências/narrativas/estéticas de contradisciplina sexual/cinematográfica capaz de contribuir para ressexualizar e contrassexualizar a “instituição cinema” e seus produtos filmicos. Se os documentários mapeados e analisados neste trabalho podem ser identificados como *queer*? É o que também buscarei responder nas próximas páginas desta investigação.

Por fim, a metodologia aqui utilizada será a análise filmica. Quando nos dispomos a construir uma análise filmica, além da determinação e paciência, se deve também respeitar a máxima de que os pressupostos teóricos não podem determinar a maneira de estudar nossos objetos filmicos. Na verdade, são os nossos objetos filmicos que devem mostrar como se deve manuseá-los e teorizá-los. Contudo, também não é coerente se deixar levar pelo enredo filmico como faria um espectador comum, pois para assumir uma posição de analista de filmes é preciso segurar as rédeas das narrativas. Ou seja, é preciso haver um equilíbrio entre não obrigar os objetos de estudo a dizer o que eles não dizem como também não devemos ser capturados por eles. Analisar um filme é desconstruir e reconstruir a obra, decompondo seus elementos constitutivos a fim de relativizar as “imagens espontaneístas” da criação cinematográfica para que não esqueçamos que, na verdade, elas são um produto de múltiplas manipulações complexas, simples ou bem elaboradas. Desse modo, nosso trabalho enquanto analista de filmes é “precisamente decifrar as significações que a naturalidade aparente das mensagens visuais implica.” (JOLY, 2012, p.43). E para que possamos assumir esta postura de analista de filmes precisamos afastar-nos da condição de mero espectador, ou seja, além de ver e rever a obra várias vezes para que a memória cinéfila não nos engane, devemos descrevê-lo e interpretá-lo, utilizando de conhecimentos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica.

O ato de descrever e interpretar a obra filmica corresponde aos passos de desconstrução e reconstrução. Primeiramente, quanto a desconstrução o analista deve estar disposto a descrever os elementos que compõe a narrativa filmica, prestando atenção na maneira em que estes elementos estão inscritos em termos de imagem e som. A reconstrução, por sua vez, exige que interpretemos estes elementos filmicos e novamente os reúna para deixar claro o que os mesmos trazem de significações. Segundo Vanoye e Goliot Lété (2002), é impossível encontrar um texto filmico, pois

ele não é citável ou não tem uma homogeneidade de significantes que permite sua citação. É por esse motivo, então, que a análise fílmica tem por objetivo transpor e transcodificar ao que pertence o visual (descrição dos objetos filmados, cores, luz, movimento) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro e do audiovisual, ou seja, a relação entre imagens e sons. É por este motivo também que Laurent Jullier e Michel Marie (2009) acrescentam que para “ler o cinema” não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido, mas que dos muitos filmes que são analisados exigem que sejam menos lidos como mensagens e mais sentidos e experimentados pelo pesquisador.

Assim, na ausência de haver um método universal de análise fílmica, é possível propor algumas ferramentas que auxiliarão na “experimentação e leitura desses filmes.” Algumas pesquisas escolhem como percurso metodológico mais comum a análise do filme por intermédio da divisão e seleção de suas sequências. Neste caso, o pesquisador encara as sequências do filme como um fluxo de planos encadeados por uma unidade narrativa e, por isso, para Jullier e Marie, as sequências selecionadas para análise funcionam como “momentos vazios”, ou seja, aqueles que podem ter sido “riscados da memória dos espectadores, mas são mais gratificantes para o analista. “Dir-se-ia que, nesse momento o filme, não emociona; ele baixa a guarda e deixa ver mais comodamente suas entranhas” (JULLIER; MARIE, 2009, p.17). Justamente por estar desmontado, a análise do filme pode levar em conta todas as escolhas da *mise em scène*, ou seja, levar em consideração entre outras características, o nível do plano (ponto de vista, eixos de objetividade, lateralidade, verticalidade, enquadramentos frontais, paralelismo, etc). Leva também em consideração a distância focal, a profundidade de campo, os movimentos da câmera, iluminação, cores, montagem, combinações audiovisuais (ruídos, músicas, palavras), cenografia e estilo, atuação dos atores, metáforas audiovisuais, enredo e o nível do filme ou figuras narrativas.

A análise fílmica proposta neste trabalho se dedicará, então, exclusivamente ao estudo das proposições/asserções sobre as personagens. Isso significa que estarei dedicado em compreender o ponto de vista destas obras fílmicas em relação àqueles que o filme apresenta, descrevendo (desconstruindo) e interpretando (reconstruindo) as representações das personagens. Obviamente que para entender os sentidos expressos pelas representações desses sujeitos não pode haver uma desarticulação dos outros elementos fílmicos, já que as personagens são apenas um desses elementos encadeados em conjunto para produzir determinada significação. Por fim, para perceber essas representações, é necessário considerar o contexto social e a posição do sujeito no enredo, os movimentos de câmera, o argumento fílmico, os planos e enquadramentos, os ângulos de filmagem, as trilhas sonoras, utilização das cores, os ruídos e sons ambientes, iluminação, os diálogos e as metáforas sob as quais as personagens, elementos fílmicos principais da nossa análise, estão submetidos.

CAPÍTULO I

CINEMA E TEORIA *QUEER*: A DESOBEDIÊNCIA ÀS MOLDURAS DO OLHAR

Raymond Williams (2011) chegou a dizer que há realidades sociais que clamam pelo registro sério e detalhado, que a vida da esmagadora maioria das pessoas foi e ainda é desconsiderada por grande parte das artes. Diante disso, para o autor, o “nosso compromisso deve sempre ser com as áreas da experiência ainda hoje caladas, fragmentadas ou definitivamente mal representadas”(WILLIAMS, 2011, p. 121). É inspirada nas palavras de Williams que busco, através dessa pesquisa, dedicar um olhar sobre os olhares que cineastas têm lançado sobre aqueles sujeitos marginalizados que estão no entre lugar do corpo, do gênero e da sexualidade. Sabendo que os cineastas olham para o mundo e para os sujeitos que aí estão e as lentes de suas câmeras não encerram uma totalidade, este trabalho propõe o exercício de olhar para as obras destes documentaristas tendo em mente que, apesar de serem pequenos recortes do mundo histórico, seus filmes têm efeitos reais sobre o mesmo. Como estes documentaristas veem o sujeito filmado?; isto é, como veem o *outro*, como o classifica e como o projeta em retratos filmicos?; como este documentarista pode estereotipá-lo, objetificá-lo ou reconhecê-lo enquanto sujeito?; e como este sujeito – tendo como referencial essas representações filmicas – se posiciona, se reconhece ou reivindica novas identidades e diferenças diante do que lhe cala, essencializa ou fragmenta?

Neste presente capítulo apresento também como se deu o processo de mapeamento dos filmes e quais são as obras catalogadas, incluindo informações sobre direção, produção, formato e sinopses. Será apresentado também um apanhado histórico das estruturas de poder generificadas e sexuadas em que o cinema brasileiro apoiou-se durante todo o século XX, relegando personagens LGBT às representações negativas e estereotipadas e, por fim, como hoje algumas produções cinematográficas têm demonstrado uma preocupação mais atenta à atualização destes temas como produto cultural midiático.

1.1 Teoria *queer*: (des)fazendo gênero, corpo e sexualidades

Dizer que a Teoria *queer* é apenas uma corrente epistemológica que abriga todas as manifestações identitárias não heterossexuais ou qualquer outra performatividade de gênero, corpo e sexualidade desviante das normas regulatórias diminui o seu impacto político. Antes disso, é mais adequado encarar a Teoria *queer* como um conjunto de saberes “subalternos” (assim como são os Estudos Pós-Coloniais) que se construiu fora das sistematizações tradicionais do pensamento e propõe uma crítica predominantemente desconstrutiva contra a epistemologia hegemônica, eurocêntrica, ocidental, generificada e sexuada. De um lado, os Estudos Pós-Coloniais se ocupam de uma estratégia desconstrutiva e propositiva dos efeitos que as ações colonizadoras deixaram na cultura dos “países do sul”, sugerindo intervenções através da política, da filosofia e das artes (com ênfase em teoria literária) que denunciam a supressão dos saberes levadas a cabo pela norma epistemológica hegemônica. Do outro, a Teoria *queer* inspirada pela teoria pós estruturalista e pelos Estudos Culturais e – não sem fazer contraposições e desestabilizações –, encontrou terreno fértil nas normas sexuais e generificadas da cultura ocidental para se dedicar de forma antiassimilacionista, grosseiramente direta e antinormativa às críticas da identidade, à política identitária, às grandes narrativas, aos discursos hegemônicos e conservadores da sexualidade. Vem daí, então, sua ênfase sobre as experiências e performatividades de sexualidades, desejos, sexo, gênero, corpos, sujeitos, linguagens, relações sociais e conhecimentos objetificados, discriminados, negados e suprimidos.

De forma didática, a Teoria *queer* data do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, quando uma série de conferências acadêmicas (Epstein, 1996; Gamson, 1995 e Stein e Plummer, 1996), tendo principalmente nas obras de Michel Foucault (A História da sexualidade I – A vontade do Saber, 1976) e de Jaques Derrida (Gramatologia, 1967), dá o pontapé inicial (GAMSON, 2006). O primeiro volume de A História da sexualidade foi de grande importância para os Estudos *queer* por romper, principalmente, com a concepção ou hipótese repressiva das sexualidades ao afirmar que a nossa sexualidade não é apenas ou simplesmente reprimida, mas sim produzida por meio de discursos históricos para funcionar sob padrões ótimos, administrando e vigiando os dóceis corpos da diferença. O autor trata, em suma, “de interrogar o caso de uma sociedade que desde sempre há mais de um século se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar” (FOUCAULT, 1988, p. 14). Com essa afirmação, Foucault não está dizendo que o sexo não tenha sido proibido ou que seu mascaramento tenha sido uma ilusão. Mas diz que “a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da idade moderna” (FOUCAULT, 1988, p.17).

É justamente esta concepção da sexualidade enquanto dispositivo discursivamente e culturalmente construído que servirá de base para os Estudos *queer* e que mais tarde lhe permitiriam afirmar a inexistência de um sexo e corpo pré discursivo ou natural, deixando evidente a ontologia performática do gênero e a constituição discursiva do sujeito, assim como a distinção equivocada entre sexo e gênero e a negação de qualquer determinismo e fundacionalismo biológico. Um pequeno trecho que demonstra claramente a sintonia entre a obra de Foucault e Teoria *queer* é o momento em que o autor argumenta que “não se deve fazer divisão binária entre as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos.” (FOUCAULT, 1988, p.30). É baseada em reflexões pontuais como essa que a Teoria *queer* ampliou, por exemplo, a compreensão dos sujeitos e corpos desviantes da normatização, não os encarando apenas como minorias ou identidades essencialistas e binárias, mas sim dedicando-se a compreender como a própria distinção homo/hetero e transgênera/cisgênera “serviu de base para todos os aspectos da vida contemporânea (GAMSON, 2006, p. 353)”, possibilitando uma desconstrução mais radical da heteronormatividade, da generificação forçada e compulsória dos corpos, dos sujeitos e das identidades.

Já a contribuição de Derrida para os Estudos *queer* está, principalmente, no que se refere ao conceito de complementaridade e a perspectiva metodológica da desconstrução. Derrida (1973) nos apresenta a complementaridade como a dicotomia clássica entre o dentro/fora, bem/mal, bom/ruim, mesmo/outro. Em nosso caso, essas categorias seriam homossexual/heterossexual, transgeneridade/cisgeneridade, homem/mulher/, masculino/feminino, sendo justamente a homossexualidade, a transexualidade, a mulher, o feminino (e também a bissexualidade que está mais a margem desse binarismo) objetos da desqualificação nos discursos. Esta complementaridade é demarcada como a matriz de toda a oposição possível. Como nos explica Miskolci:

A complementaridade mostra que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece estar fora de um sistema já está dentro dele e o que parece natural é histórico. Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua própria definição, de forma que um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay. Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases. (MISKOLCI, 2009, p.154)

Miskolci também demonstra que o diálogo entre Teoria *queer* e Sociologia, apesar de compartilharem afinidades como a concepção de que a sexualidade é uma construção social e histórica, não significa que não tenha havido certos estranhamentos. Basicamente, o estranhamento *queer* com relação à teoria social derivava do fato de que, ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam a ordem social como sinônimo de heterossexualidade, enquanto a própria escolha do termo *queer* para se autodenominar, ou seja, um xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, serviu para destacar o compromisso em produzir uma analítica da normalização que, naquele momento, era focada na sexualidade. Foi em uma conferência na Califórnia, em fevereiro de 1990, que Teresa de Lauretis empregou a denominação *Queer Theory* para contrastar o empreendimento *queer* com os estudos gays e lésbicos.

Além desses deslocamentos teóricos do pós-estruturalismo que influenciou a construção de um campo *queer* de estudo e política, a Teoria *queer* também sofreu influência das teóricas e ativistas do movimento feminista e, como já foi dito acima, dos Estudos Gays e Lésbicos. Quanto aos estudos e movimentos feministas, os estudos e movimentos *queer* afirmam que alguns ativismos feministas, apesar de rejeitaram um determinismo biológico que afirmaria a inferioridade do gênero feminino em relação ao gênero masculino, continuam presos a concepções de fundacionalismos biológicos que reiteram a generificação dos corpos e identidades, limitando-se a reproduzir binarismos de gênero/sexo. A teórica e ativista feminista Linda Nicholson (2000), argumenta que o movimento feminista deveria ter abandonado o fundacionalismo biológico com o determinismo biológico. Para a autora, a humanidade difere, dentro de si mesmo, não apenas em termos de expectativas sociais sobre o que pensamos, sentimos e agimos, mas também há diferenças no modo como entendemos os nossos corpos. De acordo com a autora, precisamos entender as variações sociais na distinção masculino/feminino como relacionadas a diferenças que vão até o fundo, isto é, “aquelas diferenças ligadas não só aos fenômenos limitados que muitas vezes associamos ao gênero (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de entender o corpo.” (NICHOLSON, 2000, p.14)

Tomas Laquer (2001) em seu extenso e profundo estudo da literatura médica, anatômica e materialista sobre o corpo, dos gregos ao século XVIII, nos mostra que há quase dois séculos considerava-se as características físicas como fonte segura de conhecimento sobre o indivíduo. O postulado deste horizonte traduziu-se no que hoje chamamos de determinismo biológico, nomeando na época o corpo das mulheres como um corpo masculino mal desenvolvido, com o pênis vertido para dentro. Ou seja, o que havia era o modelo de sexo único (unissexual) em que as mulheres eram homens invertidos, menos perfeitas. A vagina e o colo do útero não eram órgãos distintos do pênis, mas constituíam, juntos, uma versão de pênis menos desenvolvida e a menstruação não caracteriza-

va uma especificidade do corpo das mulheres, mas sim um sangramento negativo como resultado de uma má formação dos órgãos. Além disso, havia toda uma argumentação estritamente biológica infecunda e discriminatória para explicar o coito, a gravidez e as homossexualidades que reverberava nas concepções anatômicas como uma categoria cultural na época, pois apesar de o sexo ser compreendido estritamente como natural, para Laquer este mesmo sexo “sempre foi também uma reivindicação de gênero, sempre situacional e explicável apenas dentro de um contexto de luta de gênero e poder” (LAQUER, 2000, p.23).

Essa concepção unissexuada do corpo humano entrou, em meados do século XVIII, em choque com a noção de corpo bissexuado. Enquanto a noção anterior considerava o “corpo feminino como uma versão inferior do corpo masculino, na nova concepção o corpo feminino tornou-se uma criatura totalmente diferente” (NICHOLSON, 2000, p.19). Para Laquer, a epistemologia sozinha não produziu essa nova noção biológica de corpos de dois sexos opostos, mas isso ocorreu em certas circunstâncias políticas, pois se compreendermos a política como competição de poder temos que aceitar que ela é capaz de criar formas de constituir o sujeito e as realidades sociais. No entanto, as mudanças sociais e políticas também não foram, por si só, explicações suficientes para a interpretação dos corpos:

A ascensão da religião evangélica, a teoria política do iluminismo, o desenvolvimento de novos tipos de espaços públicos no século XVIII, as ideias de Locke de casamento como contrato, as possibilidades cataclísmicas de mudança social elaboradas pela Revolução Francesa, o conservadorismo pós revolucionário, o feminismo pós revolucionário, o sistema de fábricas com sua reestruturação da divisão sexual do trabalho, o surgimento de uma organização de livre mercado de serviços ou produtos, o nascimento das classes, separadamente ou em conjunto – nada disso causou um novo corpo sexuado. A reconstrução do corpo foi por si só intrínseca a cada um desses desenvolvimentos. (LAQUER, 2001, p. 22)

Em suma, o que aconteceu no século XVIII foi a substituição de uma compreensão da mulher como uma versão inferior ao homem por uma concepção que reconhece o corpo humano em termos binários. Nicholson (2000) argumenta que a consequência dessa ideia foi a da identidade sexual, um “eu masculino” e um “eu feminino” com base em um corpo diferenciado. Através dessa nova concepção o movimento feminista teve condições materiais e discursivas para defender o corpo feminino como “original”, como propriedade privada das próprias mulheres e que as interdições que as mesmas sofreriam (e continuam sofrendo) são historicamente da ordem da cultura. Teoricamente existiria um sexo biológico de homens e mulheres, mas as inscrições negativas e preconceituosas que acomete os corpos das mulheres são da ordem da construção cultural, expressas no conceito de opressão de gênero. É por esse motivo que Nicholson diz que embora as feministas tenham rejeitado tal determinismo biológico ao reivindicar um corpo natural e original da mulher – e que

esse determinismo biológico não explica a desqualificação das mulheres nos espaços sociais, mas que essas interdições se devem a cultura machista e patriarcal – estas reivindicações não foram capazes de rejeitar o fundacionalismo biológico:

O que o movimento feminista manteve foi a ideia de que há alguns dados fisiológicos que são usados de forma semelhante em todas as culturas para distinguir mulheres de homens, e responsáveis, pelo menos parcialmente, por certos aspectos comuns nas normas de personalidade e comportamento que afetam mulheres e homens em muitas sociedades. Essa posição que rotulei de fundacionalismo biológico, possibilitou a muitas feministas a rejeição do determinismo biológico explícito, embora mantendo um de seus pressupostos – o da existência dos aspectos comuns a várias culturas. (NICHOLSON, 2000, p. 22)

É neste ponto, dentre outros, que os Estudos *queer* e Feministas entram em tensão, pois a Teoria *queer* não rejeita de forma direta apenas o determinismo biológico, mas também qualquer argumento fundante e atual que se apegue ao sexo, gênero e corpo como categorias biológicas e naturais, colocando tanto o sexo como o corpo na condição de construtos culturais fantasmáticos através de uma produção discursiva. Também não vê necessidade em uma distinção entre sexo e gênero, pois para seus pensadores o sexo foi desde sempre gênero. A Teoria *queer*, e principalmente Butler (2003), dentre outros autores, coloca a categoria do sujeito e da mulher como um termo em processo. Isto é, “um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha início ou fim [...] pois mesmo quando o gênero parece se cristalizar nas formas mais reificadas, a cristalização é, ela própria, uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por diversos meios sociais.” (BUTLER, 2003, p.33)

Para os Estudos *queer* é como se algumas feministas ou alguns grupos de movimentos feministas não tivessem levado a cabo a afirmação de Simone de Beauvoir, quando a filósofa francesa afirmou em sua mais famosa obra que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que se qualifica como feminino” (BEAUVOIR, 1980, p.9). Tanto esta afirmação de Beauvoir quanto a de Butler (mais acima) são responsáveis, por exemplo, pelos estudos em transexualidade como os encampados por Berenice Bento e Beatriz Preciado, assim como influenciou alguns movimentos de travestis e mulheres transexuais que não têm suas reivindicações identitárias e políticas reconhecidas por alguns grupos de movimento feminista – ou pior ainda, não são reconhecidas como mulheres pelas feministas cisgêneras – e assim criam seus próprios espaços de discurso e articulação política, como o movimento transfeminista. Em geral, algumas feministas não reconhecem mulheres *trans* justamente por não terem abandonado o fundacionalismo biológico que reitera a diferença dos

corpos de homens e mulheres e suas identidades/expressões de gênero com base em dados biológicos, especificamente, em órgãos genitais.

No entanto, a própria Teoria *queer* também atualizou algumas posturas feministas a ponto de haver grupos de mulheres que se intitularam, ainda na década de 1990, como feminismo *queer*, como o grupo de mulheres de Greenham do qual a autora Sacha Roseneli fez parte no início dos anos 1980 e mais tarde relatou em seu livro (num misto de etnografia, biografia e teoria *queer*) o percurso de um grupo de mulheres norte-americanas que no auge da Guerra Fria, organizaram uma marcha intitulada “Marcha das Mulheres pela vida na Terra”. As organizadoras marcharam até Greenham que “não era apenas uma base aérea de ocupação geográfica, mas uma área repleta de instalações nucleares apontadas para diversas cidades europeias, com especial interesse na antiga União Soviética” (DINIZ, 2000, p.275). Acampadas na base, as mulheres passaram a conviver como uma irmandade e mais tarde Roseneli lançaria dois livros relatando sobre tal experiência. No primeiro, a autora identificou o grupo do qual fez parte como uma comunidade de “inspiração lésbica”. No livro seguinte, voltou e revisou algumas colocações buscando identificar a política do ato e, principalmente o grupo, como feminismo *queer*, rejeitando uma noção de comunidade lésbica estática ou de mulheres que já haviam estabelecido identidades lésbicas para abrir-se para a noção de que ali não estavam “quaisquer mulheres que lutavam contra a militarização, mas mulheres *queer*, isto é, mulheres capazes de desconstruir suas referências de gênero e suas práticas sexuais” (DINIZ, 2000, p.277).

Já as influências que os Estudos Gays e Lésbicos tiveram na concepção dos Estudos *queer* também não foram isentas de contraposições e tensões teóricas e práticas, principalmente no que tange às políticas de identidades estáticas e assimilacionistas. Quando Foucault (1988) fala da importância das invenções do século XIX como a homossexualidade e o sujeito homossexual para os processos sociais de regulação e normalização (o termo homossexual e “homossexualismo”⁶ passaram a ser vastamente empregados nos discursos médicos e psiquiátricos como sinônimo de doença e anomalia), a partir da década de 1960 muitos sujeitos que se atraíam pelo mesmo sexo/gênero reivindicavam o termo *gay* (alegre) para se referirem uns aos outros em contraposição ao termo homossexual. Segundo Spargo (2004), a palavra *gay* era usada para se referir às mulheres de má repu-

⁶ No Brasil, em 1984, a Associação Brasileira de Psiquiatria considerou a homossexualidade algo não prejudicial à sociedade. Em 1985, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade um desvio sexual, e, em 1999, proibiu aos seus profissionais de oferecerem tratamento ou cura aos bissexuais e homossexuais. Em 1990, a Organização Mundial da Saúde retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças. Desde então, o termo homossexualismo (como o sufixo *ismo*) caiu em desuso justamente pela conotação de doença que carrega. Já a transexualidade ainda consta como transtorno de identidade de gênero na CID-10 e no Manual de Diagnóstico e Estatístico de Desordens Mentais (DSM-5). Atualmente existe um movimento crescente em torno da retirada da transexualidade destes diagnósticos. Esta campanha, conhecida como STOP Trans Pathologization defende que as pessoas trans tenha acesso às eventuais modificações corporais e estéticas que desejem fazer sem serem consideradas doentes e terem acompanhamento psiquiátrico compulsório por dois anos (no caso do Brasil).

tação do século XIX, o que provocou consternação na população da época pela “corrupção” de um vocábulo “inocente”:

La diferencia más palmaria entre gay y lesbiana, y las categorías previas, residía em que, en lugar de asignárseles una posición pasiva em cuanto objeto de conocimiento, los sujetos identificados de esse modo estaban eligiendo o afirmando ostensiblemente una posición. Ser gay o lesbiana era una cuestión de orgullo, no de patologia; de resistencia, no de pasar inadvertido. Así como el movimiento de liberación feminina desafió las construcciones dominantes de la femilidad entedida como inferior, pasiva e secundaria, también la liberación gay se negó enérgicamente a representar los deseos y relaciones respecto del mismo sexo como antinatural, anômalos e incompletos. (SPARGO, 2004, p.39)

No entanto, após a Revolta de Stonewall em 1968 (marco do movimento LGBT moderno), e principalmente a partir do final da década de 1970, a luta pela liberação *gay* (é importante lembrar que as identidades travestis, transexuais e transgêneras à época eram colocadas dentro do “pacote *gay*”) cedeu lugar a uma política diferente. Para Spargo, de acordo com a nova movimentação, *gays* e lésbicas abandonaram o modelo que pretendia a libertação através da transformação do sistema e se encaminhavam para um modelo que poderia ser chamado de “étnico” (SPARGO, 2004, p. 41). O movimento passou, então, a constituir-se como minorias sociais, composto por indivíduos iguais e diferentes, ao passo que operava para conquistar direitos e proteção dentro de uma ordem reinante, ou seja, heterossexual. Afirmava-se discursiva e praticamente uma identidade homossexual:

En Estados Unidos, se comprometieron activamente em promover una imagen “positiva” de la condición gay. Ello incluía la crítica a las imágenes negativas, homofóbicas, em los medios masivos, entre las cuales figuraban los populares esteriótipos camp de las comedias de television, juzgadas perjudiciales para la imagen de gays e lesbianas. La promoción de imágenes y narrativas que subrayaban la importancia de la própria valía, del placer y del estilo, tal vez haya ampliado el panorama de los grupo o individuos cuya imagen positiva se adecuaba a la cultura heterossexual dominante. Las campañas y alianzas eran, asimismo, una manera de construir una comunidad, de ofrecer a gays y lesbianas una cultura em la que pudieran sentirse como em su casa. (SPARGO, 2004, p.41)

No entanto, as identidades assimilacionistas que os movimentos de *gays* e lésbicas da época construíam tinham como base os regimes representacionais simbólicos e jurídicos de sujeitos *gays* e lésbicas brancos, classe média alta, com passabilidade heterossexual, adotando e reproduzindo valores monogâmicos e secundarizando de forma misógina as reivindicações das mulheres lésbicas, o que causou grande dissenso dentro da própria “comunidade *gay*”, pois a bissexualidade, a transexualidade, as travestilidades e as próprias identidades *gays* e lésbicas que não estavam adequados a estas identidades recusavam e desafiavam o ideal inclusivo e heteronormativo da política assimilacionista. Segundo Fachini e Simões (2009), a partir desses desvios dentro da própria população LGBT, surgiria um novo movimento LGBT, denominando-se *queer* e que passa, então, a afirmar-se

pelo elogio a certa marginalidade e pela negação dos essencialismos das identidades sexuais e de gênero, que estariam potencialmente presentes nas vivências bissexuais, transexuais, intersexuais, gays e lésbicas.

Em entrevista à Revista Cult, a socióloga argentina Letícia Sabsay comenta justamente como a dimensão *queer* se apresenta como uma estratégia política ainda mais radical para fazer frente as estruturas generificadas e sexuadas que deslegitimam a existência das diferenças. Ao ser questionada sobre encarar a cidadania sexual como parte integrante de uma maquinaria de colonização, a autora argumenta que sempre quando fala-se em cidadania sexual, as primeiras coisas que veem ao imaginário são as leis do casamento civil e identidade de gênero, ou seja, algumas demandas de inclusão e reconhecimento de sujeitos abjetos que estão fora do “estado de direito”. E a autora acrescenta:

É necessário deixar claro que a cidadania sempre foi sexual; quando ela não está marcada pela sexualidade, geralmente é construída com base no pressuposto heterossexual. Quando não é sexual, tende a ser heteronormativa, porque está montada sobre um modelo de sujeito e um modelo de vida que é concebido como “naturalmente” heterossexual. Por sua vez, há necessidade de se generizar a cidadania, porque quando ela não é generizada, tende a ser masculina. Também é preciso sexualizá-la, isto é, “des-heterossexualizá-la” ou “des-heteronormativizá-la”. Creio que este é um campo político que não se pode abandonar. O problema se dá quando todas as demandas de liberdade sexual e de justiça sexual passam a ser reduzidas ao discurso do direito, e este aparece como o único âmbito que pode dar conta de todo o imaginário do que é uma demanda de justiça e liberdade sexuais. Aqui temos um problema, porque o discurso dos direitos pode envolver algumas coisas e excluir outras. Se nosso horizonte de ideias de justiça e liberdade sexuais se esgota em direitos específicos de reconhecimento, estamos deixando sempre muitas situações e muita gente de fora. Por outro lado, a cidadania sexual é um conjunto de direitos e o direito é sempre normalizador, é uma moeda de duas faces (SABSAY, 2014, p.41).

Como exemplo dessa moeda de duas faces, Sabsay cita o casamento civil igualitário entre pessoas do mesmo sexo/gênero, pois para alguns ela se converte em uma variação que reforça a heteronorma. Na visão da autora, ocorreria ambas as coisas: varia e altera a heteronorma. Mas independente disso, Sabsay acredita que o que se reforça é a norma do casamento, incluindo os ideais de monogamia, fidelidade e cônjuge como o modelo ideal de viver e compartilhar a vida, que, além disso, conserva certas normas em torno da vida sexual.

Este deslocamento promovido por sujeitos e movimentos que não estavam adequados e nem queriam ser reconhecidos através das já conservadoras estruturas de saber/poder multiplicou-se devido a epidemia HIV-AIDS, fortalecendo uma crise de identidades, forçando a discussão sobre sexualidades e abrindo espaço para que os Estudos *queer* tivessem uma intervenção ainda mais efetiva. Com a AIDS, reacendeu-se a ligação entre homossexualidades e doenças sexualmente transmissíveis, expressões como “peste gay” espocaram e persistiram mesmo depois que se constatou

que o vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida poderia ser transmitido a qualquer pessoa independente da sua orientação sexual e identidade de gênero, seja através do sangue, relações sexuais desprotegidas e outros fluidos corporais. Ao mesmo tempo, a epidemia contribuiu também para uma mudança drástica na maneira de discutir publicamente sobre sexualidade. “Sexo anal, sexo oral, doenças venéreas, uso de camisinha e outras práticas e circunstâncias ligadas ao exercício e à expressão da sexualidade passaram a ser comentados e debatidos com uma franqueza sem precedentes (FACHINI, SIMÕES, 2009, p.52).” Segundo Spargo, cabe aferir que:

El impacto del sida em las interpretaciones del conocimiento y la identidad es similiar al impacto del holocausto y la bomba atômica em los ideales de la ilustracion progressista. Después del acontecimiento, nada volvió a ser lo mismo. Fue em el contexto del activismo donde lo queer se reorganizó em su forma actual, tanto em la cultura popular como em la teoria. (SPARGO, 2004, p. 48)

Assim, tanto os Estudos Gays, Lésbicos, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais como os Estudos *queer* deslocaram mudanças epistemológicas e políticas nas áreas de sexualidade, gênero, corpo, erotismo, desejo, AIDS, pornografia e sexo. A diferença mais evidente entre essas correntes de pensamento é que, enquanto os Estudos Gays, Lésbicos, Bissexuais, Transexuais e Intersexuais tentam captar as identidades sexuais e de gênero (noções que seriam estáveis e relativamente estáticas) para representar e problematizar estas populações, os Estudos *queer* se mostram como um espaço mais incômodo, tanto como identidade quanto como marcador disciplinar. Muito embora o termo *queer* venha sendo empregado como uma forma abreviada (semelhante a pessoas não brancas) para se referir a comunidade LGBT, é preciso compreender o *queer* como um marcador da instabilidade da identidade, isto é, “um enfoque não tanto sobre as populações específicas, mas sobre os processos de categorização sexual e a sua desconstrução.” (GAMSON, 2006, p.347-354)

Apesar de os Estudos *queer* denotarem este marcador de instabilidade das identidades, isso não significa que suas proposições aboliram a existência da identidade lésbica, por exemplo. Na verdade, ao passo em que a Teoria *queer* preserva a categoria da identidade lésbica, considerando-a significativa, “têm trabalhado contra a reificação das lésbicas, em direção a visões da lesbianidade como um terreno crítico da desconstrução do gênero, e não como uma experiência unitária com um significado particular” (PHELAN, 1993 *apud* GAMSON, 2006, p. 354). Faz-se assim não mais uma política identitária contínua e coerente, mas sim a desestabilização das identidades sexuadas e generificadas, jogando luz sobre sujeitos, identidades e corpos que descontínuos e incoerentes, deixam de se conformar às normas generificadas de inteligibilidade.

Temos aqui, então, uma política pós identitária. Segundo Stuart Hall (2006), o sujeito do iluminismo unificado e centrado (que aqui já foi ilustrado através do corpo/sexo unissexual) e o sujeito

sociológico (também ilustrado através os movimentos assimilacionistas) estão ficando para trás, pois o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado. O autor aponta cinco grandes rupturas na teoria social e nas ciências humanas no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX) cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano.

O primeiro grande descentramento refere-se às tradições do pensamento marxista. Para o autor, os escritos de Marx pertencem, naturalmente, ao século XIX e não ao século XX. Mas um dos modos pelo qual seu trabalho foi redescoberto e reinterpretado na década de sessenta foi à luz da sua afirmação de que os “homens (sic) fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (HALL, 2006, p. 9). Os novos leitores de Marx entenderam a afirmativa no sentido de que os indivíduos não poderiam ser os verdadeiros autores ou agentes da história, já que os mesmos só podiam agir com base em condições históricas elaboradas por outros sujeitos e sob as quais eles nasceram, fazendo uso de recursos materiais e culturais que lhes foram fornecidas pelas gerações passadas.

O segundo dos grandes "descentramentos" no pensamento ocidental do século XX segundo Hall, veio da descoberta do inconsciente por Freud. Segundo o autor, a teoria desenvolvida por Freud apoiada no argumento de que as nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da razão e desmantela com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada — o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. Desse modo, a identidade é um processo de identificação construído e desconstruído através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.” Já o terceiro descentramento está associado com o trabalho do linguista estrutural de Ferdinand de Saussure, pois este argumentou que os sujeitos não são em nenhum sentido, os “autores” de suas afirmações ou dos significados que expressam através da língua e que somente podem utilizar a língua para produzir significados posicionando-se no interior das regras da língua e dos sistemas de significado da cultura: a língua é um sistema social e não um sistema individual, ela preexiste aos sujeitos. Como alerta Hall, não se pode, “em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (HALL, 2006, p.10).

O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre no trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault. Numa série de estudos, Foucault produziu uma espécie de “genealogia do sujeito moderno” e destacou a existência de um tipo de poder específico, cunhado

pelo filósofo de poder disciplinar e que se desdobrou ao longo do século XIX, chegando ao seu desenvolvimento máximo no início do presente século. O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância, é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Como já foi dito, seus locais de atuação são aquelas são as novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que disciplinam, policiam e regulam os sujeitos, como os hospitais, as prisões, os quartéis e as escolas.

Por fim, o quinto descentramento citado por Hall é o impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. Para o autor, o feminismo fez parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta com os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do "Terceiro Mundo", os movimentos pela paz e tudo mais que está associado com "1968".

Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade — uma identidade para cada movimento. Mas o feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico: Ele questionou a clássica distinção entre o "dentro" e o "fora", o "privado" e "público". O slogan do feminismo era: "o pessoal é político". Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a "Humanidade", substituindo-a pela questão da diferença sexual. (HALL, 2006, p.9-12)

Esta exposição de Hall é importante porque assim como argumenta Guacira Louro “as condições que possibilitaram a emergência do movimento *queer* ultrapassam, pois, as condições pontuais da política e da teorização gay e lésbica e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo” (2004, p.40). Podemos visualizar como estes descentramentos foram importantes para a constituição dos Estudos *queer* e, principalmente dos estudos daquela que é considerada uma das mais importantes teóricas *queer*, Judith Butler. Vejamos, por exemplo, no que diz respeito ao primeiro descentramento, que se refere ao pensamento de Marx: da mesma forma como já foi apontando outras sintonias e contraposições ao longo desse texto, Butler (2003) assim como algumas releituras marxistas, também demonstra que os indivíduos não podem de nenhuma forma ser os autores ou os agentes originais da história, uma vez que estes podem agir apenas com base em condições

históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores. Essa posição é visível na obra da autora quando explora os conceitos de paródia, *drag* e performatividade. Como já dissemos, Butler desfaz a distinção sexo/gênero para argumentar que não há sexo que não seja já e, desde sempre, gênero. Para ela, todos os corpos são generificados desde o começo de sua existência social (e também não há existência que não seja social), o que significa que não há corpo natural que preexista à sua inscrição cultural:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a natureza sexuada ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura, uma superfície politicamente neutra sobre o qual age a cultura. Na conjuntura atual, já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré discursivo deve ser comprometida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero. Assim, como deve a noção de gênero ser reformulada, para abranger as relações de poder que produz o efeito de um sexo pré discursivo e ocultam, desse modo, a própria operação da produção discursiva? (BUTLER, 2003, p.25)

Esta estabilidade da identidade assegurada por conceitos e princípios normativos de sexo, gênero e sexualidade pode ser e “é questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é incoerente e descontínuo, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.” (BUTLER, 2003, p.38) Neste sentido, os sujeitos que não estão em conformidade com as normas generificadas e sexuadas (e mais precisamente com a “verdade do sexo” do qual relata Foucault) escancaram justamente a performatividade do gênero, do corpo e sexo. Através dessa ontologia do gênero que a autora elabora, o próprio gênero seria um conjunto de atos repetidos (performatividade) no interior de um quadro discursivo regulatório altamente rígido. Ou seja, quando o sujeito tenta subverter a lógica compulsória da generificação forçada, isto não significa que o mesmo esteja inteiramente livre para escolher qual gênero performará, já que existe uma quantidade limite de trajes (geralmente binário, feminino ou masculino) que se poderá adotar.

Isto pode ser ilustrado, por exemplo, através das performances de gênero das pessoas transexuais binárias. Um homem transexual performará seu gênero de acordo com aquilo que ele não é, em contraposição aquilo que lhe designaram quando nasceu: uma mulher. O mesmo pode-se aferir para as mulheres transexuais, as quais reivindicarão uma identidade e expressão de gênero

feminina em contraposição às concepções biologistas que lhe definiram como homem. Ou seja, ambos performam seu gênero (e escancararão o sexo/gênero como construtos culturais) dentro desse quadro rígido, variando, alterando e ao mesmo tempo posicionando-se dentro desse binarismo feminino/masculino, pois é preciso entender que “o modo de instrumento de subversão será determinado e possibilitado pelo próprio instrumento, em outras palavras, a subversão e a agência são condicionadas, se não determinadas, por discursos dos quais não se pode fugir” (SALIH, 2012, p. 95).

É por este motivo que Butler também destaca que além do gênero não ser o que somos, mas sim aquilo que fizemos e/ou fizeram de nós, também não é um fazer por um sujeito que preexista ao feito. Ainda que de forma complexa, Butler rejeita o argumento de que os atos performativos do gênero seriam executados pelos próprios sujeitos, mas sim que são esses atos performativos que constituem um sujeito e uma identidade que são o seu efeito e não a sua causa. Esta noção de que não haveria nenhum fazedor por trás do feito é um tanto quanto caro para a obra de Butler, principalmente quando a autora explora a paródia de gênero construída e reconstruída pelas artistas *drag*, pois neste caso haveria um sujeito ator por trás do fazer do ato? (SALIH, 2012). O problema desta afirmação está, então, da proposta da autora oscilar entre, de um lado, apontar o gênero em termos de performatividade discursiva e linguística e, de outro, apresentá-lo como encenação do próprio sujeito. (SALIH, 2012)

Apesar disso, o conceito de paródia e *drag* usado pela autora segue sendo ilustrativo para compreender o gênero e o sexo como uma estratégia discursiva e a maneira como pessoas trans, gays, lésbicas e bissexuais deslocam os pressupostos de sexo e gênero ao revelar que aquelas identidades e aqueles sujeitos que “deram certo” são tão construídos e não originais quanto as suas “imitações”. Para Butler, o sexo/gênero não é nomeado tão somente ao nascermos, mas constituem-se como uma sequência de atos repetidos que se enrijece para parecer que esteve ali o tempo todo. Assim, se o gênero/sexo é um processo regulado de repetição que se dá através do discurso/linguagem, ele poderá ser encenado através das performances da *drag queen* por meio do seu exagero ao exhibir-se como uma construção alegórica do sexo/gênero, ou seja, as artistas *drags* fazem seu gênero de maneira diferente e subversiva através dos instrumentos referenciais já disponíveis. No entanto, isso não significa que toda paródia *drag* de gênero será politicamente subversiva. Podemos visualizar isso através do próprio cinema. Em seu livro *Corpos que importam*, Butler cita a performance de Michael Dorsey (interpretado por Dustin Hoffman) no filme *Tootsie* e o classifica como um “entretenimento heterossexual de luxo” por justamente reforçar uma distinção binária entre macho e fêmea, masculino e feminino, gay e hetero. Apesar dessa crítica, Butler não oferece critérios para diferenciar as alegorias que reificam a naturalidade da heterossexualidade e de

outras normas de sexo/gênero daquelas alegorias *drags* que desnaturalizam a hegemonia heterossexual colocando-as realmente sob questão (SALIH, 2012).

Esta concepção do sujeito como uma estrutura linguística sempre em formação, sempre envolvido em um devir também está alinhado ao segundo descentramento, aquele que Hall nos aponta como motivado pelo deslocamento que Freud causou ao afirmar que as nossas identidades permanecem sempre incompletas, está sempre em processo, sempre sendo formada e que “as partes femininas do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta” (HALL, 2006, p. 10) e assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. Não é por acaso que Butler e a Teoria *queer* também se ocupam de investigar, baseado em Freud, o conceito de heterossexualidade melancólica.

Em resumo, a heterossexualidade melancólica para Butler (2003) diz respeito as identidades sexuais e de gênero formadas em resposta à proibição, ou seja, em vez de considerar o sexo/gênero como naturais, a autora busca nos conceitos de luto, melancolia, catexia do objeto, identificação e introjeção de Freud para afirmar que a identidade de gênero é a internalização (ou introjeção) de uma proibição que se mostra formadora da identidade, ou ainda, o *eu* que constitui-se através da negação do *outro*. A proibição a que Butler se refere é o tabu contra a homossexualidade, que precederia o tabu do incesto, pois as crianças que entram no “drama edipiano com objetivos incestuosos heterossexuais já foram submetidos a proibições que predisuseram a direções sexuais distintas” (BUTLER, 2003, p. 100). Logo, toda identidade de gênero é baseada num desejo homossexual primitivo, proibido. Assim, a melancolia (enquanto reação a uma perda imaginada) permite dizer que a identidade heterossexual é melancólica devido a perda/negação primária ou primitiva da identidade homossexual: “a melancolia da identificação de gênero que responde ao dilema edipiano deve ser entendida, portanto, como a internalização de uma matriz moral interna, que adquire sua estrutura e energia a partir de um tabu imposto (BUTLER, 2003, p.100).

Nesta apropriação freudiana, Butler faz uso do termo incorporação para se referir ao gênero como “estilização” do corpo e ou produção/disposição de sexo/gênero e argumenta que as identificações/negações são incorporadas através do corpo e que também é possível afirmar que toda identidade estável de gênero é melancólica, mesmo que limites rígidos de sexo/gênero escondam a perda de um amor não original ou mal resolvido. Isso postulado, a diferença basilar entre a heterossexualidade melancólica e a homossexualidade melancólica seria, por exemplo, que na cultura da heteronorma não há sanções na legitimidade e reconhecimento do desejo heterossexual, enquanto uma pessoa homossexual será forçada a incorporar um desejo heterossexual. Logo, a melancolia heterossexual e homossexual não são equivalentes. No entanto, é

importante destacar que esta apropriação das proposições freudianas que Butler constrói ao afirmar que as nossas identidades de sexo/gênero, ou seja, aquilo que sou (heterossexual/cisgênero) são elaboradas por meio da proibição/negação do tabu/identidade do que não devo ser (gay, bissexual, transexual), não significa que esteja havendo um choque com as suas influências foucaultianas, as quais rejeitam a hipótese repressiva/proibitiva:

O tabu contra o incesto, e implicitamente contra a homossexualidade é uma injunção repressora que presume um desejo original, localizado na noção de predisposições, o qual sofre a repressão original de um direcionamento libidinal originalmente homossexual e produz o fenômeno deslocado do desejo heterossexual. A estrutura dessa metanarrativa particular do desenvolvimento infantil representa as predisposições sexuais como impulsos pré-discursivos, temporariamente primários e ontologicamente distintos, dotados de um propósito e, conseqüentemente, de um significado anterior ao seu surgimento na linguagem e na cultura. A própria entrada no campo cultural desvia esse desejo de seu significado original, com a consequência de que o desejo é, na cultura, necessariamente, uma série de deslocamentos. Assim, a lei repressiva efetivamente produz a heterossexualidade, e atua não como um código meramente negativo ou excludente, mas uma sanção e, mais apropriadamente, uma lei do discurso, distinguindo o que é dizível do que é indizível (delimitando e construindo o campo do indizível), o que é legítimo do que é ilegítimo. (BUTLER, 2003, p.102)

Quanto ao terceiro descentramento (baseado na linguística saussureana e posteriormente nos estudos em linguagem) a sintonia com os Estudos *queer* está justamente na afirmação de que a linguagem preexiste a nós e, portanto, assim como não existe identidade fora da linguagem, não existe sexo/gênero fora do discurso, pelo contrário, são produzidos no interior dos processos discursivos. Trata-se, então, de um corpo/sexo/gênero como significado e como significação, um corpo que só pode ser conhecido, apreendido, compreendido através da linguagem e do discurso. Neste sentido, a linguagem não apenas nomeia o corpo, pois neste mesmo ato de nomeação ela também institui o próprio corpo, ela performa o corpo enquanto aspecto do discurso que tem o poder de produzir o que nomeia. Esta proposição – já comentada anteriormente – está intrinsecamente vinculada às inspirações e tensões entre os estudos do pós-estruturalismo empregados por Foucault, Derrida e também pelos movimentos políticos identitários da modernidade tardia (também já discutidos acima) e que Hall considera respectivamente como o quarto e quinto grande descentramento das identidades.

Por todas essas proposições que deslocam os saberes tradicionais e conservadores que se ocupam de nomear e conceituar corpos, gêneros e sexualidades, os teóricos e ativistas são geralmente taxados como “construtivistas radicais”, que se apoiam em argumentos de que tudo é discurso/construto cultural e que caracterizam os sujeitos como se fossem “metamorfozes ambulantes”. Butler ressalta que ao questionar e problematizar o sistema epistemológico/ontológico das categorias de gênero/sexo que sustentam a generificação forçada e a heterossexualidade compulsória não

significa que estão reduzindo tudo ao construto cultural, pois “desconstruir significa admitir e analisar as operações de exclusão, de rasura, de forclusão, de abjeção e seu inquietante retorno, presentes na construção discursiva do sujeito” (BUTLER, 2002, p.8). Ou seja, mais uma vez admitimos, acompanhada da autora, que antes de ser destino, anatomia é discurso, significado e significação, o que permite que lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros, gays, intersexuais, transexuais, pansexuais, pessoas não binárias, agêneras ou qualquer outra experiência de sexo/gênero marginalizada possa ressignificar-se e desafiar as normas inteligíveis de sexo/gênero.

1.2 O cinema brasileiro generificado e sexuado

Para falar em um cinema brasileiro marcado por um contrato compulsoriamente generificado e sexuado parto do pressuposto comum no campo da história da sexualidade, inspirada nas reflexões de Michel Foucault (1988), de que o dispositivo da sexualidade, a partir dos três últimos séculos, produziu e reforçou através da articulação saber/poder uma verdade sobre o sexo. Neste deslocamento epistemológico o autor tirou o sexo e as sexualidades da ordem do “natural” e defendeu que “a história da sexualidade, isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica, deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos” (FOUCAULT, 1988, p.67). Para Foucault, a articulação saber/poder conduziu a sexualidade a se transformar em um alvo privilegiado de administração e controle por meio de diferentes instituições jurídico discursiva, como a psiquiatria, a escola, a estética, o militarismo, a religião e a família. Estas instituições não visavam proibir ou reduzir a prática das sexualidades, pois este era o argumento comum da hipótese repressiva. Visavam, sim, o controle dos sujeitos. A Igreja Católica, por exemplo, com a Contra Reforma, iniciou um processo de incitação aos discursos sobre o sexo através dos rituais de confissão: as “insinuações da carne” deveriam ser confessadas em detalhes, através de um poder de interrogar sobre tudo e de uma estratégia de codificação do “fazer falar”. Logo, “aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão, o juiz que condena ou isenta: será o dono da verdade, sua função é hermenêutica” (FOUCAULT, 1988, p.66). A partir daí não apenas instaurou-se todo um aparelho de poder/saber para produzir discursos verdadeiros sobre o sexo, como também empreendeu-se uma verdade regulada, um discurso moralmente aceitável e tecnicamente útil.

Ainda no século XVIII e, principalmente, no século XIX houve, segundo o autor, uma disseminação dos focos de discursos sobre o sexo, que anteriormente eram restritos às estruturas de poder da igreja. Neste caso, as outras áreas de conhecimento como a medicina, a psiquiatria, a justiça penal, a pedagogia, a demografia, a política e a estética passaram a produzir e reproduzir discursos sobre o sexo. Com essa proliferação de verdades, devemos falar sobre sexo não apenas como algo que se deve coordenar ou tolerar, mas principalmente gerir, inserir em sistemas de utilidades, regular para o “bem de todos”, torná-lo economicamente útil, fazer funcionar sobre um padrão ótimo. Temos, então, a sexualidade agindo como um dispositivo histórico de regulação e ordem social, em que as diversas áreas de conhecimento passam a administrar as taxas de natalidade, a idade do casamento, a precocidade/frequência das relações sexuais e a genitalização dos sujeitos sociais ao definir compulsoriamente a qual gênero/sexo os mesmos pertencem. Tudo isso através de um exercício de poder historicamente discursivo:

O poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. Em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma ordem que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei. E, enfim, que poder age pronunciando a regra: o domínio do poder sobre o sexo seria efetuado através da linguagem, ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de enunciar, um estado de direito. Ele fala e faz-se a regra. A forma pura do poder se encontraria na função do legislador; e seu modo de ação com respeito ao sexo seria jurídico discursivo. (FOUCAULT, 1988, p.81)

Ao rejeitar a ideia de que o sexo era (como se até então acreditava) uma entidade biologicamente determinada e argumentar sobre as estruturas sexuadas de poder/saber pelos quais o sexo e a sexualidade foram discursivamente construídos ao longo do tempo e das culturas, o autor reitera que ocorreu também uma implantação perversa: a multiplicação de formas singulares de sexualidade, como o sexo das crianças, “dos invertidos”, o incesto, entre outras formas de sexualidade não-conjugal, não-heterossexual, não-monogâmicas que povoam os conselhos da disciplina, as casas de correção, as colônias de penitenciárias, os tribunais e os asilos. Foucault pergunta, então: o que significa o surgimento de todas essas sexualidades periféricas? Nas palavras do autor: “o fato de poderem aparecer à luz do dia será o sinal de que a regra perde o rigor? Ou será que o fato de atraírem tanta atenção prova a existência de um regime severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto? (FOUCAULT, 1988, p.41)”. Esta nova caça às sexualidades periféricas provocou, de acordo com o filósofo, uma incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos: “o homossexual do século XIX torna-se uma personagem, um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa, nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade” (FOUCAULT, 1988, p.43). Assim, os discursos que aparentemente visam apenas vigiar e reprimir essas sexualidades periféricas funcionam como mecanismos de dupla incitação:

O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espionagem, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo (FOUCAULT, 1988, p.45).

Diante dessa exposição, o que interessa propor aqui (antes mesmo de apresentar os possíveis encontros entre cinema e Teoria *queer*) é que o cinema (pensado como um produto cultural midiático) funciona como uma instituição jurídica discursiva que, assim como as instituições citadas por Michel Foucault, corrobora para a proliferação dos discursos e imaginários sobre o sexo, para uma verdade sobre o sexo e para um regime severo de controle e regulação dos gêneros, corpos e sexualidades desviantes. Este cinema, enquanto uma instituição jurídica discursiva sobre o sexo, apoia-se, a priori, sobre as estruturas de saber/poder generificadas e sexuadas, representando “sujeitos/corpos generificados e sexuados” (BUTLER, 2003) que estão ou não de acordo com a heteronorma e/ou cisnormatividade. O cinema não é uma “região de silêncio”, termo cunhado por Foucault (1988) para se referir onde e quando se deve falar de sexualidade. Pelo contrário, o cinema falou e fala de sexualidade, assim como não se eximiu de incitar uma produção subjetiva na qual as identidades estão centradas no gênero/sexo e de construir e reproduzir retratos fílmicos de sujeitos tidos como desviantes, pois só assim poderia exercer uma dupla incitação de poder/prazer. Não apenas não se eximiu, como também “incorporou a noção de verdade sobre o sexo, produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 2003, p. 39).

Provavelmente estou aqui a dizer o óbvio, ou seja, de que o cinema sempre se ocupou de representar gêneros e sexualidades, pois toda personagem figurada na tela tem um corpo nomeado, generificado e sexuado. Essas personagens só se tornaram inteligíveis por que lhes impuseram um sexo/gênero, tendo como referência “a biologia como destino” e calcando-se na oposição binária masculino e feminino (esta última sendo geralmente desqualificada); assim como lhes impuseram orientações sexuais apoiadas em um ponto de vista heteronormativo e também figuraram suas expressões de gênero com suporte em uma visão binária dos signos de masculinidades e feminilidades. O cinema de ficção, por exemplo, não obriga os sujeitos a se confessarem para inscrever as regras vigentes em seus corpos, nem sempre investiga pedagogicamente o comportamento sexual dos mesmos, mas geralmente encampa sua política geral de verdade sobre o sexo que resulta em identificar e multiplicar as reproduções de corpos, gêneros e sexualidades que estão ou não adaptadas às normas, reforçando estigmas, estereótipos e a castração das diferenças. Isso significa, como já foi dito, de que o cinema não se recusou a representar aqueles que se negam a se adaptar as normas generificadas e sexuadas, mas o fez reforçando as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero e sexualidade que constituem a identidade como um ideal normativo do sujeito. Salvo as exceções que veremos posteriormente, o que predomina historicamente na produção cinematográfica são os filmes que compulsoriamente priorizam uma performatividade do gênero normativa, apoiado nas “relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo

e ocultam, desse modo, a própria operação da produção discursiva” (BUTLER, 2003, p.26). Essa reflexão fica ainda mais clara através das proposições de Teresa de Lauretis (1994).

Para Lauretis, o sistema sexo – gênero⁷ é produzido por inúmeras tecnologias sociais, dentre elas, o cinema. Essas tecnologias, segundo a autora, modelam os sujeitos e lhes atribuem um papel, uma função, um lugar, uma identidade. Neste caso, a produção cinematográfica – como uma estratégia de significação cultural – é encarada pela filósofa como uma tecnologia do gênero que elabora e reproduz discursos que podem suscitar e reforçar práticas discriminatórias e representações preconceituosas. Ainda de acordo com Lauretis, a tecnologia do gênero (conceito também expandido por Preciado) é formada pela ideologia de gênero – ou inteligibilidade de gênero, como diria Butler –, a qual transforma os sujeitos em seres “gendrados”. A “ideologia de gênero” que atua no cinema ocidental está centrada, então, na dicotomia sexual, tendo como matriz o homem branco, de classe abastada, heterossexual e cisgênero.⁸

No cinema brasileiro, aqueles que ocupam os entre lugares da corporalidade, da sexualidade e do gênero, “bem ou mal representados”, geralmente estiveram e ainda estão presentes nos enredos filmicos. Antônio Nascimento Moreno (1995), através de um mapeamento de 125 filmes de ficção, produzidos no período de 1920 a 1980, e uma análise filmica dos 64 disponíveis, concluiu que o teor discursivo das asserções feitas sobre os sujeitos LGBT apresenta-nos um modelo preponderante de personagens que são construídos com base em estereótipos/deboche/carnavalização/marginalização de bissexuais, lésbicas, travestis, transexuais e gays. Para o autor a maioria das obras filmicas analisadas se nega a qualquer reflexão mais séria sobre gênero e sexualidade, quase sempre depreciando os sujeitos como marginais, um “retrato filmico” que reforça um estereótipo negativo e vexatório das LGBT.

Moreno define “retrato filmico” como um conjunto de valores atribuídos a um sujeito ou segmento da sociedade por uma produção cinematográfica a partir da caracterização de seus personagens. São valores que tanto “delimitam a importância e participação deste sujeito ou segmento representado, quanto sua imagem, *status* e representatividades, dentro da sociedade em que vive” (MORENO, 1995, p. 5). Segundo o autor, o “retrato filmico” das pessoas LGBT é, no mínimo, drástico, pois poucos foram os filmes ficcionais que se preocuparam em dar um tratamento humanístico às personagens. Em resumo, as qualidades atribuídas as LGBT pelos filmes analisados

⁷ O termo “sistema sexo/gênero” foi cunhado por Gayle Rubin, em 1975, e refere-se a “um grupo de arranjos sociais pelo qual a matéria-prima biológica do sexo e da procriação humana é moldada pela intervenção social humana” (RUBIN, 1975, p.06), sendo produtos sociais em si.

⁸ Cisgênero é termo mais usado, durante as últimas décadas, para caracterizar as pessoas que foram designadas com determinado sexo/gênero ao nascer e se identificam com ele ao longo de suas vidas. É Sinônimo de cissexual. Abreviado como cis. É o oposto de transgênero, isto é, os sujeitos que não se reconhecem no sexo/gênero compulsoriamente estabelecido a partir de sua existência social.

foram: sujeitos alienados da realidade político-social e que possuem baixa instrução intelectual, usam um linguajar chulo e só se preocupam com sexo. A homossexualidade é usada como um comportamento ou recurso temporário de escala social ou reparo financeiro momentâneo, sobretudo pelos homossexuais jovens. Nos filmes, as LGBT também trafegam por praticamente todas as classes sociais, mas com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente possuem um subemprego. As travestis e os homens gays com uma expressão de gênero feminina são geralmente suburbanas, moram em locais considerados no enredo fílmico como espaços de baixa reputação, como as casas de prostituição. Também são geralmente personagens agressivas, desonestas, violentas e assassinas. A atração sexual por pessoas do mesmo sexo/gênero (ou por ambos os sexos/gêneros) é utilizada em muitos filmes como uma prática anormal, de tara, de exibicionismo de “pseudorelações lésbicas” para deleite da plateia masculina, ou meramente como uma experiência de sacanagem. A maioria das personagens possui uma tendência à solidão e são incapazes de uma relação mais séria, pois utilizam-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. Além disso, o clássico final feliz não chega para estas personagens: geralmente acabam mortas, presas ou doentes, abandonadas e sozinhas. Para Moreno, isso “é um modelo cruel de representação. Mas é a visão que se depreende e que, especularmente, existe sobre o assunto. Está expressa nos filmes brasileiros que podem ser vistos e comparada com o cotidiano da sociedade brasileira” (MORENO, 1995, p.136).

Há, então, tanto a “verdade sobre o sexo” do qual falou Foucault (1988), como também o “corpo como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais” (BUTLER, 2003) e uma “cena fetichista de estereótipos/castração das diferenças” (BHABHA, 2010) nas representações dos personagens LGBT no cinema ficcional brasileiro. Uma verdade sobre o sexo porque tais produções estudadas por Moreno adotaram um teor discursivo que contribuiu para legitimar e justificar a marginalização e discriminação de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais nos espaços sociais, ainda que toda essa série de discursos sobre as espécies de homossexualidade, pederastia, *hermaphrodisism psíquica* ao possibilitar “um avanço forte de controle social nessa área de perversividade, também tornou possível a formação de um discurso reverso (FOUCAULT, 1939, p.101)”.

Em determinado momento esses sujeitos discriminados quiseram e ainda querem falar em seu próprio nome, para exigir que a sua diferença seja legitimada e reconhecida. Onde há poder/saber, há resistência. É nestes termos que entendemos que o documentário *queer* pode ocupar este lugar de resistência no contexto atual do cinema brasileiro, já que sua forma de captação de recursos e produção permite uma maior desenvoltura e liberdade para trabalhar determinados temas que não são levados em conta – ou que não são trabalhados de forma séria – pelo cinema

mainstream e seu *status quo*. Em nosso mapeamento fílmico, pode-se perceber também que não são poucos os grupos de ativismo, ONGs e produtoras audiovisuais que estão comprometidos de forma orgânica com um novo olhar desestabilizador das normas sexuadas e generificadas, que assumem um posicionamento ético comprometido com uma produção séria e que, por sua vez, reverberam em uma estética contra hegemônica que só pode ser compreendida como *queer* na medida em que “contrassexualiza” o contrato naturalizado, normativo, heterocentrado e generificado do cinema brasileiro.

Retornando aos filmes ficcionais analisados por Moreno e quanto ao corpo do qual fala Butler, aliado as representações das personagens, há uma camuflagem ou ocultação das operações que podem demonstrar o corpo como “uma construção, assim como é a miríade de corpos que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero (BUTLER, 2003, p. 27)”. Os significados culturais negativos inscritos nos corpos desviantes das personagens foram tomados como uma verdade discursiva não apenas no cinema, mas também em qualquer espaço ou produto sociocultural. A partir das contribuições do estudo de Moreno, pode-se perceber que é necessário tirar os significados negativos inscritos nos corpos, nas identidades e diferenças dos sujeitos representados da ordem do natural e desestabilizar/desconstruir os termos pelos quais esses sujeitos e suas identidades são construídos nos filmes, pois se a ideia é de que o sujeito não é uma entidade preexistente e que nossas identidades são construídas (ou seja, são processos de identificação e (des)identificação em curso) significa que as identidades podem ser reconstruídas sob formas que desafiam e subvertem as estruturas de poder existentes e que podemos, então, construir novas e diferentes representações LGBT, jogar luz sobre as performatividades do gênero, escancarar a ilusão de um sexo pré-discursivo e dizer que “os corpos não possuem uma existência significável anterior à marca do seu gênero” (BUTLER, 2003, p.27).

Pelo prisma do estereótipo e da castração das diferenças (BHABHA, 2010), o que estes filmes promovem, em termos analíticos, é a representação do sempre e bom dócil corpo da diferença (ou do *outro* como diferente), pois a verdade discursiva do sexo inscreve uma forma de governamentalidade em que a diferença é eliminada/castrada, enquanto difunde-se uma forma presa e fixa de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação do outro permite), constitui uma representação estereotipada. É por isso, então, que raramente se viu nos filmes outro tipo de homossexual, bissexual ou transexual que não os doentes, sacanas, assassinos e infelizes. Ao mesmo tempo em que o *outro* que nos é diferente está presente nos enredos fílmicos (isto é, não está excluído desse espaço de representação) este será também estereotipado através de significados culturais preconceituosos. Não há nestas obras uma repressão que bane o objeto diferente para o inconsciente, pelo contrário, o discurso discriminatório está constantemente trazendo à consciência

a representação desses sujeitos, mas não o seu reconhecimento como pessoas. Elas são objetificadas, fetichizadas, carnavalizadas, estão presas a uma retórica das concepções de corpo, sexualidade e gênero tradicionais e conservadoras.

Por estes motivos que, para Bhabha, as questões de identidade e diferença não podem mais esgotarem-se em uma posição multiculturalista liberal que se apoia no benevolente respeito à diversidade, pois estando presa a uma “retórica radical de separação” a diversidade cultural apenas representa as comunidades isoladas em seus locais históricos, “protegidos na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 2010, p. 62). O que o autor defende é que agora é necessário compreendermos as identidades não mais através da definição da diversidade cultural e do discurso pluralista liberal porque os mesmos não pensam as relações entre os indivíduos no espaço das diferenças culturais e das relações de poder, mas apenas sinalizam este espaço. Dentro das seis décadas de produção cinematográfica estudada por Antônio Moreno, o autor identificou poucos títulos que fizeram oposição e resistência aos retratos fílmicos negativos das pessoas LGBT. Dentre esses filmes estão *O menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966), *O beijo da mulher-aranha* (Hector Babenco, 1985), *A menina do lado*, (Alberto Salvá, 1988) e *Pixote e a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980).

Segundo Wilton Garcia (2012), o período do pós cinema de retomada é formado por várias produções que já começam a se interessar por uma nova (des)construção das identidades destes sujeitos. O autor acredita que a fase da retomada e pós retomada do cinema nacional se fez valer de seu alicerce quase sólido para também (re)configurar a perspectiva de um cinema *queer* no país, “tendo em vista as inúmeras variantes que (re)contextualizam o campo da filmografia contemporânea e as malhas (inter/trans) textuais entre identidade, gênero, sexualidade, erótica, desejo, *aids*, imagem e corpo” (GARCIA, 2012, p. 458). Logo, a perspectiva de um cinema *queer* no país passaria a realmente apostar nas diferenças, a demonstrar uma preocupação mais atenta à atualização destes temas como produto cultural midiático.

Mais recentemente, alguns filmes ficcionais brasileiros abordaram as pessoas LGBT de uma forma não estereotipada e negativa (ou, no mínimo, se mostraram mais sensíveis e instáveis quanto à reprodução de categorias essencialistas e preconceituosas de gênero, corpo e sexualidades). Obras como *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Elvis e Madona* (Marcelo Latiffe, 2010), *Simone* (Juan Zapata, 2013), *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014), *Hoje eu quero Voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2001), *A Festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2009),⁹ *Como Esquecer* (Malu de Martino, 2010), *Flores raras* (Bruno Barreto,

⁹ É possível considerar que o protagonismo *queer* que Santinho (principal personagem do filme *a Festa da Menina Morta*) coloca em cena não é uma mera correção de estereótipos. Em vista do signo de santo, homossexual e incestuoso, a personagem evolui da simples correção das representações estereotipadas dos homossexuais para um (não) modelo

2013), *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012) e *Beira Mar* (Filipe Matzembacher, 2015), são filmes de longa – metragem de ficção que relativamente tiveram acesso às salas de cinema do país e a vários festivais. Porém, em uma leitura crítica desta recente produção seria interessante não apenas buscar compreender como estes filmes subvertem as representações negativas das pessoas LGBT, mas também analisar como este cinema, ao aparentemente levantar a bandeira da diferença, reproduz ou não categorias e discursos higienizados, como a constante representação de homens gays masculinos, da classe média alta, brancos e monogâmicos. Um filme *queer* vem justamente resistir (entre outras finalidades) a essa possível e constante higienização asséptica e eurocêntrica através da qual as diferenças continuam sendo castradas.

No entanto, o que não se pode saber através do trabalho de Antônio Nascimento Moreno é como o documentário se comportou e tem se comportado quanto às representações dos gêneros, corpos e sexualidade desviantes e uma possível exploração de uma estética *queer*. O trabalho do autor não é apenas um recorte dos filmes com personagens LGBT que o país produziu durante seis décadas do século XX, mas é antes de tudo um recorte do cinema de ficção. Ou seja, se de um lado temos estudos extensos de como o cinema ficcional representou os sujeitos LGBT ao longo das últimas décadas e mais atualmente já temos pistas de suas experiências *queer*, ainda não sabemos o que a produção de documentário no Brasil já disse e o que tem dito sobre essas pessoas. Como esse cinema se apropria em termos narrativos, éticos e estéticos das estruturas generificadas e sexuadas do poder? A qual discurso saber/poder está alinhado? Quais identidades e diferenças têm representado e contribuído para legitimar? Como pode este documentário rejeitar e resistir aos discursos normativos e conservadores que veem na sexualidade um dispositivo histórico de regulação e ordem social? Estão restringindo-se aos discursos de ordem binária “que precisam obrigatoriamente excluir e silenciar o ponto de vista do outro para validarem o seu”? (BHABHA, 2010, p.2010) O que é preciso tensionar nestes filmes documentários são também as negociações dos discursos produzidos e reproduzidos por eles, pois é apenas a partir da manutenção do “conflito” que é possível se aproximar e compreender como uma possível estética *queer* está ligada aos sistemas de representação para fazer valer o seu ponto de vista.

1.3 Documentário e Teoria *queer*: encontros possíveis

Quando em uma conferência na Califórnia (EUA), em fevereiro de 1990, Teresa de Lauretis empregou a denominação *Queer Theory* pela primeira vez para contrastar o pensamento *queer* com os estudos sociológicos da sexualidade, e o Livro *Epistemologias do Armário* de Eve Kosofsky Sedgwich foi lançado em 1993, surgem os primeiros marcos fundadores dessa corrente de pensamento. Não tardou para que os Estudos (ou Teoria) *queer* possibilitasse uma alternativa crítica aos movimentos assimilacionistas reivindicando o que o próprio termo já diz: *queer* significa estranho, raro, esquisito, desviante, grotesco e foi durante muito tempo um termo usado para ofender e desqualificar sujeitos das sexualidades e gêneros desviantes. Logo, a Teoria *queer* propõe uma ressignificação do termo *queer* para demonstrar um comprometimento político e epistemológico que não quer ser integrado e muito menos tolerado:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito das sexualidades desviantes – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser integrado nem tolerado. É um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p.7-8)

No entanto, o impacto sonoro e significativo que o uso do termo causa nos países de língua inglesa não é o mesmo impacto que causa aqui no Brasil, pois a persistência do termo em inglês pode sinalizar, para alguns, uma geopolítica do conhecimento na qual “eles formulam e nós aplicamos as teorias”. Guacira Lopes Louro, uma das precursoras dos Estudos *queer* no Brasil, pergunta-se: “seus conceitos fazem sentido em nossa cultura? Como se sustenta sua força crítica? Como eles se transformam no contexto brasileiro?” Ainda que uma tentativa, a resposta da autora é afirmativa: “penso que aqui também vêm se articulando condições que possibilitam um movimento *queer*, obviamente com as marcas da nossa cultura” (LOURO, 2004, p. 62).

Já para Berenice Bento, também reconhecida autora brasileira dos estudos em transexualidade, o estudo/ativismo *queer* nos Estados Unidos conseguiu uma adesão pulsante se comparado ao brasileiro. A autora ressalta que reivindicar uma não-identidade, lutar contra as identidades essencializadas, afirmar-se *queer* no ativismo e construir teorias com esta nomeação pode fazer sentido tanto nos países do “norte” quanto nos países do sul, pois independente da localização geográfica, o que o *queer* propõe é que se interrompa a reprodução das normas sociais através da incorporação política do *outro-abjeto*. A autora acredita que “o pulo do gato” que os estudos/ativismo *queer* inauguram é olhar para o “senhor” e dizer: “eu não desejo mais o teu desejo e o que você me oferece é

pouco. Eu sou bicha, eu sou sapatão, eu sou traveco e o que você fará comigo? Estou aqui e não vou mais viver uma vida miserável e precária: ‘quero uma vida onde eu possa dar pinta, transar com quem eu tenha vontade, ser dona/dono do meu corpo, escarrar no casamento como instituição apropriada e única para viver o amor e o afeto, vomitar todo o lixo que você me fez engolir calada/o.’” (BENTO, 2014, p. 45)

No entanto, Bento também questiona-se: mas como traduzir o *queer* para o contexto brasileiro? Qual a disseminação deste campo de estudos no Brasil? Se perguntar para qualquer pessoa no Brasil “você é *queer*?”, provavelmente se ouvirá “o que é *queer*?” Para a autora, *queer* só tem sentido se assumido como “aquele lugar no mundo que serviria para me excluir. Portanto, se dizemos *queer* no contexto norte-americano é inteligível, tanto com ferramenta de ativismo político como agressão simbólica e verbal.” (BENTO, 2014). A autora informa que em alguns dos seus trabalhos tem usado a expressão “Estudos Transviados” em substituição aos Estudos *queer*, pois ser um transviado no Brasil pode ser uma bicha louca, um viado, uma travesti, um traveco, um sapatão. No entanto, a autora acrescenta que se entrássemos em um consenso acadêmico e ativista sobre nomear antropofagicamente os estudos/ativismo *queer* de estudos/ativismo transviados, novamente se esbarraria em uma concepção essencialista das identidades.

Assim como Berenice Bento, e inspirada pelas proposições de Paul Beatriz Preciado, Larissa Pelúcio argumenta que em português o termo *queer* nada tem a dizer ao senso comum, pois quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave e bonito, quase um afago e nunca uma ofensa ou depreciação. Para a autora, não há rubores nas faces quando em um congresso científico se pronuncia a palavra *queer*; pois o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve na maciez das vogais dos brasileiros. Desse modo, “a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil” (PELÚCIO, 2014, p.4). Para a autora, precisamos, então, assumir nosso lugar de fala, devemos falar a partir das margens, das beiras pouco assépticas ou higienizadas, “pois dizer dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, em vez de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumirmos como teóricas e teóricos do cu” (PELÚCIO, 2014, p.5). Com este argumento, a autora não pretende elaborar um exercício de tradução do pensamento *queer* para o clima tropical, mas ao usar o termo “Teoria do Cu” busca elaborar uma estratégia antropofágica de alimentar-se das contribuições de pensadores do norte e ao mesmo tempo localizar nosso lugar nessa corrente epistemológica, pois a mesma acredita que “estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELÚCIO, 2014, p.5). Ao sugerir o termo “Teoria ou Estudos do Cu” em substituição ao Teoria ou Estudos *queer*, Pelúcio apoia-se nas proposições de Preciado:

Historicamente o ânus tem sido concebido como um órgão abjeto, nunca suficientemente limpo, jamais silencioso. Não é e nem pode ser politicamente correto” (Preciado, 2009, p. 172). Faço uma pausa. Penso que nisso o ânus de Preciado (ou seria o ânus depreciado?) se parece tanto com a gente, com os brasileirxs, periféricxs, barulhentxs, indietrxts e, para alguns, pouco confiáveis. Sigo a leitura e, na sequência, Preciado escreve: “o ânus não produz, ou melhor, só produz lixo, detritos. Não se pode esperar desse órgão produção de benefícios, nem mais-valia: nem esperma, nem óvulo, nem reprodução sexual. Só merda” (Idem, ibden). Analogias de novo me parecem irresistíveis. O ânus aqui se parece às putas, aos malandros e a toda uma marginália descrita pelos discursos higienistas. Nada mais queer que o cu. E aí vem a conclama final de Preciado pela coletivização do ânus. É claramente uma paródia travessa com o *Manifesto Comunista* que tanto marcou nossos desejos de revolução e nossa escrita insubmissa, mas, pobre, tão colonizada. Paro de novo, agora pensando na nossa produção residual. Penso também em nossas experiências vividas no sul global, e de como elas têm sido férteis, ainda que muitas vezes possam ser vistas como periféricas, produzidas em uma língua sonora, mas ilegível. Porém, nunca serão eles os iletrados. (PELÚCIO, 2014, p.18)

Por sua conexão com dejetos tanto aqui no Brasil como em outros locais de geconhecimento, a palavra “cu” também mantém seu vínculo com palavrões, xingamentos, desqualificações e ofensas, a tudo aquilo que é sujo. O “cu” também está associado a um tipo de sexo subversivo e errado, principalmente porque no imaginário sexual das pessoas a prática do sexo anal está geralmente associada a homens gays, muito embora saibamos que, esta prática, de modo algum se restrinja às orientações homoafetivas masculinas. Neste sentido, a autora segue argumentando que, em nossa geografia anatomizada do mundo, nós brasileiros nos referimos não raro ao nosso próprio lugar de origem como sendo o “cu do mundo”. Ou então, “fomos sistematicamente sendo localizados nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E, neste caso, se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convêm às cabeças” (PELÚCIO, 2014, p.19).

Essa metáfora morfológica apresentada pela autora deixa em evidência uma ordem política que sinaliza onde se produz conhecimento e onde se produz os espaços de experimentação das teorias, uma geopolítica do conhecimento que também informa em quais línguas se deve produzir ciência. Gomes Pereira (2012) compartilha dessa mesma visão reflexiva de Pelúcio ao se referir a Teoria *queer*: estariam os estudiosos e ativistas *queer* brasileiros diante de mais uma teoria do centro para as periferias (e que reinscreveria, noutras cores, esse divisor centro periferia? E as perguntas permanecem: “como traduzir a expressão *queer*? Haveria possibilidade de o gesto político *queer* abrir-se para *saberes-outros* ou estaríamos presos dentro de um pensamento sem que nada de novo possamos propor ou vislumbrar? Como, enfim, pensar *queer* nos trópicos?” (PEREIRA, 2012, p.372).

A preocupação do autor é visivelmente epistemológica e geopolítica: como não permitir que a Teoria *queer* se torne, nesse caso, dissociada das realidades locais? Como não entrar no círculo que induz à eterna repetição (periférica) de teorias (centrais)? O que seria uma vertente nacional dessa “Teoria do Cu” que Pelúcio propõe? Inevitavelmente, tanto as proposições de Pereira quanto as de Pelúcio levam a anotar que poder-se-ia então, refletir sobre a Teoria *queer* através do conceito de Epistemologias do Sul de Boaventura de Souza Santos (2010), sob a afirmação de que devemos descolonizar nossas mentes e pensarmos a partir do sul, valorizando uma ecologia de saberes, não apenas tencionando e aplicando os conceitos da Teoria *queer*, mas produzindo nossas próprias teorias (ainda que em diálogo com o que permanece sendo produzido em outros países, inclusive, na América Latina). A própria Pelúcio ilustra isso de uma forma muito prática quando afirma:

Nossa *drag*, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do *Problemas de Gênero*, de Judith Butler (2003), nem temos exatamente as *drag king* das oficinas de montaria de Beatriz Preciado, ou sequer podemos falar do homossexual do mesmo modo de David Halperin, ou da aids, como o fez Michel Warner. Nosso armário não tem o mesmo formato daquele de Eve Sedgwick. Cito aqui o quinteto fantástico do *queer*. Ainda que entre nós alguns nomes sejam mais familiares que outros, foi essa a bibliografia que chegou com mais força até nós a partir do território queer euro-americano. (PELÚCIO, 2014, p. 13)

No entanto, Pelúcio também se mostra compreensiva com esta apropriação mais direta do *queer*; pois para ela, a Teoria *queer* foi tanto para os brasileiros como para o restante da América Latina um campo de articulação e luta em uma época que o país se encontrava de luto acadêmico e político devido à AIDS. Em seu texto, a autora ainda relata uma conversa com a ativista e travesti Cláudia Wonder: “ela me disse uma vez que a AIDS foi mais que uma epidemia, foi uma queima de arquivo. Matou conhecimentos que estavam sendo gestados pelas travas, pelos viados, pelos esquerdistas, pelos artistas marginais. Ficou um vazio. Talvez por isso a gente tivesse, naquele momento, tanta vontade de saber” (PELÚCIO, 2014, p. 15). Foi por essa vontade de saber que o *queer* aportou no Brasil e ganhou terreno, ainda que pelas portas das universidades e centros acadêmicos, e não como uma expressão política dos movimentos sociais como aconteceu nos Estados Unidos. Autoras estrangeiras aqui identificadas como *queer*, como Butler e Preciado, pouco ultrapassaram os muros das universidades e não chegaram a influenciar massivamente o movimento de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, ainda que muitas de suas proposições e deslocamentos epistemológicos tenham sido adotados em diferentes fóruns políticos e sociais:

Foi assim que os estudos queer foram percebidos no Brasil no início dos anos 2000: como uma teoria de ação/reflexão, capaz de se valer dos aportes de Foucault, Derrida, do feminismo da diferença, dos estudos pós-coloniais e culturais para desafiar não somente a sexualidade binária e heterossexual, mas a matriz de pensamento que a conforma e sustenta. Certamente, não foi recebida assim de forma unânime. Algumas pessoas viram nos aportes teóricos e conceituais das/dos teóricas/os queer uma possibilidade de atualizar os estudos gays e lésbicos que já se fazia no Brasil desde a década de 1980. Do meu ponto de vista, esta seria uma apropriação que viria a reforçar justamente o que as pesquisas norte-americanas estavam questionando: a ideia de “minorias” e todas as implicações políticas e teóricas em aceitar essa classificação como legítima para se falar de determinados comportamentos e grupos. A intenção era pensar em como as margens são constituídas, como chegam a ser fixadas como lugares perigosos habitados por pessoas desprezíveis, muito mais do que aceitar o lugar de minorias. (PELÚCIO, 2014, p.7-8)

Estas preocupações tanto teóricas quanto empíricas para um real estabelecimento de uma vertente de estudos e movimentos *queer* no país não podem ser ignoradas por este trabalho. Não apenas porque estamos geopoliticamente posicionados no “no cu do mundo”, mas porque tendo esta consciência geográfica e epistemológica, sabe-se que o cinema nacional não raras vezes é visto como um cinema “menor” e de pouco valor, inclusive, pelos próprios brasileiros. Um cinema que é um “cu”, produzido “no cu do mundo”. E dentro desse cinema um tanto quanto desqualificado, o documentário já foi durante muito tempo varrido das revistas especializadas por não ser considerado um exemplo de produção cultural de um país bem desenvolvido, assim como desconsiderado pela historiografia clássica do cinema brasileiro, sendo também bastante eclipsado pelo sucesso comercial do cinema de ficção. Ou seja, o documentário demanda uma particularidade ainda mais marginal, ainda mais *queer*.

Não suficiente com as bordas já assumidas, este trabalho se dispôs a cartografar e analisar o cinema documentário que a região sul do Brasil produziu entre os anos de 2000 e 2014, logo, uma região que é geograficamente, economicamente e culturalmente periférica. Não pertencendo à locomotiva nacional do eixo Rio–São Paulo, o documentário produzido nesta região do país também tem “jeito e sotaque” de periferia. E o que dizer, então, de filmes documentários produzidos na região Sul do Brasil apenas com personagens que são “bixas, travecos, viados, sapatões, bonecas, bibas, transviadas, bolachas, travas, barbies, bees” e tantos outros termos para designar (pejorativamente ou afirmativamente) aqueles que se desviam das normas de sexo/gênero? O que quero dizer é que além de nos apropriarmos das proposições da Teoria *queer* para discorrer, a partir de agora, sobre o que devemos compreender por um documentário *queer* (ou com elementos *queer*), precisamos também assumir tanto a margem geopolítica quanto as particularidades da nossa filmografia. Só assim teremos um cinema muito mais *queer*, muito mais transviado, assumidamente com uma “estética do cu”. Considerando tudo o que foi exposto, o que seria, então, um documentário *queer*? O que faz um filme documentário ser *queer*? Quais são os encontros possíveis

entre Teoria *queer* e documentário? Quais são os aspectos estéticos que a Teoria *queer* possibilitou não apenas ao cinema em geral, mas especialmente ao documentário?

Primeiramente, o documentário *queer* – diferente de algumas tradicionais políticas identitárias – não tem a pretensão de conceder “imagens higienizadas” dos sujeitos abjetos, já que isso seria uma repetição simplificada e castradora das diferenças que são facilmente transformadas em estereótipos, como alerta Bhabha (2010). Desse modo, a relevância de um documentário *queer* é justamente assumir a produção e representação de imagens diferentes e plurais, imagens que devem incorporar de forma orgânica uma democracia efetiva de corpos, sujeitos, gêneros, sexualidades, pornografia e erotismo. E esta postura deve ser assumida sem medo de colocar em reflexão temas e assuntos que podem ser ainda caros para o ativismo tradicional, assumindo também um papel de oxigenação da luta diária. O documentário *queer* partilha, então, de um tom de orgulho da marginalidade, do desvio, da abjeção, da contrassexualidade.

O cinema *queer* – na esteira da Teoria e do movimento *queer* – nasceu da contrariedade de muitos diretores, produtores e grupos de ativistas que, em resposta à discriminação latente chancelada pela “peste gay” da década de 1980, passaram a produzir um cinema ajustado e assimilacionista que figurava transexuais, bissexuais e homossexuais de forma higienista. Embora tal postura tenha sido compreensível, esta estética de inclusão também validava e reforçava a democracia da heteronorma. Assim, grupos de cineastas dissidentes não apenas recusaram-se a sair de cena, como conseguiram meios para colocar em cena um cinema autodenominado *queer*. Em 1992, em um artigo na revista britânica *Sight & Sound*, a crítica de cinema e feminista B. Ruby Rich utilizou o termo *New Queer Cinema* para conceituar a crescente produção cinematográfica com temáticas gays, bissexuais, lésbicas e transexuais, difundida principalmente em cinemas independentes ou em festivais de cinema LGBT. O termo *New Queer Cinema* passou a ser utilizado para identificar um vasto número de obras e realizadores preocupados em produzir filmes com abordagens mais humanizadas, mais complexas e menos estereotipadas a respeito das diferenças entre corpo, gênero e sexualidade, destacando personagens com identidades ambíguas, performáticas, transgressoras e complexas, buscando romper com a representação hegemônica, principalmente do cinema hollywoodiano¹⁰ e com as imagens e estéticas nas quais os LGBT haviam sido representados até então.

¹⁰ Como exemplo da nefasta herança hollywoodiana a respeito da construção de imagens de personagens gays, lésbicos, bissexuais e transgêneros, pode-se citar o filme *The Celluloid Closet*, traduzido para o português como *O Celulóide Secreto/O Outro Lado de Hollywood*, documentário de 1995, dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. No filme, os diretores resgatam como o cinema hollywoodiano, em cem anos, representou as identidades de gênero e sexualidade LGBT reforçando estereótipos ligados a sentidos como o riso e o deboche, a loucura e o temor, a lástima, a desgraça e a solidão, ou ainda, o pânico moral, a morte, o crime e a psicopatologia.

Karla Bessa (2014), autora brasileira que se dedica ao estudo e reflexões sobre estéticas e subjetividades *queer* no cinema brasileiro contemporâneo, inspirada por Ruby Rich aponta que alguns contextos e momentos históricos podem ajudar na compreensão do que seria um cinema *queer*. Primeiramente, para a autora, uma das razões para o crescimento do cinema *queer* em vários países nos últimos anos foi o barateamento da produção filmica com o uso de câmeras digitais e *softwares* de edição. A autora acredita que a ideia na cabeça e a câmera na mão continua sendo um potencial transgressor que libera a criatividade para fora dos esquemas narrativos e cinemáticos dos filmes de alto custo, produzidos nos grandes estúdios de cinema. A maioria dos filmes mapeados por este trabalho, por exemplo, foi realizada em oficinas audiovisuais financiadas por leis de incentivo à cultura, por grupos de ativismos social e produtoras independentes que se tornaram beneficiados pelas novas tecnologias digitais e o seu barateamento.

Em termos de Brasil, Bessa acrescenta outro fator além dos já levantados por Rich. Para a autora, o fato de termos visto nos últimos anos o crescimento das representações midiáticas das personagens LGBT, em especial através da TV, acontece uma espetacularização da imagem de personagens LGBT, como acontece com o “beijo gay/lésbico da novela das oito”. Isto, por um lado, ajuda na promoção da visibilidade dos que questionam a normatização das sexualidades, por outro desencadeiam reações violentas, como perseguições políticas e ataques verbais por parte de religiosos ortodoxos que consideram qualquer sexualidade/afetividade fora da norma uma afronta e instigam seus fiéis à prática do assédio moral e da vigilância coercitiva (BESSA, 2014). Com um cinema *queer* diversifica-se, então, os meios de produção, divulgação e circulação de imagens e narrativas da cultura audiovisual. Segundo a autora, com ele também crescem as formas de compartilhamento de toda essa produção através de redes sociais em diferentes formatos de telas, das menores, como as de celulares, às maiores, os cinemas. Por isso mesmo, “cresce a disputa e acirram-se as lutas no campo das representações. O apelo da crítica *queer* é justamente o de sensibilizar nosso olhar para enfrentar esses novos campos de batalha.” (BESSA, 2014. p.54)

Em 2002, Karim Ainouz levou as telas do cinema nacional *Madama Satã*, lançando luz sobre João Francisco, um mito boêmio da Lapa na noite carioca. Homossexual, transformista, negro, capoeira e pobre, Madame Satã não aceita ser deslegitimada, por isso diz em alto e bom som ao seu agressor: “eu sou bixa porque eu quero e não deixo de ser homem por isso”. Junto a obra de Karim, ao longo da última década e principalmente em anos mais recentes, não são poucos os títulos que, em uma primeira impressão, se ocupam de representar sujeitos LGBT de uma forma menos perversa do que a apontada por Antônio Moreno no cinema brasileiro dos anos de 1920 a 1980. Para citar apenas alguns filmes dessa nova safra: *E sua mãe também* (Afonso Quaron, 2001, México), *Depois de tudo* (Rafael Saar, 2009), *Café com leite* (Daniel Ribeiro, 2008, Brasil), *Hoje*

eu quero Voltar sozinho (Daniel Ribeiro, 2014, Brasil,), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Dzi Croqutes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009, Brasil), *Não gosto dos meninos* (André Matarazzo, Gustavo Ferri, 2011, Brasil), *Eu não quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014, Brasil,), *Simone* (Juan Zapata, 2013, Brasil), *Sargento Garcia* (Tutti Gregianin, 2000, Brasil,), *Febre do Rato* (Claudio Assis, 2012, Brasil), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2003), *A festa da Menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2009, Brasil) *Havaí* (Marco Berger, 2013, Argentina), *Sobre sete Ondas Verdes espumantes* (Bruno Polidoro, Cacá Nazário, 2013, Brasil), *Plano B* (Marco Berger, 2010, Argentina), *Os Famosos Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009, Brasil), *Contracorrente* (Javier Fuentes León, 2009, Argentina), *XXY* (Lúcia Puenzo, 2007, Argentina), *Elvis e Madona* (Marcelo Lafitte, 2011, Brasil), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013, Brasil), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *O quarto de Léu* (Enrique Buchichio, 2009, Argentina), *Do começo ao fim* (Aluísio Abranches, 2009, Brasil), *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2013, Brasil), *Katia* (Karla Holada, 2012, Brasil), *Olhe para mim de novo* (Claudia Priscila, Kiko Goffman, 2011, Brasil), *São Paulo em Wi-fi* (Luffe Steffen, 2013, Brasil), *Um diálogo de Ballet* (Filipe Matzmbacher, Márcio Reolon, 2012, Brasil), *A volta da pauliceia desvairada* (Luffe Steffen, 2012), *Bombadeira* (Luís Carlos Alencar, 2007, Brasil), *A novela das 8* (Odilon Rocha, 2012, Brasil), *Como esquecer* (Malu De Martino, 2010, Brasil) *Meu tempo não parou* (Jair Giacconi, Silvio Barbizan, 2008), *Meu amigo Claudia* (Dácio Pinheiro, 2009, Brasil), *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014, Brasil), *Beira Mar* (Filipe Matzmbacher, Márcio Roelon, 2015, Brasil). Todos estes filmes citados (que vão de documentários e ficções de curta-metragem a documentários e ficções de longa-metragem) estão tanto em sintonia com algumas asserções/proposições *queer* como também estão em constantes tensões, já que raramente um produto cultural midiático está inteiramente isento de reproduzir posturas conservadoras de normatividade e inteligibilidade.

Considerando essas sintonias e tensões, Bessa (2014) não vê um consenso entre os diversos autores que se dispuseram a qualificar a estética ou a proposta política para um cinema *queer* e admite que definir exatamente o que um cinema *queer* seria circunscrever um potencial que pode surpreender. Já Stam (2002), argumenta que tanto a prática cinematográfica quanto a teoria do cinema mantiveram-se durante muito tempo sistematicamente equivocadas, pois sempre estiveram envolvidas pelo seu *grand* “heterossexual compulsivo” que esqueceram de olhar para a margem. O autor afirma ainda hoje a Teoria *queer* responde a uma lacuna do cinema, atualizando sua linguagem não apenas denunciando estereótipos ou criando imagens positivas, mas, sim, em obter uma autorrepresentação complexa, diversa, matizada: “a própria teoria *Queer* já conseguiu migrar da análise corretiva dos estereótipos e distorções para modelos teóricos mais sofisticados. [...] Também

resgatou e ‘retirou do armário’ autores *gays* e autoras lésbicas atuantes no *mainstream*” (STAM, 2002, p. 290-2).

É por esse prisma da diferença cultural e sexual – e não através de representações assépticas e higienistas – que podemos pensar na especificidade do documentário *queer* enquanto uma produção que pode ser uma real subversão às molduras do olhar e uma subversão estética dos retratos fílmicos hegemônicos. Apoiada nas proposições do filósofo Beatriz Preciado (2014), penso que um documentário *queer*, enquanto ferramenta material e simbólica, deve assumir uma narrativa e uma estética contrassexual. Primeiramente – e de maneira negativa – esses documentários se dedicam à desconstrução da naturalização das práticas sexuais e do sistema normativo de gênero. Em segundo lugar – e de maneira positiva, esses documentários proclamam a “equivalência (e não a igualdade) de todos os corpos-sujeitos falantes” (PRECIADO, p. 2015, p.22). O documentário *queer*, como já foi dito no início deste trabalho, não é um manifesto fílmico e contrassexual apenas por posicionar-se de maneira antirrepressiva contra as operações do sistema sexo/gênero, mas por principalmente partilhar de uma narrativa contraprodutiva, ou seja, produz e representa experiências de vida alternativas à sexualidade normativa elaborada sob a visão do sistema sexo/gênero.

Para Preciado, o sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial e nossos corpos, nosso gênero, nosso orgasmo, nosso desejo, nosso erotismo, nossa pornografia e as nossas identidades e diferenças sexuais são produtos de uma tecnologia social mascarada por uma verdade natural e biológica. Sendo o cinema uma dessas tecnologias sociais que opera e produz discursos em conformidade com o sistema sexo/gênero, o documentário assumidamente *queer* pode nos ajudar a ressexualizar a instituição cinema e o filme documentário, tirando-o da zona de conforto heterocentrada com que constrói suas narrativas e figura suas personagens. Por este viés, o documentário *queer* deve ser entendido como um dispositivo/tecnologia de resistência, com uma estética de contradisciplina sexual e cinematográfica. No entanto, esta postura pode e deve estar presente tanto no documentário quanto no filme de ficção e, por isso, é importante deixar ainda mais claro sob quais estratégias específicas do processo de produção do cinema documentário que o constitui como um documentário *queer*. Ao me referir ao comportamento ético e estético desses filmes para imprimir uma narrativa *queer*, quero dizer que é preciso problematizar as relações de poder que existem no seu processo de construção, as quais não são as mesmas presentes no cinema ficcional.

De modo geral, ao construir-se como uma relação de poder entre aquele que filma e aquele que é filmado, é possível aferir que o documentário é um “encontro entre duas ou mais pessoas”. Buber (2001) vê as relações entre as pessoas desenvolver-se de uma maneira dupla em função do próprio comportamento e atitudes que os sujeitos podem tomar. Para ele, o sujeito (*um eu*) pode

encarar o mundo sob duas perspectivas, nomeadas como palavras-princípio “Eu-Tu” e “Eu-Isto”. Na relação “Eu-Tu” o *eu*, à priori, reconhece o *outro* (*o Tu*) abrindo-se para o diálogo e para a relação, reconhecendo na pessoa um sujeito com singularidades, um sujeito em sua totalidade, longe de qualquer fetichização. Já a relação “Eu-Isto” reduz o *outro* a um fetiche que permite o *eu* possuí-lo e torná-lo um mero objeto. Para Buber, numa relação “Eu-Isto” a humanidade fica reduzida a um *isso* e assim “nada tem a postular ou reclamar, nada tem em comum com uma humanidade verdadeiramente encarnada à qual um homem diz verdadeiramente Tu” (BUBER, 2001, p.51). Marcius Freire (2012) busca apoio na filosofia do autor austríaco e argumenta que, se para Buber a vida atual é um encontro, “todo documentário, para tomar forma, tem que ser um produto de um encontro” (FREIRE, 2012, p.49). O autor argumenta que é nesse encontro entre o *eu* e o *outro* que o cinema documentário constrói seu argumento e demonstra as relações de poder entre o realizador, que detêm o domínio e os processos de produção/edição de filmes, e as pessoas filmadas, que são submetidas a ele: “aquele ou aquela que empunha a câmera detêm um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (FREIRE, 2012, p.30). Freire também aponta que as personagens filmadas atuam e se produzem diante da câmera, exercendo o seu poder que, por sua vez, pode entrar em conflito com o do cineasta. Mas ainda sim, esse poder de atuação diante da câmera torna-se limitado na medida em que delas escapa um poder que só o cineasta possui,

ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que as escolhas dos elementos que vão dar à sua *mise en scène*, mesmo que as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcadas por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser eliminado na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação. (FREIRE, 2012, p.32)

É através dessa relação de poder do qual fala Freire que também torna-se possível refletir sobre a postura ética que determinado cineasta assume perante o mundo histórico e perante o sujeito LGBT que é filmado e como isso pode desencadear uma estética *queer*; pois toda estética no documentário pressupõe uma postura ética. Elas são inseparáveis. Para Nichols, o conceito de representação sempre levará um analista de filmes a formular a pergunta já apresentada na introdução deste trabalho: “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?” Que também pode ser expressa como: o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário? Ou ainda: que responsabilidade tem os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (NICHOLS, 2012, p. 31-32). Segundo o autor, nas obras ficcionais a resposta seria formulada de maneira simples: pedimos que façam o que queremos, pois tratam-se de atores e atrizes contratados para exercer tal trabalho. No entanto, no caso da não ficção

a resposta se complexifica, pois as pessoas filmadas são tratadas como atores sociais que costumam levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera, sem serem o sujeito de mirada do documentarista:

Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (NICHOLS, 2012, p. 33)

Desse modo, todas essas questões apontam, segundo o autor, para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre todas as pessoas que nele estão representadas e, por isso, uma postura ética comprometida com o sujeito e com o social pode minimizar ou, inclusive, evitar muitos prejuízos. Nesse caso, a ética torna-se uma medida no campo das negociações entre o cineasta, o tema abordado, o sujeito filmado e o público. Por esse motivo, desenvolver um respeito ético passa a ser, para Nichols, uma parte fundamental na formação profissional de um documentarista. Assim, se o autor pergunta “o que fazemos com as vidas das pessoas que filmamos?”, neste trabalho, a pergunta central é: o que estes documentaristas fazem com o corpo, o gênero, o sexo, o desejo e o afeto das pessoas que eles filmam? Se a produção de um documentário é permeada por uma relação de poder, o próprio documentário é também uma situação estratégica de uma sociedade determinada (FOUCAULT, 1984) que dura o tempo de filmagem e coloca o *outro* diante de uma câmera para o “fazer falar” sobre seu sexo/gênero, aproximando-se das estratégias de confissão que Foucault cunhou de *sientia sexualis*. Isso faz do documentário um produto ocidental no qual o *outro* que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o *outro* falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da “verdade sobre o sexo”. Como um documentário *queer* contrassexualiza essa verdade? Como assumir uma postura ética que reverbera em uma estética fílmica *queer*? Quais aparatos técnicos, estilísticos e narrativos permitem identificar se há uma cena fetichista fixa e repetitiva em torno da castração das diferenças, se há uma valorização de representações cisnormativas e heterocentradas dos sujeitos filmados ou se os documentários realmente aderem a uma narrativa que contrassexualiza a tecnologia social do sexo/gênero e contradisciplina a produção de filmes que compartilham de uma postura discriminatória, preconceituosa ou higienista/asséptica?

A questão da castração das diferenças que resulta em estereótipos é um ponto importante para esta reflexão. Para Bhabha (2010), o estereótipo deve ser encarado como uma cena fetichista fixa e repetitiva em torno do problema da castração, pois através dessa ambivalência ele elimina/castra a diferença nos sistemas de significação e difunde uma mesma figuração, uma

mesma identidade. Por isso, para o autor, “o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade”, mas também é uma simplificação porque é “uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação do outro permite), constitui uma representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 2010, p. 130). Nesta perspectiva, o documentário *queer* rejeita essa articulação complexa dos tropos do fetichismo – metáfora (mascaramento e recusa das diferenças) e metonímia (o discurso agressivo de substituição/castração). O documentário *queer* deve assumir uma postura de significação que resiste ao cinema no qual o *outro* que nos é diferente “perde seu desejo de significar, de negar, de iniciar seu desejo teórico histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e “oposicional” (BHABHA, 2010, p.65). Neste ponto, nota-se a importância de documentários produzidos por produtoras ligadas a grupos de ativismo social ou mesmo filmes que são dirigidos e produzidos por negros, mulheres, transexuais, gays, bissexuais, migrantes e lésbicas, pois são estes sujeitos falando em seu próprio nome, mesmo que isso signifique tensões políticas de um modelo étnico/identitário.

O grau de dificuldade dessa proposta também é sério, pois como nos diz Rancière (2009), as artes não emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar. Isto é, muito simplesmente, o que tem em comum com elas: “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Portanto, um documentário *queer* dá voz a uma igualdade que não apoia a diferença que desqualifica. Mas ao mesmo tempo, dá o direito a ser diferente quando enquadramentos igualitariamente assépticos e hegemônicos servem apenas para apagar ou docilizar o corpo da diferença.

CAPÍTULO II PROJEÇÕES *QUEER* DE MEMÓRIAS AFETIVAS

Neste capítulo analiso os filmes que trazem no cerne de suas narrativas um resgate de momentos históricos, como a cena LGBT na Porto Alegre dos anos 1970, 1980 e 1990 nos filmes *Meu tempo não parou: amor em Tempos de AIDS* (Sílvio Barbizan e Jair Giacomini, 2008) e *Flores de 70* (Fernando Cruzen, 2008). Ambos os filmes traçam um panorama de como os sujeitos transviados enfrentaram o preconceito, onde dançavam, as noites nas boates, a censura e perseguição aos LGBT encampada pela ditadura civil-militar, as estratégias de “pegação” e como tudo mudou com a chegada da AIDS. Desse modo, o maior desafio dessas duas obras é não expor os seus personagens de maneira preconceituosa e discriminatória, nem reduzir tudo a uma série de histórias tristes, em função das tragédias que a AIDS causou.

Também analiso como estes documentários exercem uma vontade de memória a respeito de algumas personagens históricas, buscando compreender como estes filmes se ocupam dos traços de uma memória viva, como constituem-se como “um lugar de memória” e como tal proposta narrativa pode projetar representações e estéticas *queer*. As personagens que figuram nestas obras são: Gilda, famosa travesti das ruas de Curitiba retratada no filme *Gilda, o Beijo na boca maldita* (Yanko Del Pino, 2008); Ivo Rodrigues, a primeira *drag queen* da cidade de Uruguaiana no filme *Ivo e Suas meninas* (2005); e o escritor homossexual Caio Fernando Abreu no filme *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (Bruno Polidoro e Cacá Nazário, 2013). Este último é um documentário que não faz concessões para aqueles que não estão minimamente familiarizados com a obra literária do escritor gaúcho, e em seu desejo poético, recusa qualquer *modus operandi* de um documentário tradicional.

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948, na cidade gaúcha de Santiago. No ano de 1963 mudou-se ainda jovem para Porto Alegre e na capital passou pelos cursos de Letras, Artes Cênicas e Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), não concluindo nenhum dos cursos. Como ele mesmo dizia em seus escritos, era um estrangeiro em toda parte e passou a vida trafegando entre as cidades de Londres, Paris, Berlim, São Paulo, Porto Alegre, Amsterdam e Saint Nazárie. Caio foi dramaturgo, contista, romancista, jornalista e veio a falecer em Porto Alegre, no dia 25 de fevereiro de 1996, vitimado pelo HIV. Assim poderíamos escrever uma breve biografia do escritor ou construir, inclusive, um registro audiovisual de sua vida e obra, de maneira expositiva e convencional. Mas é justamente o oposto disso que faz *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes*. Em 2013, ano em que se completou 16 anos da morte do escritor, os realizadores Bruno Polidoro e Cacá Nazário lançaram o documentário, que ao longo dos seus 74 minutos de duração nos apresenta “um lugar de memória afetiva” que chama atenção pela

narrativa e estética poética inteiramente permeadas pela atmosfera pessoal da literatura feita pelo escritor, recusando os alicerces do tradicional modo expositivo de documentarismo.

Tomaim (2013), inspirado pelo conceito de “intencionalidade histórica” de Ricoeur (2010), “lugar de memória” (NORA, 1993) e “mídia de memória” (ASSMANN, 2011), argumenta que considerar a narrativa documentária como um “lugar de memória” devido a sua intencionalidade histórica significa reconhecê-lo como uma estratégia narrativa chave para o acesso às nossas memórias afetivas. Este acesso acontece tanto para aqueles personagens ou testemunhas que narram as suas próprias histórias dentro de outra narrativa, isto é, dentro do documentário, como também para os espectadores dessa narrativa e para o próprio documentarista que busca atualizar a história/memória por meio de rastros, vestígios ou fragmentos de um passado que agora projeta-se no presente. Há, então, uma memória afetiva partilhada. Ainda segundo o autor, “o filme documentário ao exercer essa atividade de luto – isto é, não deixar que os rastros se apaguem ou sejam esquecidos – revela-se como refúgio de uma memória viva.” (TOMAIM, 2013, p.25) Já para Assmann (2011), em vista da sociedade atual pouco valorizar a narrativa oral como uma forma de transmissão da herança cultural, a “memória experiencial” das testemunhas só pode agora ser perpetuada de geração a geração se for “produzida” como uma “memória cultural” que, por sua vez, é artificial e só supera as épocas por que é resguardada em dispositivos/textos normativos, que possuem certa “construção formal” e constituem-se como “mídias de memória”, ou seja, responsáveis pela eternização e suporte dessa memória. Entre essas mídias está o documentário, que já possui certa tradição de recordação.

Ainda de acordo com Tomaim (2013), para que se possa compreender o papel do documentário como uma “mídia da memória” é necessário fazer uma distinção entre o que a Assmann denomina de “procedimento de armazenamento” e “processo de recordação”. Assmann busca explicar que a memória humana também possui capacidade de armazenamento de memória, pois nem de longe isso seria uma exclusividade de dispositivos técnicos. No entanto, como o ato de recordar pouco tem de voluntário, para a autora toda recordação implica em um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. Assim, ao pensar a memória como uma potência, Assmann também argumenta que é preciso compreendê-la para além de um “recipiente protetor” e que ali mesmo reside uma força com leis próprias de recordação: “o ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (ASSMAN, 2011, p.34). Desse modo, ao unir as reflexões de Tomaim (2013) e Assmann (2011), é possível afirmar que a própria construção do documentário como um lugar de memória é, por si só, um ato de recordar voluntário, além de todas as possibilidades de deslocamentos e distorções da imagem e da memória do sujeito, momento ou situação que está sendo recordada e representada em retratos

filmicos, pois

enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. [...] o salto entre memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 19).

Assim como Assmann, Pierre Nora também argumenta que “não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres e notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p.13). Entre essas operações, destaco aqui o filme documentário. De agora em diante é necessário ter em mente que quando me refiro a um documentário como lugar de memória é no sentido de evidenciar a existência de uma vontade de memória, por exemplo, que *Sobre sete ondas verdes espumantes* foi produzido no bojo de uma luta contra o esquecimento de Caio Fernando Abreu e, por isso, trata-se de uma narrativa sujeita a deslocamentos e distorções de memória.

Mas além de podermos considerá-lo um documentário que se ocupa de um lugar de memória afetiva, *Sobre sete ondas verdes espumantes* também movimenta vestígios históricos organizados através do itinerário das imagens, tal qual como um filme de estrada, expondo também um problemático dialogismo entre cinema e literatura. É através de todas essas explorações estilísticas, estéticas e narrativas que o filme representa Caio e, portanto, não poderemos ignorá-las em nosso itinerário analítico para compreender as asserções transviadas feitas a respeito do escritor. É preciso considerar, nesse momento de análise, que apesar de termos como objetivo maior compreender as possibilidades de representações *queer* através das personagens figuradas em todos os filmes, não é possível se esquivar de que cada filme é um universo único, que apresentam em sua concepção particularidades estéticas e narrativas. Portanto, o percurso analítico fará alguns “malabarismos” para compreender como um documentário poético opera um dialogismo cinematográfico-literário e afirma-se como um lugar de memória afetiva ao representar a vida e a obra de Caio F (enquanto escritor homossexual que explorou em suas obras uma estética homoerótica) em uma perspectiva *queer*.

Depreciar e estereotipar Caio Fernando devido sua orientação sexual e sua literatura, por exemplo, não faria da obra um filme com elementos *queer*, muito menos um filme *queer*. E de antemão, adiantamos que depreciar é algo que o filme não faz. No entanto, representar Caio de uma maneira asséptica, também não faria da obra um documentário *queer*, até porque, Caio não produziu uma literatura asséptica, mas explorou uma literatura excêntrica, com personalidades descentrali-

zadas, marginais e que “não deram certo”. Antes de seus textos se popularizarem vastamente pelos murais das redes sociais, Caio Fernando foi durante muito tempo deixado fora das leituras seletivas de universidades e de seus vestibulares. Foi, assim como a escritora lésbica Cassandra Rios, rejeitado nas escolas por tratar de temas polêmicos para a sociedade, como AIDS, travestilidades e homossexualidades. Como lembra Harold Bloom (2001), a obra de Caio Fernando Abreu pode ser classificada como aquela literatura que faz parte de uma “escola do ressentimento, na qual se inclui as produções literárias de gays, transexuais, lésbicas, mulheres, negros, moradores de subúrbio, todos aqueles e aquelas que foram negligenciados pela literatura canônica. Por fim, resgatar e problematizar a imagem de Caio Fernando Abreu enquanto homossexual e sua literatura com forte carga homoerótica pode (ou não) fazer de *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* uma narrativa que trata sobre uma vontade de memória, ou então, um compromisso *queer* em recordar sobre a vida e a obra do escritor.

Como toda voz, a fílmica tem tonalidades distintas que são um indicativo da atitude e da individualidade do cineasta diante do mundo e do *outro* a serem representados no filme. Com base nessas diferenças e na taxonomia das narrativas documentais desenvolvidas ao longo no século XX, Bill Nichols (2012) constrói uma tipologia dos modos de documentários que nos mostra que este gênero cinematográfico possui alguns subgêneros, como o modo expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético. É dentro deste último, o modo poético, que localizamos *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013), pois o filme possui uma postura ética que “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e os afetos do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas que se fazem presentes nos outros modos” (NICHOLS, 2012 p.139). Ainda segundo o autor, o modo poético de documentário compartilha de um terreno comum com a vanguarda modernista, pois abandona as convenções tradicionais de produção, roteiro, montagem e narração para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais, além de buscar uma forma de figurar a realidade e seus sujeitos por meio de uma visão fragmentada, subjetiva e até vaga ou incoerente:

Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da primeira guerra mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. (NICHOLS, p. 2005. p.140)

Mas apesar de o modo poético não compartilhar de uma narração convencional de

documentário, isto não significa que tais filmes não possibilitem maneiras alternativas de transmitir conhecimento ou não possam dar sequência a um argumento ou ponto de vista específico, ou mesmo apresentar proposições para problemas que necessitem de solução. Para Nichols, os documentários poéticos, assim como os outros subgêneros, também retiram do mundo histórico sua matéria-prima – “a diferença é que dão prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados, arranjados e narrados para produzir uma impressão poética” (NICHOLS, 2012, p.140). No próprio *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* podemos visualizar a poética do filme em seu engajamento literário já na narração organizada em torno de sete capítulos – as sete ondas verdes espumantes. Cada onda traz algumas tessituras que permeiam a obra literária e a vida de Caio, pois o próprio mar é um elemento constantemente presente em vários dos livros do escritor. O filme é composto, então, pelos seguintes “capítulos”: 1. a onda de solidão; 2. do espanto; 3. do amor; 4. da melancolia; 5. do transbordamento; 6. do *ir-remediável* e, por fim, 7. do Caio estrangeiro para além dos muros. Dentro destes capítulos, trechos de contos, cartas e bilhetes são lidos por amigas e amigos do escritor, como Adriana Calcanhotto, Gil Veloso e Maria Adelaide Amaral, sendo leituras e interpretações emocionalmente engajadas. Além disso, trechos dos textos de Caio Fernando Abreu surgem na tela, aliados às tomadas históricas, fotografias congeladas, materiais de arquivo e imagens colorizadas. As escolhas dos planos, enquadramentos, ângulos, ambientações e materiais de arquivo imprimem com força tanto uma estética poética do filme, como também contribuem para reforçar os sentimentos e as sensações homoeróticas explorados pelas imagens.

A primeira sequência da obra abre com um vídeo de Caio Fernando Abreu recitando um trecho do poema *Caso Pluvioso*, de Carlos Drummond de Andrade: “E quanto mais as ondas me levavam, as fontes de Maria mais chuvavam, de sorte que com pouco, e sem recurso, as coisas se lançaram no seu curso, e eis o mundo molhado e sovertido sob aquele sinistro e atro chuvido.” A partir daí, o filme seguirá um itinerário tão molhado e “chuvido” quanto o poema de Drummond. Após o vídeo de Abreu, a câmera viaja por algumas ruas e céus, o título em tom esverdeado surge no canto esquerdo da tela e logo depois dá espaço para planos detalhes intercalados do corpo de uma estátua e de um jovem rapaz. Na sequência, o título *Onda 1-Solidão* surge no centro da tela e dá início, então, ao primeiro capítulo da obra. Um corpo nu de um jovem rapaz (interpretado por Henrique Larré) volta a aparecer enquadrado em um *plongé* de *close up*. No decorrer da cena, os *close ups* e planos detalhes vão intercalando-se e explorando de forma íntima seu rosto, suas mãos, seus ombros, suas costas, seus quadris e pés. Nesse momento, a voz *off* irrompe na narrativa lendo o seguinte trecho do conto *Harriet*, do livro *O Ovo Apunhalado*:

Sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor?! Pois eu acordava no meio da noite só pra ver você dormindo. Meu deus, como você me doía de vez em quando. Um dia vou te encontrar no meio de uma praça de inverno, numa tarde, e aí meus braços não vão ser suficientes para abraçar você e a minha voz vai querer te dizer tanta, mas tanta coisa que eu vou ficar parado no meio da praça, só te olhando e pensando: meu deus, como você me dói de vez em quando (*Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes*, 2013).

Os planos detalhes e *closes ups* que a câmera faz do corpo e do rosto do rapaz enquadrado na tela se aproxima e muito da descrição que Caio Fernando Abreu fez da personagem em seu conto, como pode ser visto no seguinte trecho:

Essa foi a primeira vez que eu vi os pés dela. Estavam descalços e um pouco sujos. Os pés dela eram os pés que a gente esperava de uma Harriett. Pequenos e brancos, de unhas azuladas como de crianças. Eu queria muito ficar olhando para seus pés porque achei que só tinha descoberto Harriett na hora dela ir embora. (ABREU, 1992, p. 35)

A cena segue em frente exibindo a pele do jovem que começa a umedecer e as gotas de água ficam nítidas através de planos detalhes frontais e laterais, enquanto ao fundo irrompe o som do vento e o murmúrio das ondas do mar que se confundem com a respiração ofegante da personagem. Aqui já podemos notar outros vínculos entre a estética poética e cinema/literatura que são interessantes para nossa análise. Primeiramente, temos um rapaz tendo seu corpo explorado pelas lentes da câmera, como se esta quisesse construir uma descrição minuciosa de sua pele, dos seus membros, dos movimentos e dos sons do seu corpo, tal qual como Caio Fernando Abreu costumava fazer nas passagens de alguns de seus contos literários que exploram o corpo e a homossexualidade. A pele molhada do rapaz em cena e o ruído das ondas do mar são uma constante em todas as obras do escritor, como nos contos *Garopava mon amour* (livro *Pedras de Calcutá*) e na novela *Marinheiro* (livro *Triângulos das Águas*). O conto *Terça Feira Gorda* (Livro *Morangos Mofados*) também nos mostra corpos inundados pelas ondas do mar, com forte descrição imagética do ruído do vento, do quebrar das ondas, dos corpos e da respiração ofegante das personagens.



Figura 1: abertura da primeira onda do longa-metragem, fazendo referência ao conto Harriet, do Livro o Ovo apunhalado. Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013



Figura 2: sequência de *close ups* e planos detalhes do corpo da personagem, também fazendo referência à obra do escritor. Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013.



Figura 3: sequência de *close ups* e planos detalhes do corpo molhado. Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013.

A sexualidade e o homoerotismo também ficam evidentes na terceira onda do longa-metragem, intitulada Amor. O capítulo abre explorando, principalmente, fotografias em preto e branco de corpos nus masculinos, exibindo em planos detalhes pernas, pés, braços, ombros, pelos e cabelos, tendo sempre o mar como pano de fundo. Novamente vemos uma descrição – em forma de imagem cinematográfica – do que um dia Caio Fernando já escrevera. Em um dos momentos em que as fotografias seguem ganhando a tela, a voz *off* faz a leitura do seguinte trecho do Livro *Por onde andar* *Dulce Veiga*:

Pedro era tão claro que, no escuro, quando estava nu, eu ficava olhando para ele à espera de que sua pele fosforescesse como roupa branca na luz negra. Tinha sardas miúdas nos ombros, manchas de ouro. Gosto de sal, cheiro de terra molhada pela primeira rajada de chuva, um triângulo de pelos nas costas, logo abaixo da cintura. Mordi sua nuca, ele gemeu. Passamos dias assim, Pedro e eu, um dentro do outro. O cheiro, os líquidos, os ruídos das vísceras. O que era de quem, dentro ou fora, nós não sabíamos mais. As secreções, as funduras (*Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes*, 2013).

Através dessas duas sequências apresentadas, fica evidente como o documentário busca imprimir na tela uma fidelidade a estética literária empreendida pelo escritor. Assim, o que merece atenção nessas duas sequências descritas é que justamente a literatura e a figura de Caio Fernando Abreu é o que permitem os encontros e desencontros de *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* com uma narrativa/estética *queer*. Inicialmente, alguns traços *queer* podem ser notados no que diz respeito à valorização dos corpos presentes na obra. Se Butler (2003) e outros teóricos *queer* inspirados em Foucault (1988) reiteram que ao longo da história as instituições sociais trabalharam sistematicamente para adestrar os dóceis corpos da diferença, fazendo da sexualidade uma estratégia histórica de regulação e ordem social, o filme em questão contempla todo o corpo e procura extrair do mesmo as diferentes experiências de erotização. Ainda que a obra explore um corpo designado de forma essencialista como masculino – e o reifica como masculino de forma erótica – é através deste corpo que também podemos notar a descentralização das zonas erógenas, aquelas eleitas como únicas possíveis de prazer e gozo pelo sistema sexo/gênero, como argumenta Preciado (2014). Os planos detalhes das diferentes partes dos corpos – dedos, braços, quadris, coxas, pés, cintura, pernas e ombros –, são representados na obra como zonas de desejo e prazer homoerótico que desafiam, principalmente, as premissas da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) e genitalizadora, as quais primam pelo projeto que elege a relação binária homem/mulher como a unicamente autêntica e aceitável e a valorização dos órgãos genitais como única fonte de prazer. *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* não chega a fazer um ato performativo “dramático” do qual nos fala Salih (2012), ou seja, aqueles filmes que utilizam, por exemplo, de personagens *drag*

queens para chamar a atenção para as operações de constituição e construção das sexualidades e do gênero. Porém, uma estética *queer* não é levada a cabo pelo filme, pois ao assumir a identidade de Caio e sua literatura com todos os seus traços homoeróticos, nota-se uma valorização essencialista de “hábitos e costumes *gays*”, enredando-se em uma narrativa do “amor romântico” e valorizando um padrão estético masculino hegemônico.

Ainda na *Onda 3-Do amor*, esta sequência de fotografias homoeróticas é interrompida de forma brutal pela tela que fica inteiramente escura. Logo, acompanhada de um zunido de televisão fora do ar e em tom branco pixelizado, a seguinte frase atravessa a tela em horizontal: “*mas na TV também dá, o tempo todo: “amor mata amor mata amor mata”*”. Neste momento, é como se o amor, o desejo e o sexo – simbolizados pelas fotografias e pela leitura do texto em tom erótico – fossem interrompidos ou abortados por uma sentença final: a morte. A sequência faz referência à proliferação do HIV nos anos 1980/1990 e a todas as mortes em função da AIDS, o que resultou em uma nova série de discursos que incriminavam o amor e a prática sexual dos desviantes, incluindo o próprio escritor. A frase que rasga a tela escura faz parte do conto *A Dama da Noite*, do livro *Os Dragões não conhecem o paraíso*, 1988. No conto, Caio Fernando Abreu na voz de uma mulher conhecida como Dama da noite, imersa num sentimento de solidão e não-pertencimento comum aos sujeitos contemporâneos, narra em tom intimista e pessoal como a vida e a prática sexual de muitos mudou com a proliferação da doença, como o pânico da contaminação instaurou-se e, principalmente, como as novas gerações estavam passando a lidar com o “perigo eminente” de se contaminar, influenciados principalmente pelo tratamento escandaloso e desinformado que a mídia – em especial a televisão – deu ao *boom* da AIDS no Brasil. A frase usada no filme encontra-se no seguinte trecho do conto *A Dama da noite*, no qual é notório o tom reflexivo e existencialista que Caio Fernando Abreu assume para falar da doença:

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata neguinho. Vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. O boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado. (ABREU, 1988, p.68)

Apesar do tom econômico e pessoal, as obras de Abreu sempre interagiram com o tempo histórico em que estiveram inseridas e, por isso, ao longo de seus títulos abordou temas como a re-

pressão política, o preconceito, a discriminação e, inclusive, o pavor advindo do surgimento da AIDS. Quanto a essa última, o autor não assume uma postura passiva diante da nova onda de discursos que passaram a criminalizar travestis, transexuais, gays, lésbicas e bissexuais como “responsáveis” pela epidemia da doença no Brasil. Através da frase que rasga a escuridão da tela do filme, podemos identificar sua denúncia, em especial, contra os discursos midiáticos que apontavam que são determinados “tipos de amor” (uma metáfora usada para se referir as relações homossexuais) os responsáveis pela epidemia. No dia 25 de março de 1987, Caio Fernando publicou uma crônica intitulada “A mais justa das saias” no Jornal O Estado de São Paulo, crônica esta que mais tarde fez parte do livro *Pequenas Epifanias* (2006), organizado por Gil França Veloso. Na crônica, o discurso de Caio alinha-se as posturas *queer* a respeito da Aids, tanto como crítica aos movimentos assimilacionistas quanto a onda de criminalização devido a proliferação do HIV:

A primeira vez que ouvi falar em aids foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho Hotel Santa Teresa, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. “Não é possível” — pensei — “Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos homossexuais?” Não, não era possível. Porque homossexualidade existe desde a Idade da Pedra. Ou desde que existe a sexualidade — isto é: desde que existe o ser humano. Está na Bíblia, em Jônatas e Davi (“... a alma de Jônatas apegou-se à alma de Davi e Jônatas o amou como a si mesmo” —i Samuel, i8-), nos gregos, nos índios, em toda a história da humanidade. Por que só agora “Deus” ou a “Natureza” teriam decidido puni-los? A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação homossexual desabou num instantinho. Eu já ouvi — e você certamente também — dezenas de vezes frases tipo “bicha tem mesmo é que morrer de aids” . Ou propostas para afastar homossexuais da “sociedade sadia” — em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família” , porque afinal — e eles adotaram esse argumento — “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ABREU, 2006, p. 16)

Ao assumir e representar essa postura do escritor através da frase que rasga a tela, o filme também assume Caio enquanto sujeito estranho, esquisito, estrangeiro, inadequado. Ou como o mesmo diz no filme através da interpretação de Grace Gianoukas, Caio faz parte daqueles “que de alguma forma não deram certo, porque, nesse esquema, é sujo dar certo”. Ainda em outras palavras, Caio pode ser apresentado como sujeito desviante na medida em que sua representação no filme continua a rejeitar tanto os discursos heterossexistas patológicos que discriminam orientações sexuais desviantes – com a chancela da epidemia da AIDS – como também crítica a frágil e pseudotolerância que grupos de liberação LGBT da época estavam conquistando a custas de um modelo “étnico” ou identitário dentro de uma ordem reinante.



Figura 4: abertura da terceira onda: do amor.
Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013.



Figura 5: imagem que integra a sequência de fotografias homoeróticas.
Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes, Polidoro, Nazário, 2013.



Figura 6: imagem que integra a sequência de fotografias homoeróticas.
Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013.

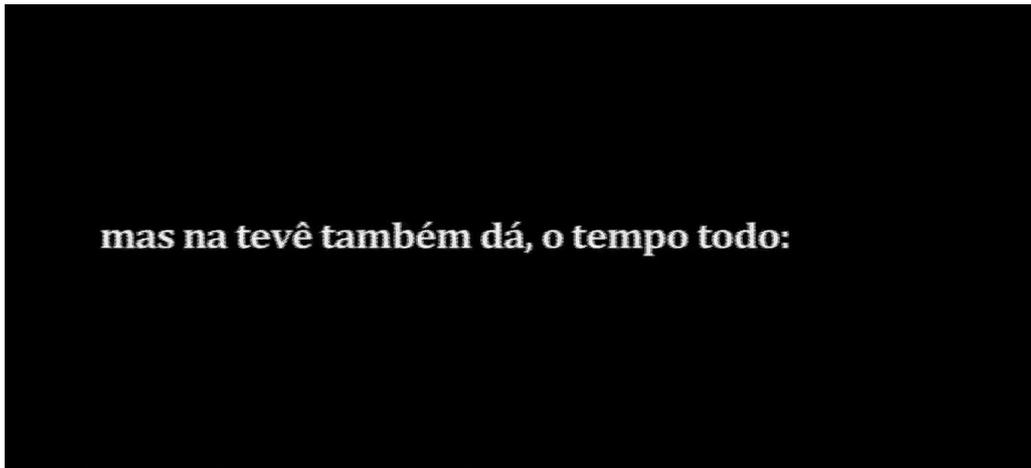


Figura 7: texto que surge na tela interrompendo a sequência de fotografias e que faz referência ao conto a Dama da Noite/Livro Morangos Mofados.
Fonte: Sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2013.



Figura 8: texto que surge na tela fazendo referência ao conto A Dama da noite/Livro Morangos mofados.
Fonte: sobre sete ondas verdes espumantes. Polidoro, Nazário, 2012.

Por fim, é esta perspectiva que legitima o documentário como um “lugar de memória” , ou seja, um recurso de imagem e som que não permite que os vestígios de Caio Fernando se apaguem ou sejam esquecidos. Pelo contrário, após 17 anos de sua morte a obra lança luz sobre sua literatura, seus posicionamentos políticos e seu itinerário de vida para que dessa forma o passado irrompa no presente e, nesse caso, projete memórias que podem não estar em total consonância com uma postura *queer*; mas que tensiona e negocia uma representação baseada em um modelo identitário.

O tempo histórico no qual Caio Fernando e sua obra literária estão inseridos foi também representado no documentário *Meu Tempo não Parou: Amor em Tempos de Aids* (65min, 2008). O fil-

me é um projeto do Grupo Nuances¹¹ de Porto Alegre e foi dirigido por Jair Giacomini e Silvio Barbizan, traz depoimentos expositivos de oito personagens que viveram na juventude a cena porto alegre do final da década de 1970 até 1990. Os amores, a prática sexual, as casas noturnas, o preconceito, os anos de chumbo e o aparecimento da AIDS que instalou pânico e marcou a geração são os aspectos abordados. Tendo em vista os estigmas e estereótipos ainda vigentes, construir retratos filmicos da AIDS e das pessoas LGBT em um mesmo filme não é tarefa fácil, pois corre-se o risco de reforçar as discriminações que estes sujeitos sofreram ao reduzir tudo a uma série de histórias tristes em função das tragédias que a AIDS causou, já que “o testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição realista do ocorrido [...] pois testemunha-se sempre uma cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.105).

A estratégia de entrevistas e testemunhos que os documentários tradicionalmente expositivos se valem para “extrair uma verdade” sobre o tema abordado, estruturalmente teria muito a colaborar com determinadas representações negativas. Vejamos, por exemplo, que tal como outros discursos ocidentais um filme documentário que constrói sua narrativa colocando o *outro* para falar diante de uma câmera pode se assemelhar a uma estratégia atualizada de confissão *sientia sexualis* da qual Foucault (1988) nos relata, confissões essas que tem o direito e o dever de fazer o *outro* falar. Esse *outro* que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Logo, aquele que tem o poder de fazer o *outro* falar e de submetê-lo ao enquadramento filmico será, então, o dono da “verdade sobre o sexo”.

A obrigação da confissão nos é, agora, imposta a partir de tantos pontos diferentes, já estão tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não demanda nada mais que revelar-se; e que, se não chega a isso, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderia articular à custa de uma espécie de liberação. (FOUCAULT, 1988, p. 66)

Esta proposição de Foucault aproxima-se das pontuações de Freire (2012) sobre o diretor enquanto sujeito que tem o domínio dos processos de produção/edição de filmes, enquanto que as pessoas filmadas são submetidas a ele, podendo revelar tanto uma relação “Eu-Isto” quanto uma relação Eu-Tu (BUBER, 2001). Mas, sobretudo nesse caso, fazer o *outro* falar é delegar ao testemunho a

¹¹ O Nuances – grupo Pela Livre Expressão Sexual foi criado em 1991 com o objetivo de lutar pelos direitos civis das pessoas LGBT e foi posteriormente registrado em 1993. O Nuances é uma ONG (organização não-governamental), que atua na cidade de Porto Alegre discutindo e atuando na área de direitos humanos, situações de discriminação em relação às sexualidades, gênero, corpo e saúde. Atua nas áreas de intervenção comportamental, informação, educação e comunicação.

função de tornar o passado credível, pois ao contrário de *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* que se utiliza da figura e da literatura – também testemunhal – do próprio Caio Fernando Abreu para constituir uma narrativa de memória, *Meu tempo não parou* apoia-se, prioritariamente, nesses testemunhos pessoais para construir sua ancoragem histórica. Segundo Seligmann Silva (2005), o testemunho sempre parte de um eu, de um recorte da história que é particular do personagem que a presenciou, pois mesmo que a memória seja coletiva, ou seja, partilhada por vários sujeitos no âmbito em que aconteceu, o testemunho será sempre feito através das particularidades e mediações pessoais do sujeito. Esse modo de encarar a prática do testemunho vem ao encontro de *Meu tempo não parou* e de outros documentários expositivos que serão analisados ao longo deste trabalho, pois as suas personagens contam histórias que diz respeito a si mesmo, às outras pessoas e a uma memória coletiva, tudo sob uma visão particular que retoma o tempo passado, colocando-o em relação ao presente, que é também o presente da narrativa. Filmes documentários que se constituem enquanto lugar de memória, especialmente os expositivos, utilizam-se desses testemunhos para o resgate da memória de uma maneira material e visível que busca comprovar o argumento da obra:

É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como o autor ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação. Essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe deem crédito. Ela não se limita a dizer: Eu estava lá, ela acrescenta: Acreditem em mim. A autenticação do testemunho só será então completa após resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, mas está creditado. (RICOEUR, 2007, p.173)

De modo geral, todos os personagens de *Meu tempo não parou* são filmados e constroem seus testemunhos em locais históricos de Porto Alegre, como o Parque da Redenção, o Hospital das Clínicas, o Bar Ocidente e a antiga boate *Flowers*. Todos são locais em que aconteceram alguns episódios das histórias que serão narradas ao longo do filme, ou seja, espaços que são eleitos pelos personagens e pelos diretores como lugares de onde se pode falar de memórias. Na primeira sequência do documentário temos acesso à primeira personagem do filme através de uma sequência de enquadramentos gerais do Parque da Redenção. Vemos Marcelly Malta aproximando-se a passos largos em direção a câmera e, ao sentar-se, o rosto da personagem é enquadrado em uma sequência de super *close* e planos médios, revelando uma senhora de idade marcada pelo tempo e pela vida. Marcelly apresenta-se e diz:

A nível nacional eu sou uma das travestis profissionais do sexo mais antigas, né. Porque a gente sabe que travestis com 40 anos são poucas, com 50 pode contar nos dedos e com 57 menos ainda, né. Podem existir, mas não aquelas que não trabalharam como eu, com 30 anos como profissional do sexo e sem proteção. Tu fazia 10, 15 clientes por dia, por noite, sem proteção (*Meu tempo não parou*, 2008).

Em seu depoimento, Marcelly assume o lugar de fala que serviria apenas para lhe excluir e discriminar, isto é, assume diante da câmera as suas identidades e condições transviadas e abjetas (travesti e prostituta) ao passo que reivindica e reconhece-se enquanto pessoa, rejeitando ser qualificada como um sujeito de segunda ou terceira classe por ser travesti e profissional do sexo. O depoimento de Marcelly é o primeiro indício de como será tanto o tratamento dado pelos diretores do filme às representações das personagens quanto à autorrepresentação desses sujeitos: todos assumem seu lugar de fala enquanto sujeitos desviantes e “produzem-se” e são “produzidos” como sobreviventes de uma época dolorida que é, então, resgatada a medida em que os depoimentos vão transcorrendo e deixando claro que: estamos contando estas histórias porque fomos apenas nós que sobrevivemos para contá-las.

Os relatos que induz a esse retrato fílmico são geralmente semelhantes entre os personagens: as amigas de Marcelly morreram tanto pelos agravamentos da contaminação do HIV como pelo estigma que não permitia sequer acesso aos postos de saúde. Os amigos de Bento Rocha, outra personagem que integra o enredo, morreram nas calçadas, de frente para o Hospital das Clínicas porque se alegava não haver leito específico para contaminados com HIV. Já Os amigos de Edna Keitel – que narram suas histórias sentada na mesa de um bar – definharam sozinhos com a doença para não enfrentar o preconceito e o estigma nas ruas, as casas noturnas fecharam suas portas e Dheizer Veiga (ator de teatro) relata que chegou a ser agredido fisicamente nas ruas sob acusações de “peste gay”. As representações de sujeitos sobreviventes também se dão pela ausência daqueles que como estes personagens viveram estas mesmas histórias, mas não sobreviveram para contá-las. Como diz Veruska ao se referir a *Flowers*, famosa boate LGBT da época, “lá tinha muitas travestis que hoje estão na Europa ou se foram. Eu estou aqui para contar história.” Logo, o lugar de memória que o documentário reivindica para si é o da memória desses sujeitos que não podem mais estar ali para narrar suas histórias, é a ausência que também constrói o fio condutor da narrativa.

Ao longo da obra as personagens também vão sendo delineadas como sobreviventes não apenas da epidemia do HIV/Aids da década de 1980, mas suas representações são figuradas como aqueles que também experimentaram e sobreviveram ao regime político ditatorial que vigorou no Brasil de 1964 a 1985. Sentando em um sofá da antiga casa noturna *Flowers*, Dirnei Messias relata como a política institucional passou a regular a vida e o comportamento dos que não estavam adequados as normas vigentes. Em tom nostálgico, Dirnei relata que o *Flowers* foi uma das primeiras

boates LGBT de Porto Alegre e teve suas portas fechadas em 1979 pela censura militar:

De repente se ascendeu todas as luzes e um garçom me disse:

– Dirnei, a polícia está toda aí.

– Mas que polícia?!

_ A polícia estadual, a polícia estadual, a censura federal, o juizado de menores, eles estão dando uma batida geral em todas as casas de Porto Alegre.

_ Aí como o público estava assustado com todas as luzes acesas, eu peguei o microfone e disse: senhoras e senhores, tenham a bondade de se acomodar que nós vamos receber a visita das polícias federal e estadual. Naquele momento eu fui preso em flagrante. Eles consideraram desacato a autoridade o fato de eu ter avisado o público de que eles estavam presentes. Eles queriam ser surpresa, eles não queriam que ninguém soubesse. Nós recebemos, seis meses antes de fechar o *Flowers*, a ordem para fechar porque aqui do lado iria ser construído um prédio para hospedar os militares que viessem de viagem e que não poderia ter barulho, não poderia ter aquilo. [...] Naquela época tudo era poder, a ditadura deixava que a polícia extrapolasse tudo (*Meu tempo não parou*, 2008).

Édna Keitel também conta que na época existia apenas “alguns bares que se podia frequentar, não tinha isso de tu poder se beijar em público, de pegar na mão, não existia isso, era tudo muito velado.” Já Marcelly relata como tinha de andar para não ser abordada e presa pela censura:

Naquela época você não podia sair de dia que você era presa. Naquela ocasião eu trabalhava de dia, mas com meu cabelo amarrado. Com uma toca na cabeça, um boné, sem maquiagem, aquela coisa toda. E botava uma roupa mais assim, como se diz...uma coisa mais disfarçada como os gays usavam naquela época, umas pantalonas largas, uma coisa chamativa né. Mas vestida de mulher, você não podia. Eu não me lembro em que ano, acho que foi em 1978, eu tava caminhando na rua e disse: vamos pro centro comprar umas bobagens... como a gente diz, né. Comprar vestido, comprar maquiagem, aquelas “coisas tudo”. Mas vamos bem discretas, botar um vestido, como as mulheres que andam de salto alto. O que aconteceu? A gente estava caminhando duas quadras e eu e essa minha amiga fomos presas, de dia. Era umas duas e meia, três horas da tarde. Essa era a polícia que nós tínhamos na época, né. “Mas se tu é homem, teu documento tá aqui, e tua identificação é feminina? Tu não pode fazer isso, isso é crime.” A gente apanhava, a gente tinha que ter relações sexuais. [...] Na época eu via muito a mutilação das travestis, até os anos 70, não me lembro direito a época. Elas se mutilavam quando eram presas. Isso me chocava muito, de pegar a gilete e se cortar toda. Cortar o pescoço, onde for, pra polícia liberar (*Meu tempo não parou*, 2008).

O relatório da Comissão Nacional da Verdade lançado em 2014, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica, empenhou-se em examinar, esclarecer e divulgar todo o quadro de graves violações de direitos humanos praticadas durante o Estado de exceção no Brasil de 1964 a 1985. Dentre os seus três volumes e mais de três mil páginas escritas, o relatório apresenta e comenta as perseguições específicas que lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e gays sofreram durante os anos do golpe, o que acabou tardando a criação de um movimento LGBT organizado no Brasil. O texto do relatório vem ao encontro das falas das personagens do filme:

Não houve uma política de Estado formalizada e tão coerente no sentido de exterminar os homossexuais, a exemplo de como existia uma campanha anunciada e dirigida para a eliminação da luta armada com repressão de outros setores da oposição ao longo dos anos da ditadura. Porém, também é muito evidente que houve uma ideologia que justificava o golpe, o regime autoritário, a cassação de direitos democráticos e outras violências, a partir de uma razão de Estado e em nome de valores conservadores ligados à doutrina da segurança nacional. Essa ideologia continha claramente uma perspectiva homofóbica, que relacionava a homossexualidade às esquerdas e à subversão. Acentuou-se, portanto, assumida agora como visão de Estado, a representação do homossexual como nocivo, perigoso e contrário à família, à moral prevalente e aos “bons costumes”. Essa visão legitimava a violência direta contra as pessoas LGBT, as violações de seu direito ao trabalho, seu modo de viver e de socializar, a censura de ideias e das artes que ofereciam uma percepção mais aberta sobre a homossexualidade e a proibição de qualquer organização política desses setores. Por causa da repressão generalizada do regime pós-1964, que dificultava qualquer possibilidade de organização de gays, lésbicas e travestis nos anos 1960 e no começo dos anos 1970, não surgiu uma rede bem estruturada de ativistas para monitorar a situação, documentar as violações de direitos humanos quando elas ocorreram e mesmo fazer as denúncias públicas; afinal, a censura não permitia esse nível de liberdade de expressão e de ação política. O processo de acompanhamento das agressões homofóbicas só aconteceu a partir dos anos 1980, quando coletivos como o Grupo Gay da Bahia (GGB) começaram a coletar e divulgar, sistematicamente, dados sobre as mortes violentas de gays, lésbicas e travestis. (RELATÓRIO DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 305)

Entre as principais violações destacadas no relatório estão as rondas policiais sistemáticas para ameaçar e prender travestis, transexuais, gays, bissexuais e lésbicas, cuja prática de "higienização" incluía torturas, espancamentos e extorsões dirigidas sobretudo a travestis. Os pesquisadores destacam também a censura à grande imprensa quando abordava a temática das "homossexualidades" (o termo LGBT não era usado na época), aos veículos gays, como o emblemático jornal "Lampião", o afastamento de cargos públicos por conta de orientação sexual como ocorrido em 1969 no Itamaraty, os prontuários de servidores públicos com registros sobre a sexualidade, as perseguições aos embrionários movimentos de gays e lésbicas na década de 1970 como o Somos e a censura a artistas como *Dzi Croquettes* e a escritora Cassandra Rios que, segundo o relatório, teve cerca de 36 obras censuradas devido seu teor lésbico. Além disso, ao mesmo tempo que estes sujeitos transviados eram censurados, perseguidos, assassinados ou exilados pelo regime de exceção, a esquerda política também não era nada tolerante. Se para o Estado ditatorial ser homossexual era considerado um comportamento agravante da periculosidade de uma pessoa frente a Segurança Nacional, além de ameaçar a moral e os bons costumes, os grupos de esquerda viam os incipientes movimentos LGBT como uma "luta menor" e, pior ainda, viam as “homossexualidades” como pequeno vício burguês.

Por fim, o relatório destaca que a falta de modelos positivos na mídia para contrapor os preconceitos e os estereótipos tradicionais das pessoas travestis, transexuais, bissexuais, lésbicas e gays também foi um legado da ditadura para a homotransfobia ainda presente no cotidiano do país. Segundo os relatores, enquanto na Europa e nos Estados Unidos novos discursos e imagens sobre

sexo/corpo/gênero circulavam e movimentos surgiram para contestar conceitos conservadores e reacionários, a censura ditatorial bloqueava o acesso do público brasileiro a essas novas ideias. Assim, os que tiveram a coragem e ousadia de enfrentar a ideologia homotransfóbica da época, tiveram de enfrentar também o aparelho do Estado consolidado por meio da censura e a ausência de apoio e compreensão da esquerda tradicional, pois a atuação política corporal desses sujeitos, como nos diz Trevisan (2007) não serviam aos objetivos da normatização da sexualidade, mas sim para uma real liberação das sexualidades em uma sociedade machista, branca, patriarcal e militar. A política empreendida pelo Golpe de 64 e seu endurecimento ao longo dos anos de censura também foi, então, uma tentativa de apagamento identitário dos sujeitos desviantes através de um controle e punição de quem não “fez seu sexo/gênero corretamente”. Logo, estes sujeitos com performances desviantes de sexo/gênero precisaram subverter as estruturas de poder sexuadas e generificadas dentro de uma situação estratégica numa sociedade determinada (FOUCAULT, 1989) por um regime de exceção que também tentou manter uma verdade sobre o sexo.

Mas apesar de todo o controle exercido pela ditadura civil-militar, os personagens do filme demonstram que diante das tentativas de “higienização” todos desenvolveram estratégias – para além da organização política e sistemática – para viver sua vida afetiva sexual de diferentes maneiras e em diferentes espaços, criando assim vários pontos de resistência em toda a rede de poder, pois:

Não existe, como respeito ao poder, um lugar da grande recusa – alma de revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistência, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis [...] os pontos, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. (FOUCAULT, 1989, p.91-92)

As linhas de fuga e os atos de resistência que as personagens do documentário desenvolveram são geralmente semelhantes, já que todos demonstram ter vivido uma intensa prática e experimentação de seus corpos e de sua sexualidade, mesmo estando reservados aos bares/casas LGBT, aos banheiros dos cinemas da Rua da Praia ou no antigo necrotério da Santa Casa. Em motéis raramente se conseguia encontrar, como relata a personagem Bento Guimarães Rocha:

Naquela época, era época da ditadura, então tu não podia te expor muito. Dentro do cinema tinha lanterninha, tu poderia arranjar confusão e ir para o DOPs, era cadeia mesmo, por atentado ao pudor. Mas mesmo assim, as espertas, a gente dava um jeitinho. No banheiro do cinema se conseguia alguma coisa. [...] Tinha também a Redenção, nossa amada e querida Redeca. Hoje eu passo na Redenção e me pergunto: cadê minha árvore onde eu transei? Não tem mais minha árvore de estimação, todo mundo tinha sua árvore de estimação. Nós tínhamos uns flamboiãs, não, não eram flamboiãs, era três marias ou qualquer coisa

que o valha. Nós entrávamos pra baixo ali, junto ao chafariz e tu transava ali embaixo e as pessoas passando (*Meu tempo não parou*, 2008).

Além desses locais estratégicos, Bento também conta que costumava usar a palavra “entendido” para conseguir sexo sem ser pego pelos censores: “então tu encontrava, olhava pra pessoa e perguntava: tu é entendido? Sou entendido! Se a pessoa fosse da polícia: entendido em que? Não, achei que tu entendia da cidade, de alguma coisa, dava alguma desculpa pra sair pela tangente.” No entanto, essas estratégias de subversão – ainda que sejam estratégias assujeitadas por permanecerem reservadas ao gueto – também não encontraram de imediato na redemocratização do país um caminho para o seu reconhecimento, pois a década de 1980, como já dissemos, veio acompanhada da Aids e os grupos de ativismo existentes tiveram de reformatar sua forma de atuação.

A partir da metade do documentário os depoimentos das personagens mudam de foco e passam a ser pautados por uma fotografia da época, ou seja, uma prova inartística usualmente comum em filmes documentários expositivos para representar o argumento fílmico de forma verídica. Na fotografia, uma equipe de médicos com máscaras, luvas e roupas assépticas carregam um cadáver de uma pessoa vitimada pelo HIV. No início da sequência, a fotografia é mostrada de forma desfocada e na medida em que vai sendo entregue nas mãos dos personagens, vai ganhando foco, ocupando mais espaço na tela e revelando seu teor histórico. Veiculada em vários jornais gaúchos da época, o documento em preto e branco mostra três profissionais de saúde usando máscaras assépticas e carregando em uma maca o corpo de uma pessoa. O grupo desce uma rua da periferia em Porto Alegre, atrás deles segue um séquito de pessoas curiosas e todas as personagens no filme analisam a fotografia e deixam-se levar pelas memórias que ela evoca. No momento em que as personagens avaliam a fotografia, a câmera oscila entre *closes* e planos médios, justamente na intenção de captar as marcas doloridas que a época deixou. Todas as personagens relatam que viveram situações semelhantes ou piores do que aquela representada na fotografia, como o caso do ator Dheyser Veiga ao falar de um dos tantos amigos mortos: “quando ele soube que tinha HIV, ele não quis mais comer. Ele não achava mais a vida interessante. Ele achava que nada mais valia a pena. Ele era bonito, ele era forte. E ele foi definhando, definhando e a gente o viu terminar pequenininho em cima da cama.” Semelhante é o relato de Bento Rocha:

Eu assisti, ninguém me contou, eu assisti. Uma pessoa com AIDS, isso era anos 80 acredito eu. Uma pessoa com AIDS, com três amigos, morrer na calçada do pronto socorro. Porque eles queriam internar essa pessoa: ele vai morrer, eles sabiam que ele ia morrer. E o pronto socorro dizia: nós não temos leito pra esse tipo de pessoa. Porque no começo eles achavam que era uma peste, ela chegou a ser apelidada de peste gay. [...] essa pessoa morreu ali, na

calçada do pronto socorro. Não estou falando coisas de dois séculos, três séculos atrás. Estou falando coisas de agora, do final do século passado (*Meu tempo não parou*, 2008).

Enquadrado em plano médio e com o Hospital das Clínicas ao fundo, Gerson Winkler lembra que naquela época o revelar de um exame do HIV significava: “tu está morto, não tem mais o que fazer. Eu não queria aceitar a morte de uma forma tão indigna, quis esperar a morte fazendo da vida uma luta.” E acrescenta: “sou um militante da luta contra a aids há 21 anos. Sou militante da luta contra a AIDS porque luto contra a AIDS de forma orgânica e de forma política. Eu tenho hoje 48 anos e 21 anos de um cotidiano ligado intrinsecamente a essa epidemia.” Vemos aqui, mais uma vez, o retrato fílmico de sobrevivência ganhando contornos. Além disso, fica claro na postura e na fala da personagem que a luta deve ser contra a AIDS, e não contra as pessoas que contraíram HIV. Ou seja, há o não assujeitamento, o não aceitar o lugar e o estigma que a doença e a ignorância da época impôs, mas sim uma luta justamente contra esse estigma.

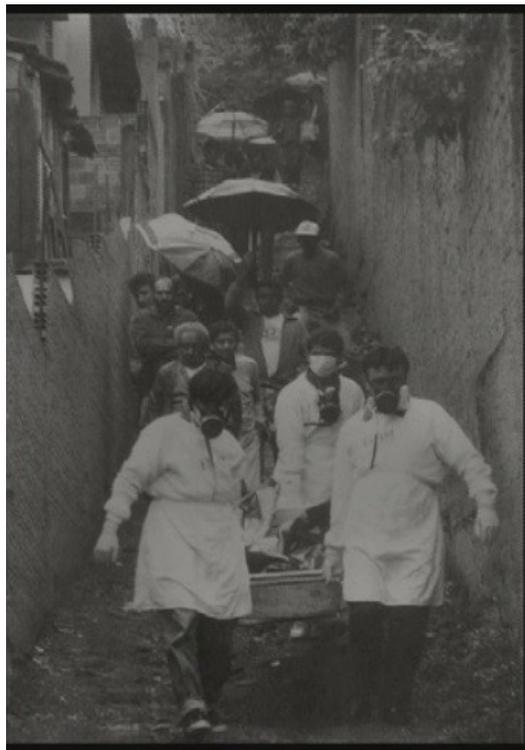


Figura 9: fotografia entregue às personagens e que passa a guiar a narrativa da obra.
Fonte: *Meu tempo não parou: amor em tempos de Aids*. Barbizan, Giacomini, 2008.

O primeiro filme de não ficção ao lidar com a temática foi *Estou com AIDS* (1986), dirigido por David Cardoso. O filme, ao mesmo tempo em que se esforça para tentar levar esclarecimentos a uma população amedrontada pela epidemia, trai seu objetivo inicial para assumir um tom apoca-

líptico e engrossa o caldo dos discursos que discriminam bissexuais, gays, travestis, usuários de drogas e prostitutas, “sujeitos promíscuos” que na época eram tidos como os culpados pela transmissão da doença. Com cenas de ficção intercaladas por entrevistas com profissionais de saúde e celebridades da época, *Estou com Aids* é implacável com as personagens abordadas, para as quais a única saída é a morte. O argumento é intensificado pelas maquiagens, pelas cenas caricaturais, falseadas e exageradas de sarcomas de Kaposi, herpes, cáries e congêneres, pela trilha sonora sombria e também pela má qualidade técnica. Frases como “se eu não fosse homossexual, não estaria passando por isso” dita por um rapaz ocupando o centro da tela e com o rosto coberto pela escuridão que há no local de filmagem, é apenas uma das cenas que retroalimenta a condenação socialmente instaurada. Em outra cena ficcional da trama, o destaque fica com a personagem de Débora Muniz, uma empregada doméstica que é infectada pelo padrão bissexual. Durante o filme, acompanhamos sua tragédia, desde a perda do emprego, a recusa de abrigo da família no interior e seu final anunciado. *Estou com AIDS* apoia-se, principalmente, na produção de verdades. Uma verdade sobre o sexo e o corpo daqueles que se desviam das normas vigentes e, por isso, pagam com a vida por performarem seu gênero, corpo e sexualidade não de acordo com “um padrão ótimo” .

A encenação de *Meu tempo não parou* converge, em geral, para representações sensíveis das personagens sociais figuradas no filme e a narrativa humanizada é, de imediato, muito diferente daquela que os primeiros filmes abordaram ao tratar da AIDS. O que há de diferente entre o tratamento dado às personagens de *Estou com Aids* e as personagens de *Meu tempo não parou* é justamente isso: o tempo não parou para as personagens do filme gaúcho lançado em 2008, ao contrário das personagens do filme de Cardoso que não tiveram direito a uma sobrevida. A sobrevida das personagens de *Meu tempo não parou* é, através de seus próprios testemunhos e do argumento filmico pretendido, diversa, matizada, humanizada, dolorida, resistente tanto ao passado quanto as intempéries do presente. Claro que temos de considerar que seria ainda mais constrangedor e criminoso, após 20 anos do lançamento de um dos primeiros filmes a tratar da AIDS, se *Meu tempo não parou* repetisse o mesmo discurso de outrora. Provavelmente, por isso, o filme vai além de mera oposição aos estereótipos e representações negativas dos sujeitos, mas lhes dá a possibilidade de traçar críticas contra “os discursos de peste gay” , ao autoritarismo e violência do Estado de exceção e assumir o lugar no mundo que lhes serviria apenas para lhes excluir: o lugar de travesti, de prostituta, de soropositivo, de bicha.

Neste sentido, se podemos afirmar que o filme possui uma estética *queer*, é justamente na politização do lugar de fala e das lembranças testemunhadas (reencenadas) pelas personagens. Esta memória reencenada torna o passado significativo de três maneiras, pois ao se utilizar dos testemu-

nhos das pessoas que vivenciaram as décadas representadas, *Meu tempo não parou* visualiza, contesta e revisa a história. De acordo com Rosenstone (2010), visualizar a história é por carne e osso no passado, pois o filme nos apresenta sujeitos que apesar de construírem seus discursos de forma particular, tornam o passado credível e nos proporcionam a experiência e as emoções do passado. Além disso, o documentário contesta a história ao fornecer “interpretações que contradizem o conhecimento tradicional e, nesse caso em específico, contesta os discursos históricos e atuais sobre corpo, gênero, sexualidade e AIDS por meio do testemunho de sujeitos que agora falam em seu próprio nome. Ou seja, desafia visões geralmente aceitas de pessoas, acontecimentos, questões ou tema específicos – de caráter pessoal, nacional ou internacional”. (ROSENSTONE, 2010, p.175). Ao visualizar e contestar o passado, *Meu tempo não parou* exerce a possibilidade de fazer com que o público repense o que acha que já sabe ou conhece a realidade do qual trata a obra fílmica, tendo em mente que o filme documentário – assim como os dramas de ficção – invoca a autenticidade derivada do uso daqueles vestígios ou daquela prova documental que chamamos de fatos, por mais que se trate de uma realidade metafórica e não literal.

Tal qual o documentário analisado acima, *Flores de 70* (2008) é outra obra fílmica que visualiza, contesta e revisa a história da cena porto alegreense do final do século passado. Mas nesse caso, o curta-metragem dirigido por Fernando Cruxen e produzido em parceria com o Grupo Somos assume um discurso menos dolorido e mais festivo do que *Meu tempo não parou*. Aqui, a personagem principal da obra é a Boate *Flower's* que também é mencionada no filme de Giacomoni e Barbizan através de Dirnei Messias, uns dos idealizadores da casa que, como o mesmo narrou, foi uma das primeiras boates voltadas para o gênero em Porto Alegre e teve suas portas fechadas devido à censura militar. O filme tem sua abertura em tom colorido com a ficha técnica surgindo na tela em forma de letreiro de neon sobrepostos em globos de espelhos.



Figura 10: abertura do filme Flores de 70. Fonte Flores de 70, Cruxen, 2008.

A trilha de abertura também é festiva e ajuda a compor o tom da narrativa que também seguirá um fio expositivo, intercalando depoimentos e materiais de arquivo, como fotografias. Já na primeira sequência do curta, a câmera faz uma panorâmica em plano médio de uma boate iluminada em tom avermelhado e apresenta parte do espaço até enquadrar a primeira personagem sentada em uma das mesas. Nota-se que, ao contrário de *Meu tempo não parou*, *Flores de 70* apresenta um cenário construído especialmente para o filme e é nele que toda a história da *Flower's* vai sendo narrada. Sentado em uma das mesas, Nelson Oliveira (que foi quem cedeu o local para Dirnei Messias e Lane Ledur fundarem a boate) conta que a ideia era “abrir uma porta para a liberdade” que não havia em Porto Alegre, visto que estavam vivendo a repressão civil militar que incorporava todos os dogmas conservadores da sociedade da época.

Em sua rotina de festas, o *Flower's* promovia shows e espetáculos de *drag queens* e travestis, assim como concursos de misses dos quais os frequentadores da casa poderiam participar. Além disso, haviam as peças teatrais como *Romeu e Julieta*, *Sansão e Dalila* e *Life is Cabaré*, tudo revisitado e apresentado através de um grande flerte com a travestilidade. Desse modo, assim como as personagens de *Meu tempo não parou*, os sujeitos representados em *Flores de 70* que conheceram e frequentaram a boate buscavam neste espaço uma segurança para viver tanto as performances quanto as suas performatividades de sexo/gênero. Estas performatividades de gênero são apresentadas ao longo da narrativa através dos depoimentos das personagens e também de algumas fotografias, pois o tratamento criativo do filme se resume a essa construção do cenário e ao uso de fotografias que visam comprovar os atos performativos – e também de performances – que o público da boate exercia. Para Butler (2003), a performatividade ajusta-se à noção de que as identidades generificadas e sexuadas são performativas, pois como dissemos no capítulo anterior, as identidades de sexo/gênero são constituídas e construídas no e através do discurso: elas não são o que somos, mas sim o que fizemos de nós mesmos, seja aceitando, negociando ou rejeitando a regulamentação não voluntária de sexo/gênero. Como também comentamos anteriormente, em seu livro *Problemas de Gênero*, Butler se utilizou da figura da *drag queen* para demonstrar como as identidades/expressões de gênero são desconstruídas e reconstruídas, pois ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. (BUTLER, 2003, p. 196)

No entanto, é visto que durante os cinco anos de duração do *Flower's*, estas personagens tiveram sua performatividade dissidente valorizada através de uma performance teatral que também parodiou as concepções binárias de sexo/gênero, escancarando as operações dessa estratégia discursiva. Zeca Martins, Silvino Pires e Rayfone, por exemplo, eram frequentadores conhecidos pelo título de *As três Marias* por se valerem de vestimentas e estéticas que flertava com a fronteira não assi-

milada do feminino e do masculino e por serem as três inseparáveis. Ao contrário de Marcelly Malta de *Meu tempo não parou* que chegou a ser presa e violentada nas ruas da capital por ser travesti, dentro do *Flower's* os sujeitos da época poderiam viver suas orientações sexuais/identidades/expressões de gênero ou “(des)fazer seu gênero” sem medo de serem recriminadas, pois como lembra Dirnei Messias em seu depoimento, a casa foi feita para estes sujeitos considerados não humanos. Por isso, em todos os depoimentos é notável a afetividade nostálgica com que as personagens referem-se ao *Flower's*. Nas palavras de Nelson Oliveira, o *Flower's* fazia “festa com liberdade” e era “a festa mais colorida e mais divertida”. Já Dani Duboa lembra que a boate era seu porto seguro e para Lane Ledur era o “lugar onde nos sentíamos melhor, todos nós. Então, o *Flower's* era a nossa vida”. Nas palavras de Silvino Pires, o *Flower's* foi: “uma coisa da minha vida que eu nunca vou esquecer, os momentos fortes que eu passei lá, tanto de amizade, quanto sentimental, quanto de amor e de felicidade,” assim como Zeca Martins para quem a casa do desbunde foi os melhores anos de sua vida.

Como argumenta Seixas (2003), estes testemunhos indicam que o resgate de memória deve ser lido como uma linguagem de cunho simbólico e carregado de afetividade. Neste caso em que as falas dos sujeitos personagens demonstram uma afetividade positiva de seu passado e, em especial, ao que o *Flower's* significou em suas vidas, a narrativa também possibilita que o passado seja não apenas reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro. Ou seja, o que o *Flores de 70* elabora é também uma atualização do passado, trazido à tona no presente como algo vivo, atual, festivo e, portanto, (re)criado. O ato de fazer do presente documentário um lugar de memória para o *Flower's* – considerando o simbolismo e a importância que a boate teve para aqueles que a frequentaram-, consiste em uma representação de um lugar em que as sanções contra as vivências e experiências de corpos e sexualidades abjetas não ocorreriam, dando direito ao seu público de serem “estranhos, esquisitos, dissidentes” e, por isso, narram em tom nostálgico e atualizam o passado ao dizer que dentro daquelas quatro paredes escuras havia luminosidade, havia a liberdade que não se encontrava na rua, pelo menos até a boate ser fechada pelos militares.

Logo, o *queer* que era patologizado, discriminado e violentado pelo conservadorismo vigente na política do Estado de exceção, encontrou no *Flower's* um reduto em que o ato de transviar-se foi legitimado enquanto performance e performatividade e agora, por meio do documentário, estes sujeitos novamente resgatavam essa performatividade através de uma nova performance diante da câmera que os representa para o espectador do filme. É interessante notar que a performatividade diante da câmera não é tão dramática quanto a performatividade exibida nas fotografias e depoimentos, embora isso não signifique que elas estejam em total consonância com uma passabilidade per-

formativa, isto é, a performatividade de sexo/gênero normativa. Por fim, os corpos e identidades dissidentes continuam ali, remetendo-se ao tempo passado e atualizando-o performativamente no presente, falam em nome de si mesmo porque foram testemunhas das performances e performatividades de si e do *outro*.

Mas quem não teve um reduto como o *Flower's* para exercer sem medo essa performatividade de sexo/gênero, mas sim unicamente a rua como espaço de sociabilidade e exercício de contestação das normas sexuadas e generificadas? Muito popular em Curitiba, Gilda foi uma travesti que viveu na capital paranaense durante a década de 1970. Moradora de rua, ela perambulava pela famosa Rua XV de Novembro e costumava pedir dinheiro para sobreviver e “tomar uns goles de cachaça”. Quem se negava a lhe dar alguns trocados, ganhava um beijo que muitas vezes resvalava do rosto para a boca. Gilda morreu pobre e doente em 1983 e em 2008 sua história foi contada no documentário *Gilda, o beijo na boca maldita* (direção de Yanko Del Pino), no qual as transeuntes que a conheceram vão construindo, ainda que demasiado tarde, um lugar afetivo de memória para aquela que escolheu seu nome inspirada no filme *Gilda* (Charles Vidor, 1946) em que tem Rita Hayworth como protagonista.

Assim como os últimos dois filmes aqui analisados, o curta-metragem também traça uma narrativa expositiva, intercalando os depoimentos das personagens que conheceram e conviveram com Gilda com materiais de arquivo como fotografias, revistas, jornais e vídeos antigos. Diante do entre lugar que a personagem ocupou na dicotomia sexo/gênero, a primeira sequência da obra abre diretamente para cerca de nove depoimentos que demonstram a difícil missão de traduzir e decifrar o sujeito Gilda:

Me apareceu aquela figura, pedindo um cigarro. E pelo sotaque, pelo jeito, pela voz, pelos trejeitos, a gente notou que era uma boneca. (Ali Chaim, repórter policial dos anos 70); Todo mundo dizia que ela era gay, mas não sei, pra mim ela era metida no meio dessa turma. (Dilno Quilmeto, proprietário do Bar Stuart); Eu sempre confundo, eu sempre não sei se chamo ele ou ela. (Claudio Ribeiro, radialista, compositor e escritor); Era um rapaz forte ele, um rapaz que eu digo, era um travesti forte aliás, aliás, não sei se era travesti, o que era. (Carlos Eduardo Mattar, compositor); Não era muito pro nosso lado, assim, que a gente já tinha mais o lado glamour, o lado mais feminino. (Baby Garrot, modelo); Eu sou Gilda, travesti, era o que ela dizia. (José Cadilhe de Oliveira, jurista); Ele fazia o papel de bixa louca, agora se era eu não sei. (Oswaldo Nascimento, mordomo); Olha, eu não posso dizer isso, se era ou não era, porque eu nunca experimentei e nunca vi. (Carlos Sysocki, Funerária São Pedro); Talvez ela nem fosse homossexual, mas a Gilda foi a primeira que quebrou aquela sisudez do povo curitibano. (José Cadilhe de Oliveira, Jurista) (*Gilda, o beijo na boca maldita*, 2008).

Fica evidente através da fala das personagens como o corpo, o gênero e a sexualidade de Gilda, ao ocupar as ruas de Curitiba, desocupava e deslocava na época os parâmetros tradicionais para medir a corporalidade, a sexualidade e as identidades concebidas de homem e mulher, hete-

rossexual/homossexual, masculino/feminino. De um lado, há as personagens que apresentando uma passabilidade performativa cisgênera e heterocentrada se reportam a Gilda como um sujeito não reconhecível porque a mesma abala a diferença sexual calcada na dicotomia binária. Já Baby Garrot, personagem que assim como Gilda exerce uma performatividade dissidente por ser transexual, argumenta que Gilda não estava do “mesmo lado” que as outras travestis e transexuais da época, pois enquanto estas parodiaram o gênero de maneira “glamurosa e mais feminina”, Gilda era uma travesti de rua, barbuda, fétida, mal trapilha e que roubava beijos de quem não lhe dava algum trocado.

Esta performatividade de Gilda pela Rua VX de Novembro provocava o que Butler (2002) chamou de “corpos abjetos”. Embora a autora se recuse a dar uma definição e exemplos exatos para o termo, o mesmo serve para designar aqueles corpos que não podem ser nomeados ou existem dentro de uma inteligibilidade cultural. Logo, se o corpo estranho de Gilda não deve existir, tão pouco esse corpo conseguirá ser nomeado, reconhecível pelos sujeitos do filme. Em entrevista concedida ao Departamento de Estudos da Mulher, do Instituto de Artes da Universidade de Utrecht, na Holanda, publicada na Revista Estudos Feministas (vol.10 no.1 Florianópolis Jan. 2002) Judith Butler atualiza o termo cunhado em seu livro *Corpos que importam*: “o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante”. E ainda ressalta:

Meu trabalho sempre teve como finalidade expandir e realçar um campo de possibilidades para a vida corpórea. Minha ênfase inicial na desnaturalização não era tanto uma oposição à natureza quanto uma oposição à invocação da natureza como modo de estabelecer limites necessários para a vida gendrada. Pensar os corpos diferentemente me parece parte da luta conceitual e filosófica que o feminismo abraça, o que pode estar relacionado também a questões de sobrevivência. A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia. (BUTLER, 2002, p.31).

Ao longo dos anos em que Gilda permaneceu nas ruas da capital paranaense ela não apenas escancarava a ontologia construtiva e constitutiva do gênero através de suas roupas e expressão corporal, como também fazia uso de sua voz para opor-se aqueles que tentavam diminuí-la ou estabilizá-la dentro de um parâmetro binário. Sierra (2013) ao fazer uma pesquisa exploratória nos jornais e revistas da época que ousaram produzir conteúdo sobre Gilda, destaca que quando as pessoas mais hostis se referiam a ela como “bixa louca da cidade”, ela dizia:

Sou o primeiro gay dessa cidade. Exijo respeito. Bixa louca é a mamãezinha de quem fala. E, para provocar ainda mais a comunidade homossexual de Curitiba na

época, que não aceitava que Gilda dissesse ser o primeiro gay assumido da cidade, ela completava: não sou de transar com gente do mesmo sexo. Tenho vontade de me travestir de mulher, travisto-me e curto esse lance na melhor. Pena que nem todos me compreendem. (SIERRA, 2013, p.91)

Logo após os nove depoimentos que denotam essa ontologia não inteligível do sexo/gênero de Gilda, o filme corta para um plano detalhe de uma boca pintada de batom vermelho, ornamentada com uma vasta barba ao seu redor. Com os poucos dentes amarelados que ainda restam e com uma voz grave, anuncia: beijo na boca maldita. Em seguida, ensaia um beijo para o espectador e a frase aparece escrita na tela em tom branco e vermelho, contribuindo para ativar os atos e operações do produzir e fazer o gênero que não está em conformidade com os níveis de inteligibilidade da matriz generificada e sexuada. Neste caso, os signos como a barba, o batom vermelho, a voz grave, os dentes amarelos e quebrados não apenas resgatam a imagem de Gilda, como também desestabilizam as fronteiras fixas e assimiladoras do masculino/feminino, homem/mulher e dos padrões estéticos de beleza.



Figura 11: o batom e a barba borrando a fronteira binária de gênero.
Fonte: Gilda, o beijo na boca maldita. Yanko Del Pino, 2008.

Só em seguida teremos, então, a abertura do filme com os créditos iniciais sendo anunciados sobrepostos sobre as ruas e prédios da cidade de Curitiba. Após os créditos, o filme assume a voz *off* que narra em poucas palavras o local que Gilda habitou: “aqui é o centro de Curitiba, Rua XV de Novembro. Neste trecho da pequena Avenida Luiz Xavier, o espaço é dedicado a conversa fiada, intriga, conspirações e a todo tipo de manifestação. Uma instituição curitibana, a Boca Maldita, ter-

ritório da Gilda.” Foi no Boca maldita que Gilda viveu tanto essa “ontologia sombria” do gênero e da sexualidade como também ocupou um lugar ao sol, pois ao mesmo tempo em que era uma moradora de rua marginalizada, também era vista com uma pessoa doce e afetuosa. Como diz a personagem José Cadilhe de Oliveira, Gilda teria sido a primeira pessoa a quebrar a sisudez do povo curitibano. Já Gilberto Canabarro, argumenta que Gilda era o sinônimo de modernidade da época, “ela era a Curitiba deixando de ser provinciana e virando uma cidade grande, uma capital. É que o povo se encontrava na liberdade de Gilda.” Este discurso carinhoso em relação a Gilda está presente na fala da maioria das personagens do filme, considerando que, com a exceção de Baby Garrot, todas as personagens entrevistadas são homens. Alguns assumem sem qualquer constrangimento que foram beijados por Gilda, enquanto outros afirmaram que corriam ou lhe davam dinheiro justamente para não serem beijados. Segundo a personagem Carlos Eduardo Mattar, Gilda chegou a sofrer perseguição de algumas pessoas, em especial, de Anfrísio Siqueira, presidente da Boca Maldita por 47 anos. Ao institucionalizar a Boca Maldita, Anfrísio deu a ele mesmo o cargo de presidente, transformou o espaço - até então arena livre - em reduto privado e regrado, no qual apenas alguns sujeitos não seriam bem-vindos. E, Gilda, em função de seu comportamento, era uma dessas pessoas:

O ponto da discórdia foi que ele não queria mais permitir a Gilda na Boca Maldita porque ele achava que a tradição da Boca Maldita teria que ser por outro lado, que não entrava qualquer coisa que aparecesse “homossexualismo”. (José Cadilhe de Oliveira); [...] “Tudo era proibido e ela era bastante arrojada, porque ela não tinha noção do que era proibido e não proibido” (*Gilda, o beijo na boca maldita, 2008*).

No carnaval de Curitiba de 1981 Gilda fora proibida de participar da festa sob o argumento de que iria novamente provocar tumulto, constrangimentos e atrapalhar a Banda Polaca criada por Anfrísio Siqueira. Como relatam as personagens da obra, Gilda foi presa no dia do carnaval a mando de Anfrísio e o próprio filho do empresário, Ygor Siqueira, argumenta no filme que por ser Curitiba uma cidade anticarnaval, seu pai acreditou que deveria haver ao menos um dia de festa: “então, nos anos 70 foi criada a Banda Polaca [...] foi a pedido do meu pai, inclusive, que (Gilda) não participasse do carnaval, porque não agregava, como eu te disse, só atrapalhava, tumultuava, criando situações, então, sabe, não seria de bom grado.” Esse episódio também narrado por Sierra (2013) desencadeou protestos a favor de Gilda, exigindo sua libertação:

Eis que, diante do pouco envolvimento do povo curitibano com festejos carnavalescos, um grupo de foliões/frequentadores da Boca Maldita, resolveu recriar, ainda em 1970, a Banda Polaca como forma de resgatar a folia na cidade. Durante alguns anos, mesmo sendo figura pouco admitida, Gilda sempre arrumava uma forma de sair na banda, mesmo que clandestinamente. Como já era costume, toda gente esperava empolgada, que no Carnaval de 1981, Gilda saísse novamente na banda, alegrando as multidões como era seu ofício. Po-

rém, como já não era uma figura muito bem-aceita pelo presidente da Boca, Anfrísio Siqueira, Gilda foi proibida de sair na Banda Polaca naquele ano. Em pleno dia de carnaval, ao tentar subir no carro da Banda Polaca, o Sr Anfrísio incomodado que era com a figura de Gilda, deu-lhe um chute na boca e conseguiu fazer com que a delegacia de Costumes, órgão da época, efetivasse sua prisão, impedindo assim a participação de Gilda não só na Banda Polaca, como também naquele carnaval de 1981 [...] Contam ainda os jornais da época, que ao saber da prisão de Gilda, a população clamava por sua libertação, o que desencadeou uma verdadeira onda de protestos nos mais diferentes setores representativos da cidade nos dias que se seguiram o carnaval. Sem saber que sua presença era tão desejada, trancafiada lá na delegacia de costumes, Gilda começou uma greve de fome como uma espécie de autoprotesto em função de sua prisão. Preocupadas, as autoridades às pressas transferiam Gilda para a colônia Psiquiátrica Adauto Botelho, sob a alegação de que ela precisava de cuidados médicos psiquiátricos. O imbróglio foi tamanho que por dias os protestos persistiam e as campanhas em favor de Gilda só aumentavam. Vários advogados impetraram ordem *habeas corpus* para a soltura de Gilda, mas todos em vão, uma vez que sua transferência para o hospital psiquiátrico anulava esses pedidos. Representantes de outros blocos carnavalescos e várias entidades de defesa dos direitos humanos saíram em protesto contra o internamento de Gilda. Enquanto isso, Anfrísio Siqueira, que já era uma figura pouco popular, via seu prestígio diminuir cada vez mais. Blocos carnavalescos como Bife sujo, que não saía no carnaval já havia quatro anos, retorna às ruas gritando: “Viva a Gilda, abaixo o Anfrísio Siqueira”. Diz uma revista da época, ainda, que a imprensa curitibana deu mais realce ao confinamento de Gilda, do que a condenação de do então líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva, o Lula. Enfim, a comoção foi tanta que, dias depois, Gilda acabou sendo solta após tratamento médico psiquiátrico. (SIERRA, 2013, p.96)

A prisão de Gilda pela delegacia de costumes e seu posterior envio ao hospital psiquiátrico ajusta-se a ideia de Michel Foucault (1987) ao afirmar que as instituições como o Estado, as escolas, as famílias, as prisões, as clínicas e os hospitais inserem-se dentro de uma rede de relações de poder e funcionam como locais estratégicos do exercício do saber/poder, que apesar de aparentemente visarem apenas vigiar e reprimir os corpos – elemento biopolítico de controle e interjeição –, funcionam, na verdade, como mecanismos de vigilância para o adestramento normalizador e docilizado dos corpos, tornando-os positivamente úteis, adestrados, aprimorados, disciplinados. O corpo indisciplinado de Gilda que se movimentava pelas ruas do centro da capital paranaense e pelos carnavais da Boca Maldita, não precisava ser reprimido, mas sim disciplinado para funcionar sobre um padrão ótimo.

Gilda, enquanto sujeito de uma abjeção que deveria ser administrada e curada é, então, enviado para o hospital para ser readequada. E é pelo fato dessas instituições como as prisões e os hospitais não visarem apenas vigiar e reprimir os sujeitos de corpos periféricos, eles também exercem uma dupla incitação: prazer e poder. Prazer, como nos alerta Foucault, em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela e controla. Em resistência a isso, há um prazer que o desafia e busca escapar a esse poder, tal qual como o prazer abjeto de Gilda. Neste ponto, o poder também se deixa invadir pelo prazer que persegue se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar, de resistir. Logo, para o autor, prazer e poder se reforçam. Neste caso, é interessante notar que o filme faz uso de materiais de arquivo como provas inartísticas e concretas da performati-

vidade de gênero que Gilda fez e desfez, escancarando as operações binárias de um discurso que partilha justamente dessa incitação de prazer/poder. Tanto nos vídeos como nas fotografias compiladas em sequência, Gilda surge como um sujeito carismático, escandalizante, performativo, estranho, diferente, esquisito, abjeto, marginal, dona de uma boca maldita que uns beijaram e outros chutaram. E é dessa maneira que Gilda resistiu.

O documentário recupera não apenas a memória e a imagem de Gilda, mas também os sentimentos que a pessoa de Gilda provocou em quem a conheceu. Se Gilda não é mais matéria, mas sim lembranças e recordações, o filme organiza-se sob a forma de uma narrativa que compartilha sistematicamente de sentimentos e sensações que a figura da travesti provoca nas personagens filmadas, compondo uma representação afetuosa e carismática da mesma. Apesar disso, fica evidente na narrativa que o carisma de Gilda e a simpatia que a população nutria por ela não foi o suficiente para salvá-la de um fim comum para sujeitos como ela: “Gilda, morreu como viveu, na mais completa miséria” . É o que diz a matéria de um jornal da época capturado pela câmera:



Figura 12: a morte de Gilda sendo noticiada: Gilda morreu como viveu: na mais completa miséria.
Fonte: Gilda, o beijo na boca maldita, Del Pino, 2008.

Gilda faleceu em uma casa abandonada, vitimada por cirrose hepática, meningite purulenta e broncopneumonia. A câmera passeia pelo atestado de óbito da travesti enquanto as vozes das personagens comentam que para um sujeito como ela, não haveria um final diferente, “pois ela vivia da pior forma possível” . As vozes comentam as especulações da causa de sua morte enquanto a câmera explora imagens das páginas dos jornais que noticiaram seu falecimento. Gilda, morreu como viveu: pobre, faminta, suja, violentada, esfarrapada, vida e morte precárias. Segundo Butler (2011), as violências expõem da pior forma possível como os nossos corpos e as nossas vidas são vulnerá-

veis uns aos *outros*, na relação com o outro, como nosso corpo pode estar, desde o início da nossa existência, aberto à vontade descontrolada do *outro*, a sua ação deliberada de nos “violentar” . Para a filósofa, o *outro*, contra a nossa autonomia, pode nos levar desde o sofrimento físico à erradicação total do nosso ser. Isto é, todas as vidas são vidas precárias desde o começo, uma vez que a vulnerabilidade do corpo antecederia, inclusive, a formação do sujeito.

Neste caso, não há como recuperar a fonte dessa vulnerabilidade e como sujeitos encarnados estaremos sempre funcionando através dela. Considerando que é neste ponto em que a autora dá mais atenção ao corpo enquanto materialidade que sofre, que apanha e sangra, há certas condições sociais e políticas em que essa precariedade e vulnerabilidade se exacerba, ou seja, há certas vidas que se tornam muito mais precárias do que realmente são, enquanto outras tentarão opor-se a toda e qualquer precariedade. No caso de Gilda, desde que assumiu uma postura diferente daquela tradicionalmente imposta, adquiriu um corpo que por si só justifica toda a violência e marginalização sofrida, é um corpo que ao transitar pelas ruas de Curitiba esteve sujeita a todo tipo de violência: simbólica, estrutural, institucional, física e letal. Ainda de acordo com Butler, há vidas ceifadas que são passíveis de ser lamentadas, enquanto outras, com base nos esquemas normativos do que consideramos humano, não são capazes de fazer-nos chorar ou lamentar seu fim. Neste ponto, a própria mídia é capaz desse processo de esvaziamento do humano:

O processo de esvaziamento do humano feito pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade que estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada. Esses esquemas normativos operam não apenas produzindo ideais do humano que fazem diferença entre aqueles que são mais e os que são menos humanos. Às vezes eles produzem imagens do menos que humano, à guisa do humano, a fim de mostrar como o menos humano se disfarça e ameaça enganar aqueles de nós que poderiam pensar que conseguem reconhecer outro humano ali, naquele rosto. (BUTLER, 2011, p.29)

Lamenta-se a morte de Gilda. Em determinada sequência do documentário aqui analisado, os lamentos em torno do seu falecimento acontece através do resgate de um pesar que aconteceu no passado, em especial, no ano de 1983, ano de morte de Gilda. Agora, os lamentos são projetados no futuro/revigorados no presente através das falas dos sujeitos que carregaram o seu caixão, através daquele que doou as “roupas masculinas” para enterrar um sujeito que rejeitava esse reconhecimento enquanto homem. Outro doou o caixão, outros levaram flores e velas e também doaram o túmulo no qual estavam enterradas outras 17 travestis e transexuais. Por mais de uma semana a rua XV de Novembro ficou repleta de bilhetes e cartas para Gilda, como demonstram as fotografias feitas no cemitério e no centro da capital logo após o seu falecimento. Mas podemos dizer que houve

tanto nos dias que sucederam a morte de Gilda quanto no documentário em análise o seu reconhecimento enquanto ser humano?

O filme apenas produz imagens de um sujeito “menos que humano” a fim de mostrar como este menos humano se disfarça e ameaça enganar aqueles que poderiam pensar que conseguem reconhecer *outro* humano ali, naquele rosto. No caso das personagens que conheceram e conviveram com Gilda, o seu reconhecimento oscila entre o reconhecimento de um sujeito humano e uma figura folclórica e exótica. Dante José Mendonça é enfático ao dizer que Gilda “mereceria sim uma estátua, até porque, depois que ela morreu, ela se tornou um ícone.” Gilda não ganhou a estátua, mas o seu reconhecimento a fez receber uma placa de bronze na Boca Maldita, a qual dizia: “Gilda, você deixou saudade: do povo de Curitiba.” No entanto, como o filme demonstra, Anfrísio Siqueira manda retirar a placa por não ter sido consultado. Tal ato, ajusta-se a seguinte questão:

Qual a relação entre a violência pela qual foram perdidas essas vidas não passíveis de serem lamentadas e a proibição do seu lamento público? Seria a proibição desse lamento uma continuação da própria violência? E a proibição desse lamento público demanda um controle rígido na reprodução de palavras e imagens? Se a mídia não fizer essas imagens correr, e se essas vidas continuarem inominadas e não lamentadas, se elas não aparecerem em toda sua precariedade e destruição, não nos emocionaremos com elas. Não retornaremos àquele senso de indignação ética que é, distintivamente, para um Outro e em nome de um Outro. (BUTLER, 2011, p.32)

Gilda não ganhou a estátua e a placa de bronze foi retirada. O reconhecimento de Gilda/na pessoa de Gilda sentida por aqueles que a conheceram e que agora são as personagens com voz, precisou, então, ser reorganizado, já que os rituais de memória não são assim tão espontâneos: é preciso de um enredo de escola de samba como aconteceu em 1984 ou de um filme para que os vestígios de Gilda não desaparecessem ou fossem esquecidos. Neste caso, a figura de Gilda precisa, em termos de imagem e som, ser atualizada e nominada pra que consigamos partilhar, como disse Butler, de uma indignação ética contra a precarização de vidas e o seu esvaziamento humano. É o que se propõe o documentário *Gilda, o beijo na boca maldita*.



Figura 13: Performance e performatividade diante da câmera.
 Fonte: Gilda, o Beijo na boca maldita. Yanko Del Pino, 2008



Figura 14: Gilda festejando o carnaval a frente da Banda Polaca.
 Fonte: Gilda, o beijo na boca maldita. Yanko Del Pinno, 2008

Enquanto Gilda ganha através do documentário analisado um lugar de memória e um reconhecimento póstumo que a humaniza, Ivo Rodrigues, figura tão histórica quanto a travesti de Curitiba, também recebe um lugar em cena – um território em tela – no qual performatizou as dissidências de sexo/gênero em uma cidade tão ou mais conservadora que a capital paranaense dos anos 1970. Ivo Rodrigues é figurada no filme *Ivo e Suas Meninas* (2005) como a primeira *drag queen* da cidade de Uruguaiana (fronteira oeste do RS) durante as décadas de 1940/1950 e foi proprietária do

famoso Cabaré do Ivo, também conhecido como Casa Rosada. Dirigido e roteirizado por Betânia Furtado, o filme integrou a série de documentários “Rio Grande do Sul, 100 anos de história” do Núcleo de Programas Especiais da Rede Brasil Sul (RBS TV, afiliada da Rede Globo). Segundo Brittos e Luz (2009), das afiliadas da Rede Globo, a RBS é referência entre as redes regionais de televisão por ser a pioneira no projeto de produzir ficção local em formato televisivo e ser a afiliada da TV Globo com maior número de produções regionais. Entre os anos de 1999 e 2000, sob direção do jornalista e publicitário Gilberto Perin, a RBS criou o Núcleo de Programas Especiais, responsável pela produção de conteúdos não jornalísticos da emissora:

Em 1999, a proposta era colocar no ar, durante um mês, quatro curtas-metragens produzidos no Estado, dos mais conhecidos e premiados diretores. A série foi intitulada Curtas Gaúchos e teve uma receptividade extremamente positiva, tanto em termos de audiência, quanto de retorno financeiro aos patrocinadores. O que era para ser uma série de poucos episódios transformou-se na exibição de 76 curtas gaúchos. O sucesso da estreia de ficção da RBS TV consolidou espaço e horário (sábados, 12h20min) reservado à exibição de produções com temática, técnicos, diretores e roteiristas locais. Mesclando documentários, reconstituições e ficção, rapidamente desenvolveu-se o Núcleo de Programas Especiais da emissora. Com uma estrutura física simples, estabeleceu-se um sistema de terceirização de produção, que gerou trabalho para centenas de profissionais de produção audiovisual. Os diretores formaram sua equipe, trazendo para o Núcleo produtores assistentes, roteiristas, fotógrafos e elenco. Muitos dos profissionais envolvidos trouxeram sua experiência da publicidade, cinema e vídeo. Com uma coordenação de produção e direção-geral interna, a diversidade de estilos tornou mais atrativos os conteúdos exibidos. (BRITTOS, LUZ, 2009, p.119)

Ainda de acordo com os autores, a produção do Núcleo de Programas Especiais da RBS teve sua gênese previamente baseada em pesquisas de opinião popular, as quais demonstraram o que os telespectadores gostariam de assistir nos dias e horários indicados. Brittos aponta que, inicialmente, a pesquisa revelou uma grande preferência por documentários, docudramas, programas ficcionais e de auditório com histórias “tipicamente gaúchas”. Diante de um formato de sucesso que se apropriou da narrativa da teledramaturgia nacional junto a uma estética local, além do Curtas Gaúchos, o núcleo elaborou durante a última década o Séries Históricas, Histórias Curtas e Histórias Extraordinárias, na qual *Ivo e suas Meninas* integrou sob o tema Rio Grande do Sul, 100 anos de história. Em um Estado no qual as tradições são vastamente cultuadas beirando a um bairrismo exacerbado, o núcleo apostou de forma certa em uma série de episódios dramáticos que encenam suas lendas, mitos e personagens populares.

Desde novembro de 2001, o “Histórias Extraordinárias” levou ao ar inúmeros programas, exibindo uma história a cada sábado no horário das 12h20, com direção e roteiro geralmente assinados por realizadores locais, como Betânia Furtado. As peças mesclam elementos de documentário

com testemunhos de “personagens reais” e também de ficção com – reconstituições com atores profissionais. *Ivo e suas meninas* não foge a essa regra, no entanto, não deixa de ser interessante o fato de que no seio de uma série televisiva que direta ou indiretamente exalta a identidade gaúcha calcada na valorização da masculinidade e da virilidade, um sujeito que ficou conhecido como a primeira *drag queen* de Uruguaiana ou a *gay/travesti* dos pampas se tornou merecedora de um retrato filmico na célebre série histórica da afiliada global.

O filme inicia sua narração expositiva de maneira ufanista, apresentando a cidade de Uruguaiana com imagens aéreas e enquadramentos gerais de ruas e campos verdes, até enquadrar a silhueta de duas pessoas dividindo um chimarrão ao nascer do sol. Após isso, a tela dá espaço para imagens de arquivo de Ivo proporcionando uma festa de aniversário aos seus amigos e conhecidos. As imagens são antigas e precárias, ainda sim, podemos notar as roupas e a postura elegante da *drag queen*. Enquanto essa sequência de imagens ganha a tela, a voz *off* narra:

Uruguaiana, típica cidade do oeste do Estado do Rio Grande do Sul. Fronteira com a Argentina, famosa pelas extensas lavouras de arroz, pela criação do gado e por um povo de tradições. Gaúchos conhecidos por sua bravura são lembrados com orgulho por esse povo. Foi em meados de 1950 que uma grande figura escandalizou e divertiu a cidade. Nascido no interior do Estado, foi muito jovem tentar a vida em Uruguaiana. Dono do Cabaré mais importante das redondezas, marcou história na região e nos pagos vizinhos (*Ivo e suas Meninas*, 2005).

Neste momento, o gaúcho referenciado no filme – conhecido por sua bravura e lembrado com orgulho pelo povo de Uruguaiana – não é um sujeito aos moldes de Bento Gonçalves, uns dos líderes da Revolta Farroupilha. O gaúcho bravo e que deu orgulho ao seu povo é, neste caso, homossexual e *drag queen*, dono de um cabaré. O filme é sobre Ivo e para Ivo. Tanto Ivo quando Bento Gonçalves constroem suas paródias e performances de gênero, a diferença entre ambos é que, enquanto o segundo parodia seu gênero de acordo com a ordem compulsória, o primeiro burla as regras, desconstrói e reconstrói essas operações generificadas. Tanto as personagens do documentário como o filme enquanto produto final consideram Ivo uma personalidade gaúcha que deixa a população orgulhosa e isso não parece entrar em conflito com o fato de Ivo ser bicha e *drag queen*. Pelo contrário, todos os testemunhos das personagens reiteram a apresentação inicial do narrador: Ivo é aclamado, adorado e, por isso, não esquecido.

Diante disso, nos cabe compreender aqui como os signos de gaúchidade e tradicionalismo não entram em dissenso com a performatividade transviada de sexo/gênero construída por Ivo: o que neutraliza ou se sobressai na figura do dono do Cabaré para que tenha sido tão respeitado nos idos de 1940/1950? Teria a população da época conhecimento e respeito para sujeitos que borram as

fronteiras do masculino e feminino? E, principalmente, o que o faz ser merecedor de um retrato fílmico em uma linha editorial que cultua e valoriza uma tradição arraigada que renega as sexualidades não heterossexuais e identidades/expressões de gênero que não estão em conformidade com a norma?

Após as imagens de arquivo que apresentam a festa de aniversário de Ivo, o filme corta para o depoimento de Sérgio Saldanha para dar seguimento ao fio narrativo: “o Ivo naquela época era o ponto de encontro de todo mundo e das autoridades que chegavam em Uruguaiana, os coronéis, os fazendeiros. Então tinha uma migração sempre pro Ivo”. Após o depoimento, temos a primeira cena de reconstituição: enquanto a atriz que interpreta uma das meninas do Cabaré está deitada em uma cama, um homem senta-se na borda. Usando a “pilcha”, o personagem veste suas botas, arruma seus cabelos com os dedos em um rápido *close up*, levanta da cama e sai do quarto sem se despedir. Já na cena externa, o sujeito sai da casa – local em que realmente funcionou o cabaré da nossa personagem protagonista –, monta em seu cavalo e vai embora. Em seguida, a voz *off* acrescenta: “este gaúcho da fronteira atraiu curiosos e encantou moradores. Todos queriam conhecer Ivo Rodrigues, a primeira *drag queen* dos pampas”. Neste momento, sai pela porta um sujeito magro e alto, com um vestido vermelho colado ao corpo e maquiagem marcante. Vem em direção a tela da câmera, lhe aplica um beijo e, temos, enfim, a abertura do filme: *Ivo e suas Meninas*. Após isso, a película segue sua narrativa de maneira convencional, intercalando reconstituições ficcionais, depoimentos e fotografias de arquivo. Colmar Duarte ressalta: “Uruguaiana era naquela época uma cidade conservadora, como toda cidade do interior, né. Recheada de famílias de fazendeiros, essa aristocracia rural da época.” E Daniel Fanti questiona-se: “isso aí que eu me pergunto! Naquela época, anos 50, como uma sociedade repressora e machista que era Uruguaiana tenha aceitado o Ivo?!” Já Maria Neli, que chegou a trabalhar no Cabaré, afirma em seguida: “eu quando vi ele, me assustei. Nunca tinha visto uma figura tão estranha na minha vida. Eu com 14 anos, vendo o Ivo. Não existia esse tipo pessoa antes aqui.” Ivo, como o filme e alguns pesquisadores demonstram, não nasceu em Uruguaiana, mas foi ali entre suas meninas que construiu sua vida:

Ivo nasceu em São Borja em 31 de Julho de 1908 e, ainda adolescente, renegado pela família em razão de sua orientação sexual, foi para Uruguaiana trabalhar como guarda-costas num pequeno Cabaré. Por volta de 1940, a proprietária, gravemente adoecida, confiou a Ivo seu estabelecimento e deixou, sob seus cuidados, a sua mãe que já estava bem idosa. Com seu requinte, ele fez o cabaré prosperar até tornar-se a casa mais luxuosa da região, conquistando, aliás, fama internacional. Ivo usava belos vestidos e sempre um leque como charme. Costumava sair pela cidade em uma carruagem vitoriana para exhibir suas meninas. (WONDER, 2008, p. 129)

A carruagem na qual Ivo passeava com suas meninas pelas ruas do centro de Uruguaiana é encenada por uma personagem sentada ao meio de duas moças. Enquanto a carruagem trafega pelas ruas, Ivo cumprimenta os transeuntes e sorri: “quando a gente era menino, a gente via o Ivo passar com duas ou três mulheres ao seu lado, na carruagem” (Bebeto Alves). A cada menina nova que chegava na casa, Ivo a colocava na carruagem e saía para passear. Era *marketing*, era preciso apresentar a nova atração da casa e, naquela mesma noite, o Cabaré ficava cheio de estancieiros e fazendeiros. O Cabaré também é lembrado pelas brigas homéricas que costumavam ocorrer, nas quais a *drag* dos pampas mostrava que sabia “manejar o facão muito bem”, como conta Carlos Fontes: “O Ivo, apesar de ser homossexual, ele era bom de facão”. Notamos novamente nessa afirmação como a imagem transviada de Ivo não conflita com o estereótipo de um homem gaúcho aguerrido e bom de briga. Para a personagem, a homossexualidade é sinônimo de fragilidade, no entanto, Ivo também supera e também reitera a coragem e despojamento do gaúcho viril e corajoso. No cabaré era muito comum, inclusive, a expulsão de marinheiros, os quais consumiam pouco e faziam muita arruaça. Assim, todas as tardes em que se limpava o cabaré para a respectiva festa da noite, do alto da sacada Ivo benzia o local com os dizeres: “que se vão os fuzileiros e que venham os estancieiros, que se vão os marinheiros e que venham os fazendeiros”. Além dessa problemática representação, Ivo é representado no filme como uma pessoa de bom coração que ajudou mendigos, pobres e crianças carentes, o que segundo as personagens do documentário só contribuiu para que hoje ele seja considerado um ídolo, uma lenda da cidade.

O documentário alimenta do início ao fim um discurso ufanista e orgulhoso sob o argumento de que “Ivo é patrimônio de Uruguaiana” e “a história da cidade não pode ser escrita sem ele”. No final do filme, o narrador assume novamente sua voz de autoridade e afirma: “foi um grande homem que encarou a vida com a alegria e coragem” e, nesse momento, três senhores são filmados depositando flores no túmulo da *drag queen*. Em 1970 o Cabaré havia entrado em decadência e Ivo veio a falecer no dia dois de fevereiro de 1974.



Figura 15: uma das poucas fotografias da *drag queen* dos pampas usadas no filme.
 Fonte: Ivo e suas meninas. Betânia Furtado, 2005.

Como se pode observar, há algumas questões interessantes para nossa análise: Ivo, ao mesmo tempo em que se desvia do comportamento considerado correto por uma moralidade regionalista, continua sendo visto como o homem que deu orgulho ao povo de Uruguaiana. Ser gay e parodiar o gênero como *drag queen* não ofereceu nenhuma ameaça ao seu *status* de homem gaúcho, pelo contrário, o ato de se comportar e expressar-se da maneira como bem quis é um fato que o colocou num patamar que reitera o discurso comum: a personagem continua sendo representada como um homem bom de briga, corajoso, bravo, destemido, tal como um Capitão Rodrigo¹² de saia, com joias, maquiagem, salto alto e que se atrai sexual e afetivamente por outros homens. Sua representação não está localizada em polos opostos, mas unidas e complementares: no filme, a coragem de transviar-se só acontece porque Ivo é um tradicional homem gaúcho corajoso e destemido. E este homem gaúcho destemido só existe porque tem a coragem de desviar-se das normas hegemônicas de

¹² Um certo Capitão Rodrigo é uma das personagens que integra o livro *O Continente*, primeira parte da trilogia *O Tempo e o Vento*, série de livros sobre a história do Rio Grande do Sul escrita pelo autor Érico Veríssimo. A personagem incorpora inúmeros signos dos quais a identidade do gaúcho contemporâneo busca conservar: a bravura, a virilidade, a força e coragem do homem gaúcho.

sexo/gênero. É como se a performatividade figurada e nominada como *drag queen* contaminou – e fora contaminada – pela performatividade figurada e nominada como o grande homem gaúcho, já que ambas são maneiras históricas e culturais de fazer e expressar o gênero. Nos parece, enfim, que a população de Uruguaiana das décadas de 1940/1950 que está representada no filme não viu nenhuma contrariedade nessa performatividade, ao contrário do que aconteceu em anos muito posteriores:

Em 20 de setembro de 2002, em pleno centro de Porto Alegre, durante celebração da Semana Farroupilha, membros do Movimento Tradicionalista Gaúcho sovaram a relhaços um militante do movimento LGBT que se introduzira, montado e pilchado, na parada regionalista, com a bandeira do arco-íris, símbolo mundial da luta contra a discriminação sexual e pela paz. Ao passar diante do palanque do governador do Estado, Olívio Dutra, também vestido de gaúcho, o ativista gritara ser aquela a "verdadeira bandeira da revolução". Em inícios de 2005, em um Centro de Tradições Gaúchas de Passo Fundo, no norte do RS, um professor foi expulso do salão de festa por portar brinco em uma orelha. Segundo o patrão do clube, folcloristas e o presidente do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o adereço agredia por sua feminilidade a procurada figuração contemporânea do gaúcho histórico. (MAESTRI, 2006, p. 12)

Após ameaças, CTG que receberia casamento gay é incendiado no RS. Chamas danificaram palco da estrutura em Santana do Livramento. Patrão do CTG já havia recebido ameaças de incêndio criminoso. [...]A Polícia Civil de Santana do Livramento, na Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, diz que não restam dúvidas de que o incêndio que atingiu o galpão do Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Sentinelas do Planalto foi criminoso. O local vai abrigar um casamento coletivo no sábado (13), com a união de 28 casais heterossexuais e um homossexual (APÓS AMEAÇAS, CTG que receberia casamento gay é incendiado no RS, 2014)

Esses três casos relatados demonstram como a identidade gaúcha, principalmente a do gaúcho da região da Campanha, apoiou-se nos valiosos signos históricos de masculinidade e virilidade, silenciando física e simbolicamente a mulher, as sexualidades não heterossexuais e as identidades de gênero desviantes. Segundo Oliven (2006), a figura que é enaltecida quando os tradicionalistas falam do Rio Grande do Sul é sempre a masculina, cabendo à mulher o papel subalterno de “prenda” . Neste sentido, a figura branca, viril, masculina, heterossexual e cisgênera é o tipo social representativo da “sociedade rio-grandense tradicional” . A identidade desse gaúcho e seu cotidiano enaltecimento – visto de um ponto de vista historiográfico crítico – está inserido, como alerta Bourdieu (2002), em uma estrutura histórica de ordem masculina e, portanto, o olhar tradicionalista salvaguardará essa ótica mesmo que esteja restrita aos Centros de Tradições Gaúchas. Esta tradição – que não assume as transformações do mito gaúcho – antes considerado “errante” , “vagabundo” , “sem raízes” e posteriormente sendo reinventado como tipo heroico – , materializa uma angústia anacrônica do tradicionalismo, em que o *outro* historicamente produzido como

sujeito calado surge agora fraturando espaços guardados por um pensamento machista, homofóbico e transfóbico. Por este motivo, agride-se um sujeito homossexual pilchado que empunha a bandeira do movimento, expulsa-se um homem por portar um brinco na orelha e ateia-se fogo em um CTG em que duas mulheres lésbicas iriam se casar. O aparente paradoxo de *Ivo e suas meninas*, enquanto produto televisivo da RBS, é que a emissora repete e reproduz esse mito construído pelo movimento tradicionalista, fazendo coro a uma identidade que renega, como dito anteriormente, os corpos e identidades que se desviam desse tipo social, “o gaúcho” :

A maneira como o Grupo RBS lida com o mito do gaúcho não é no sentido de apropriação, mas sim de repetição ou reprodução de um mito já construído pelo movimento tradicionalista gaúcho. Este não se propõe a ressignificar o mito, pelo contrário, o gaúcho que encontramos não é entendido como uma “fala roubada”, mas como uma “fala” copiada do Movimento Tradicionalista Gaúcho. [...] Esse conjunto de produções, nas mais diversas mídias (rádio, TV, jornal impresso, internet etc) reforçam a nossa hipótese de que o Grupo RBS tem um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, onde se intitula como responsável para manter viva a memória, os hábitos, os costumes e a própria tradição da cultura gaúcha. Mas essa cultura gaúcha que ganha destaque, na maioria das vezes, está associada ao Movimento Tradicionalista que tenta, de certo modo, ser hegemônico dentro e fora do Estado, como se o gaúcho fosse o que eles determinaram como figuração do que é ser gaúcho, além de ditar as regras de como deveria de se portar e cultivar. (FERREIRA, 2012, p. 46-56)

Como dissemos, Ivo não é representado através da dicotomia homem gaúcho versus homossexual/*drag queen*. Ambas as performatividades complementam-se mutuamente. No entanto, a performatividade desviante de Ivo é sutilizada – principalmente nas cenas de reconstituição – em função da estratégia de manter a positividade e a representação contemporânea do gaúcho histórico. Como aponta Miriam Rossini (2011), para manter o vínculo com seu público conservador e que preza pela preservação das suas tradições, a RBS reveste seus produtos (televisivos, radiofônicos, impressos e on-line) de uma positividade da identidade gaúcha e da gaúchidade. Além disso, tratando das representações das lutas e ocupações travadas na história do Estado, Rossini problematiza acerca do falar do local e do culto a uma sociedade gaúcha ideal na qual não temos acesso a uma relação de exploração e explorados. Isto é, são discursos que se apresentam como uma sociedade falando para ela mesma a partir da própria autorrepresentação positiva que não deveria ser, então, a de um sujeito como Ivo. A representação sutil de Ivo no documentário é, portanto, exercida sob uma matriz editorial que não deixa nada fugir ao seu controle.

É interessante também considerar que a representação positiva de Ivo está vinculada a um exercício de poder: dono de um cabaré famoso, Ivo foi um empresário de sucesso que tinha em mãos condições de operar a sexualidades dos moradores da cidade e, principalmente, dos homens que frequentavam a casa. Neste caso, a sexualidade enquanto dispositivo histórico de regulação – e

o poder enquanto rede cotidiana de operações regulatórias – também está nas mãos da *drag queen*, que através da materialidade dos corpos de suas meninas, oferece o sexo, o prazer, o gozo e cobra por isso. O trabalho das meninas da casa não é tematizado pelo filme e não há, inclusive, nenhuma crítica a Ivo como sujeito que poderia ou não explorar o trabalho sexual daquelas mulheres na época. Por fim, na ânsia de uma representação positiva, ganha mais atenção a bondade de Ivo para com os pobres e crianças carentes, o seu famoso quarto repleto de relíquias da época e o funcionamento do Cabaré que, dito de forma não tão explícita, é destinado para saciar os desejos sexuais dos homens fazendeiros da época. Não é por menos, ao Cabaré só há elogios nostálgicos e positivos.

Nota-se, então, que ao contrário dos outros filmes analisados até aqui e que assumem as identidades e as diferenças dos sujeitos que se está recordando, *Ivo e suas meninas* prefere no mínimo sutillar o fato da personagem protagonista ser uma *drag queen* e homossexual. Em vista de manter a representação e a representação contemporânea do gaúcho histórico, dá-se pouca atenção aos marcadores da diferença e o filme valoriza outros pontos corriqueiros da vida da personagem. Desse modo, a sua representação no filme oscila entre a diferença e a estética do comum, embora seja essa última a ter a palavra final: a despeito de tudo, mantêm-se a “imagem do gaúcho”.

Essa representação do comum não chega a ser uma grande distorção da memória cultural promovida pelos dispositivos técnicos que se dedicam à recordação, como nos diz Assman (2011). O que há é uma escolha de qual performatividade se dará mais espaço e atenção para a *drag queen* dos pampas ou para o gaúcho aguerrido da Campanha, já que Ivo parodiou tanto um quanto o outro. Mas fica evidente, principalmente através dos depoimentos dos personagens, que a existência de Ivo em uma região da Campanha nas décadas de 1940/1950 aparentou ser muito mais subversiva e *queer* do que a sua figuração no presente filme enquanto produto final.

De modo geral, há em todos estes filmes até aqui analisados um comprometimento orgânico em representar esses sujeitos de maneira respeitosa e humanizada, inclusive, em relação às suas memórias e histórias de vida. As personagens representadas figuram tensões de contraposição e resistência aos discursos de ordem preconceituosa, avança para representações matizadas, assume e (re)significa o lugar de fala que serviria apenas para reforçar um lugar de controle e exclusão. Isso tudo demonstra que estes documentários estão em consonância com um cinema que, enquanto produto cultural midiático, está preocupado em atualizar as representações desses temas e desses sujeitos. Mas podemos dizer que estes documentários analisados são documentários *queer*? Podemos, de maneira antropofágica, assumi-los enquanto documentários do cu produzidos no cu do mundo? Sem que isso implique em uma receita exata e formal para afirmar como estes documentários podem ser *queer* (ou “documentários do cu”), considero que apenas *Flores de 70 (2008)*, *Meu tempo não parou (2008)* e *Gilda, o Beijo na boca maldita (2008)* elaboram uma valorização e representação

queer das personagens abordadas, constituindo-se, em maior ou menor grau, como um lugar de memória que evoca (atualiza) e reconhece o passado destes personagens. Gilda, enquanto vivia pelas ruas de Curitiba, foi um sujeito *queer* que não se conformou nem com as normas de inteligibilidade cultural do sistema sexo/gênero e nem com o modelo identitário que hoje usamos para conceber o que é uma travesti, uma mulher transexual ou um homem gay. Ao resgatar a memória de Gilda, o presente documentário evita torná-la tangível para quem quer se seja, deixando que sua imagem permaneça *queer*. Já em *Meu tempo não parou* e *Flores de 70* assume-se uma postura de abertura para a diferença, para o *outro* em sua totalidade e complexidade. Empreende-se retratos filmicos que resgatam, revisam, contestam e atualizam de maneira comprometida e orgânica os traços de uma memória viva. Mas os traços *queer* presentes da obra se deve apenas a algumas das personagens representadas que – ainda que submetidas ao olhar exterior do cineasta – assumem seu lugar de fala, falam em seu próprio nome, reivindicam seu reconhecimento enquanto sujeitos da diferença. São travestis, prostitutas, sapatões, soropositivos, bixas e transexuais, lugares de fala excluídos e discriminados que através do filme revisam, contestam e atualizam a história.

No caso de *Ivo e suas meninas*, embora o sujeito protagonista representado no filme tenha tido uma existência subversiva dentro de uma comunidade conservadora e dogmática, sua performatividade *queer* é no mínimo sutilizada em função de assegurar o mito do homem gaúcho histórico, masculino e viril. Isso demonstra que é preciso também ter em mente que enquanto produto de uma sociedade que funciona a partir do sistema sexo/gênero, não é possível que estes filmes estejam completamente imunes aos discursos heterocentros e generificados, principalmente aqueles que estão vinculados a um ponto de vista que já possui um projeto de memória a cumprir, como é o caso da RBS. Quanto a *Sobre sete ondas verdes espumantes*, fica claro a valorização do homoerotismo masculino e a sua exploração literária e estética, o que pode significar uma subversão à legislação heteronormativa que elegeu as relações amorosas e sexuais entre um homem e uma mulher como a única original e correta. No entanto, pôde-se observar que, em alguns momentos, este homoerotismo masculino partilha de uma estética do amor romântico convencional e valoriza um padrão estético corporal hegemônico.

CAPÍTULO III

VELHOS AMORES: IMAGENS DE CORPO, GÊNERO, SEXUALIDADES E ENVELHECIMENTO

Temáticas que diz respeito ao processo de envelhecimento e sua intersecção com os marcadores de gênero, corpo e orientação sexual ainda têm sido – no caso brasileiro – pouco trabalhadas. Mesmo que as pesquisas sobre curso da vida e gerações venham sendo produzidas com mais intensidade nestes últimos anos – em função da maior visibilidade socioeconômica das pessoas idosas e também devido aos deslocamentos dos estudos gerontológicos modernos sobre a terceira idade –, as pessoas LGBT pouco ganham atenção em meio a essas investigações científicas. Considerando este déficit, buscaremos investigar, por meio da perspectiva *queer*, o tratamento estético e representacional das pessoas LGBT e suas questões geracionais e de envelhecimento nos seguintes documentários: *Um diálogo de Ballet* (2012), *Singularidades* (2008), *A Dança da Vida* (2008) e *Castanha* (2014).

Os quatro filmes exploram as vivências de personagens transexuais, lésbicas, gays, travestis e bissexuais já idosos ou que já estão muito próximos deste marcador da diferença geracional. *A Dança da Vida* (Juan Zapata, 2008, longa-metragem, RS) narra as percepções de distintos grupos de idosos sobre suas sexualidades, seus hábitos, os lugares que frequentam e os questionamentos que surgem com a chegada dessa etapa da vida. Já o curta-metragem *Um diálogo de Ballet* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2012, RS) trata da incomunicabilidade entre dois homossexuais de idades diferentes. Em *Singularidades* (Luciano Coelho, 2008, curta-metragem, PR), temos um pedreiro, uma empresária, um zelador, um artista plástico, uma ex-dançarina e uma profissional do sexo, todos são sujeitos LGBT chegando ao 50/60 anos de idade. E por fim, o longa-metragem *Castanha* (Davi Pretto, 2014, RS) narra a história de João Carlos Castanha, um ator homossexual de 52 anos que vive com sua mãe Celina, 72 anos. Castanha divide-se trabalhando à noite como transformista em bares gays e fazendo pequenas participações em peças de teatro infantis, filmes e programas de televisão. Atormentado e perseguido por fantasmas de seu passado, interpreta a si mesmo e confunde a realidade que vive com a ficção que interpreta, o que dá um tom inteiramente híbrido ao filme.

Apesar da valorização do corpo e da estética jovem terem se tornado onipresentes na contemporaneidade, também se vive tempos de envelhecimento ativo. A universalização ao direito do rendimento mensal, a definição de formas de consumo e de estilos de vida que prometem uma velhice bem-sucedida e a visualização do idoso como um novo mercado de consumo são apenas

algumas características desse novo status da terceira idade. O envelhecimento ativo também configura uma erotização da velhice, isto é, a inclusão da velhice no curso da vida sexual, ou ainda, na chamada democracia sexual. Esta erotização é defendida pela gerontologia moderna que enfatiza os ganhos que o envelhecimento traz em oposição à gerontologia mais tradicional e ao senso comum que consideram a velhice como uma situação de decadência e perda de papéis sociais. (DEBERT; BRIGUEIRO, 2013).

Mas esse novo olhar sobre a sexualidade das pessoas que estão envelhecendo e adentrando na terceira idade tem contemplado todos os sujeitos? Esta erotização da sexualidade na velhice tem falado de quais desejos e afetos? No caso da erotização da sexualidade de casais de homens e mulheres heterossexuais/cisgêneros temos, de maneira geral, um erotismo politicamente correto: são associados ao companheirismo e ao afeto. Mas de forma específica, homens velhos heterossexuais/cisgêneros não perdem, de todo, seu status de sujeito do desejo. Já as gerações mais antigas de mulheres heterossexuais/cisgêneras podem, inclusive, enxergarem na velhice a oportunidade de sentirem-se livres da obrigação sexual. E no caso das mulheres lésbicas velhas já tão invisibilizadas, não são vistas nem como sujeitos/nem como objetos de desejo? E no caso de homens gays? Mesmo que sejam vistos como sujeitos do desejo – e aí está o problema –, passam a ser considerados como sujeitos duplamente promíscuos e vergonhosos: são bichas velhas querendo sexo. E o que dizer, então, do desejo de mulheres e homens bissexuais na velhice? Ou ainda, o que tem se falado da erotização das pessoas travestis e transexuais velhas?

Estas questões estão diretamente relacionadas com os objetivos/problemas de pesquisa deste trabalho, pois elas possibilitam visualizar o que pode estar interdito nestas narrativas filmicas sobre as pessoas LGBT; desconstruir e explicitar por meio de uma perspectiva *queer* este jogo de ausência e presença que sempre são reatualizadas em todo dispositivo de significação. Por isso, estas perguntas serão problematizadas com maior profundidade no decorrer deste capítulo em função das interpelações provocadas pelos filmes, como por exemplo, a incomunicabilidade entre homens homossexuais de diferentes idades abordadas no curta-metragem *Um diálogo de Ballet* (Avante Filmes, 2012, RS). Dirigido pelos jovens Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, em cerca de quase oito minutos de duração, o documentário se esforça para explorar a homossexualidade e as diferenças geracionais não do ponto de vista de uma experiência unitária, mas sim como possíveis categorias desconstrutivas sobre gênero, orientação sexual, sexo e envelhecimento. Um rapaz de 19 anos (Giovani Rizzo) e um senhor na faixa etária dos 50/60 anos (Lauro Ramalho), cada um em seu apartamento, refletem consigo mesmo sobre as diferenças em ser um gay jovem e um gay adentrando na terceira idade e, em decorrência disso, o preconceito, as diferentes visões de mundo e condições econômicas e sociais destes personagens aparecem.

O filme não faz uso de entrevistas, ao passo em que a câmera investiga os corpos das personagens, ambos narram em voz *over* os seus pontos de vista. Enquanto estes enquadramentos são fixos, com poucos ângulos diferentes de filmagem e sem sequer um movimento de câmera, são os corpos dos dois personagens que se movimentam pelo único espaço que ambienta a filmagem – os quartos de dormir – e como em um número de *ballet*, dançam e conversam consigo e com o *outro*. As únicas cenas externas do curta-metragem são aquelas dos prédios e ruas de Porto Alegre, imagens que lhes são comuns, aquelas nas quais as pessoas trafegam e o tempo passa.

Já na abertura do filme, duas máscaras penduradas na parede ganham a cena. Uma máscara demonstra traços maduros, a outra, traços joviais e delicados. Após isso, a câmera se ocupa de uma sequência de *frames* para um rapaz deitado em sua cama. O quarto tem paredes amarelas e é iluminado pela luz do sol que entra pela janela. Deitado sobre a cama e com olhos mirando para fora de seu apartamento, o jovem narra em voz *over*: “eu tenho 19 anos, sou filho único, não sou aberto, não sou assumido. Mas eles sabem, é obvio que eles sabem. Mas eles se fazem de loucos, né.” O filme corta para o senhor sentado em sua cama, também olhando através da janela. Ao contrário do quarto do jovem que é ensolarado, o quarto deste personagem possui tons mais frios e sóbrios.

Figura 16: a máscara de traços maduros, já na abertura do curta.
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.



Figura 17: a segunda máscara que surge em cena. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012



Figura 18: o jovem em seu quarto ensolarado
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

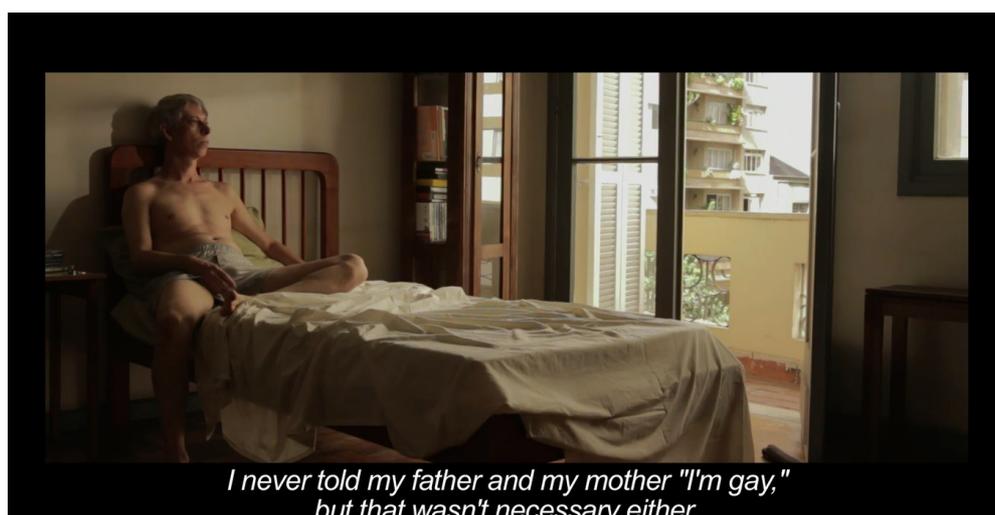


Figura 19: ao contrário do quarto do jovem, o quarto do homem mais velho possui tons mais escuros e frios
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

Enquanto a personagem permanece com o olhar distante, sua voz surge dizendo: “eu nunca disse para o meu pai e a minha mãe: eu sou gay. Mas também não foi preciso, estava subentendido.” Aqui, pode-se perceber que o documentário já na primeira sequência procura marcar a semelhança entre os dois personagens. Apesar das diferenças de idade, suas homossexualidades ainda são reservadas, isto é, não estão assumidas para seus pais e familiares. Além disso, enquanto o jovem é solar em seu quarto iluminado pela luz do dia, o velho está em um quarto de tons frios e escuros. O fato da figura do jovem ser solar está aberta a uma rede de significações: a personagem ainda está no início de sua vida, talvez saia do armário em um futuro próximo e terá um longo tempo pela

frente para viver sua sexualidade com menos amarras. Além disso, apesar da constante disputa política entre o retrocesso e os avanços sociais nos dias de hoje, há mais possibilidades dos atuais jovens homossexuais ganharem um “lugar ao sol” e não deixarem suas homossexualidades reservadas ao apartamento. Já a personagem mais velha é um homem gay de outra geração e que agora vivencia tal abertura quase no fim da vida, quando a luz está, aos poucos, se apagando. Sua homossexualidade permanece reservada e, caso saia do armário, não terá o mesmo tempo de vida do *outro* para experimentá-la de forma mais aberta. O diálogo estabelecido pelas duas personagens se organiza da seguinte maneira:

- Eu tenho 19 anos, sou filho único, não sou aberto, não sou assumido. Mas eles sabem, é obvio que eles sabem. Mas eles se fazem de loucos, né. (Giovanni)

- Eu nunca disse para o meu pai e a minha mãe: eu sou gay. Mas também não foi preciso, estava subentendido. Homens, amigos meus, saíam maquiados na rua. Elas queriam, de certa forma, contestar o mundo, eram muito corajosos e são considerados heróis hoje em dia. Então eu vejo que eu tenho muita coisa pra falar ainda para as pessoas. (Lauro)

- Não sei porque, mas acho que não seria bem recebido. Não é da faixa etária dele, acho que o pessoal não ria se interessar por ele. O pessoal tem esse tipo de preconceito, né.
- É difícil né, tu chegar num grupo e se sentir rejeitado. (Giovanni)

- Rola também do, tipo, se tu vai falar de uma cara mais velho, aquelas Irenes. (Giovanni)

- Essa coisa de Irenes eu acho maravilhoso, porque isso foi criado por nós. Eu acho engraçado, entendeu?! (Lauro)

- Eu acho que eu teria a mesma mentalidade dos gays velhos agora. Eu vou ter 50, 60 anos e eu vou andar com gente que tem 50, 60 anos, que tem a mesma mentalidade que eu. Não vou ir falar com um “piá” de 19 de anos. Eu acho que não vai ter nada haver um papo, não vai ter nexos, não vão conseguir seguir uma linha de raciocínio. Apesar de que, de pessoa para pessoa, pode ser que encontre. Mas eu acho que não. É um tipo de preconceito até, que eu tenho. Que loucura essa! (Giovanni)

- Eu tenho um amigo que eu adoro conversar. E ele é uma pessoa muito boa de conversar. E eu não consigo fazer isso com uma pessoa de 20 anos. E aí eu volto a falar que o mundo deles é muito pequeno, se esvazia muito rapidamente. Uma pessoa que tem 50 anos e que está em um lugar com pessoas de 20, é claro que aquela pessoa pode te oferecer alguma coisa. É isso que não consegue entender, né?! É a necessidade de rotular, né. Isso é muita maldade. É uma visão muito errada, muito deturpada do que é o ser humano. (Lauro)

- Já chegou cara de 45 anos, mas não vai conseguir ter uma conversa com a pessoa porque são mundos diferentes. Ela já está estabilizada na vida dela e eu tô começando agora, mal consigo me sustentar, eu preciso dos meus pais. Não sei se ia dar certo um namoro. (Giovanni)

- Acho que isso é uma coisa de vaidade também, de ego. Então, eu sou tão melhor do que alguém que tem 53 anos, que eu posso, tenho direito de não aceitar essa pessoa. Desprezar. (Lauro)

- Sei lá como seria daqui 50 anos, 40. (Giovanni)

- Eu sou como eles, sou igual. (Lauro) (*Um diálogo de Ballet*, 2012)

O diálogo, apesar de curto, oferece uma gama vasta de problemas e reflexões a respeito das homossexualidades e diferenças etárias, em especial, aquelas que tangenciam o envelhecimento. Em meio a esta conversa – que se assemelha a um solitário monólogo –, a personagem de Lauro coloca para ouvir a música *Summer*, de Antônio Vivaldi e, a partir daí, os dois dançam com movimentos semelhantes. Portanto, as significações propostas pelo curta não estão apenas impregnadas neste breve diálogo transcrito, mas sim no olhar que a câmera lança sobre os dois corpos que dançam um número de *ballet*, ressaltando suas diferenças físicas, etárias e discursivas. Posto isso, o que precisamos perguntar para *Um diálogo de ballet* é: como estas representações das subjetividades das personagens sobre as diferenças etárias e o envelhecimento de homens gays estão a possibilitar contrassexualizações do corpo, do gênero e das sexualidades? Ou então, como estas imagens podem implodir as significações heteronormativas na (re)invenção das homossexualidades e na representação dos homossexuais velhos como sujeitos alocados em uma zona duplamente abjeta e vergonhosa, isto é, *gay* e velho? Qual é o corpo, afinal, que realmente importa nestas narrativas fílmicas sobre as pessoas LGBT e qual é a aparência e a idade que pesam neste jogo de imagens? Estas perguntas são, na verdade, um apelo da crítica *queer* em sensibilizar nosso olhar lançado sobre estes documentários que, por mais que se proclamem diversos, podem se revelar como campos de batalha que negam um espaço de representação para aquele “corpo/sujeito decadente” que em função da sua idade avançada não possui mais papel social. Estes filmes conseguem, de fato, assumir esta margem *queer*?

Já no primeiro ato fílmico ambas as personagens são retratadas com um ponto em comum: o de que não assumiram suas orientações sexuais e afetivas para seus pais. Isto significa que, antes mesmo destes sujeitos tomarem consciência do seu “armário” e realizarem seu *coming out*¹³, desde o seu nascimento foram produzidos como sujeitos heterossexuais e que, não se reconhecendo nesta identidade/inteligibilidade imposta por uma heterossexualidade compulsória, precisam fazer este movimento de assumir (ou não) aquilo que foi interdito e produzido como um desvio/anormalidade. O termo heterossexualidade compulsória foi utilizado pela primeira vez pela feminista Adrinne Rich (2010) em uma análise sobre as experiências lésbicas. Tomadas como heterossexuais desde o início de suas vidas, a autora argumenta que as mulheres são doutrinadas pela ideologia do romance heterossexual através de inúmeros discursos ou através de tecnologias do gênero, como propõe Laurentis (1994), ou ainda uma tecnologia heterosocial (PRECIADO,

¹³ *Coming out*: assumir sua orientação sexual, sair do armário.

2014).

Muito embora Rich tenha usado este termo para se referir às mulheres lésbicas, o termo também serve para explicar toda a rede de produções/expectativas que os sujeitos não-heterossexuais sofrem, como gays, mulheres bissexuais e homens bissexuais. Ao relacionar a heterossexualidade compulsória com as identidades de gênero é possível apontar todo um percurso, itinerário ou destino que se deve seguir: o corpo que nasce com um órgão genital denominado como pênis deve identificar-se e socializar-se como um homem – um homem masculino, diga-se de passagem. Não obstante, além de aceitar tal identidade, deve-se atrair afetiva e sexualmente por mulheres – e não por outro homem ou por homens e mulheres. Com isso, seguem ocultos os mecanismos do sistema sexo/gênero, da produção da anormalidade e da naturalização da heterossexualidade/cisgeneridade. Por meio da heterossexualidade compulsória é possível ressaltar também que o “armário” vivenciado pelas duas personagens do curta-metragem só demonstra como este “armário” é uma presença/experiência formadora na vida de todos os sujeitos não-heterossexuais, seja pela sua negação ou aceitação (SEDGWICK, 2007).

Estes ordenamentos de uma vida heterocentrada (do qual o armário faz parte) também foi o que marcou, como já foi dito no capítulo I, o nascimento de um cinema autodenominado *queer* enquanto uma postura de resistência contra os discursos patológicos, estereotipados e fetichistas. Ou ainda, um cinema autodenominado *queer* que passou a questionar a arte e o cinema empenhados em representar pessoas LGBT com base em valores como casamento, monogamia, constituição familiar e linearidade de sexo/gênero, isto é, um processo de assepsia que também deveria passar pelos marcadores de classe, etnia e idade. Desse modo, havia nestes filmes uma certa valorização ética e estética de pessoas LGBT com grande capital financeiro, magras, brancas e jovens. Esta higienização é, muitas vezes, ainda mais demarcada entre os homens gays. Segundo Simões (2004), inspirado em Eribon (2003), o culto da juventude parece ser um dos traços mais constantes da “cultura gay masculina” que, de fato, quer se opor aos discursos e imagens negativas que descreve as homossexualidades como uma condição de decadência.

Esta contraimagem busca, então, legitimar o amor entre gays em um momento da beleza de homens gays jovens, o que seguidamente nos dá a impressão de que os gays são seriam sempre os belos e jovens rapazes (Simões, 2004). Em diálogo com Daoust (2005), Simões também explica que toda a sociedade contemporânea é obcecada pelo ideal da juventude eterna e esta obsessão na comunidade LGBT demarca-se especificamente como a renúncia de mais um estigma ou mais um motivo de vergonha. O pensamento do autor novamente vem ao encontro do que diz Eribon (2003) quando este argumenta que se por um lado as identidades elaboradas dentro da “cultura gay masculina” são vistas como aprendizado e desenvolvimento de estilos de vida corporais, por outro

elas também reforçam os contrastes entre a juventude resplandecente e a velhice sombria, pois a lógica discursiva que reverencia a juventude está relacionada a uma ideia de sexualidade que não faz unicamente referência à beleza, mas também à atividade sexual e à possibilidade de esse corpo novo ter um desempenho juvenil.

Diante de tudo disso, pouco restaria aos homens gays velhos senão o recolhimento e o abandono? É esta direção reflexiva que *Um diálogo de Ballet* busca elaborar: colocar o envelhecimento e a sua intersecção com a homossexualidade como uma ficção cultural e/ou categoria política a ser reinventada. A personagem mais velha de *Um diálogo de Ballet*, em uma tentativa de recusar este niilismo e de ressignificar os signos negativos de ser um gay velho, é filmicamente construída como um sujeito que denuncia a depreciação da velhice como uma questão de vaidade e de ego, pois “eu sou tão melhor do que alguém que tem 53 anos, que eu posso e tenho o direito de não aceitar essa pessoa e que há, então, uma necessidade de rotular”. A personagem também insiste em dizer que o mundo dos mais jovens é pequeno e se esvazia muito rapidamente, mas no final do diálogo, já em uma tentativa de pertencimento, reitera: “sou igual a eles”.

Já a personagem mais jovem – que em dado momento olha pela janela e fixa os olhos em um outro rapaz que anda de *skate* na rua-, diz:

Acho que não seria bem recebido. Não é da faixa etária dele, acho que o pessoal não iria se interessar por ele. O pessoal tem esse tipo de preconceito, né [...] rola também do, tipo, se tu vai falar de uma cara mais velho, aquelas 'Irenes'. [...] Eu acho que não vai ter nada haver um papo, não vai ter nexo, não vão conseguir seguir uma linha de raciocínio. Apesar de que, de pessoa para pessoa, pode ser que encontre. Mas eu acho que não. É um tipo de preconceito até, que eu tenho. [...] Já chegou cara de 45 anos, mas não vai conseguir ter uma conversa com a pessoa porque são mundos diferentes. (*Um diálogo de ballet, 2012*)

Como se pode notar, a apropriação estética e narrativa da conversa das duas personagens provoca um tensionamento no discurso de ambas. Ao mesmo tempo em que dizem ser muito diferentes para estabelecerem uma comunicação ou um relacionamento de amizade ou namoro, a personagem mais velha admite que é “igual” a *eles* – os jovens. Já este *outro* mais jovem admite seus preconceitos em relação aos homens gays velhos e levanta a possibilidade de que de pessoa para pessoa pode-se conseguir estabelecer vínculos de relacionamentos, mesmo que uma dessas pessoas seja velha. Logo, acaba-se demonstrando que existe uma linha de raciocínio comum entre as duas personagens: a dificuldade de olhar para o *outro* reconhecendo a diferença etária não como algo ruim, mas como uma condição a ser ressignificada e reinventada. Ambas as personagens esforçam-se para quebrar suas certezas e não ficarem enredadas pela visão heteronormativa que

coloca em polos opostos homens gays jovens x homens gays velhos, sendo estes últimos o motivo de vergonha e dupla inferioridade. A personagem mais velha não quer negar a sua velhice, mas aceita-a e busca ressignificá-la como um lugar de fala que não deve ser motivo de exclusão e estigma, que não pode ser rotulada pelos mais jovens como uma situação de decadência. Já o mais jovem constata que é preconceituoso em relação aos gays velhos – as chamadas Irenes –, demonstrando que sua visão compartilha de um senso comum de que uma “vida gay viável” é, entre outras características, ser jovial. Mas ao mesmo tempo suas palavras demonstram que há uma oscilação entre manter esta visão negativa e olhar para o *outro* sem os rótulos de “gay velho” ou “Irene”.

No momento em que este se refere às Irenes, a personagem mais velha diz: “essa coisa de Irenes eu acho maravilhoso, porque isso foi criado por nós.” Entre as pessoas LGBT, o termo Irene é costumeiramente usado para se referir a homens gays velhos, assim como maricona, paizão, tia, cacura, bicha velha e *daddie*. Estes termos podem, dependendo do lugar, contexto, intenção e do sujeito a quem se refere, significar tanto um ato de depreciação como de valorização social. Estes termos também podem explicar como alguns homens homossexuais assumem contornos de uma “vida gay viável” na velhice, assumindo suas subjetivações e comportamentos heteronormativos em um movimento de negação e rejeição do estigma de bicha velha. Em seus momentos de campo, não é raro que algumas pesquisas consigam explicar a quem e com qual intenção estas palavras são direcionadas e usadas, demonstrando que além de existir uma linha que divide homens gays jovens e homens gays velhos, há também uma linha que separa e divide homossexuais velhos passíveis de valorização e bichas velhas em descrédito.

Henning (2013), em sua etnografia sobre homens e suas práticas homoeróticas na meia idade e velhice, constatou que o homoerotismo é composto por um complexo espectro representacional¹⁴, isto é, um sistema de valores e significados associados ao seu envelhecimento. Segundo o autor, os termos tiozão, *daddy* e paizão, são, em muitos casos, referências estético/comportamentais a serem seguidos, pois são acionados para se referir de forma positiva aos velhos eroticamente valorizados – possivelmente fetichizados – por rapazes gays jovens e, com os quais, mantém relações sexuais e/ou afetivas. São homens velhos masculinos, viris, “com jeito de pai”, protetores, carinhosos, financeiramente estabelecidos e controladores e, em alguns casos, provedores de bens materiais. Todos estes termos – assim como o *coroa*, identificado por Simões (2004) em maior ou menor grau, demonstram a idealização de um objeto de desejo que provém das diferenças geracionais, o que também são relações de poder altamente erotizadas. Já o termo

¹⁴ Para falar em espectro representacional, Henning utiliza a obra de Dustin Goltiz: **Queer temporalities in gay male representation. Tragedy, normativity, and futurity**. Routledge: New York, 2010

cacura, mariconna, bicha velha, tia, etc são adjetivos muitas vezes femininos comumente usados com intenção desabonadora, restringem-se ao polo negativo deste espectro representacional. São as bichas velhas afeminadas – ou com um gestual e estética comportamental muito feminina –, aquelas que não despertam desejo, que estão cansadas e envelhecidas, que não possuem atrativos físicos/estéticos hegemônicos.

Este espectro representacional é, inclusive, muitas vezes autoimputado pelos próprios sujeitos em descrédito e, o termo Irene, partilha dessa mesma autorreferência. No entanto, a personagem velha de *Um diálogo de Ballet* não utiliza o termo Irene para colocar-se em uma casta inferior de homens gays velhos, mas sim como algo “maravilhoso” e que “nós inventamos”. A personagem tenta, mais uma vez, não negar sua condição de bicha velha, mas dar-lhes novos contornos, associações e ressignificações. Ao contrário dos homens que se intitulam – e são intitulados pelos mais jovens – como tiozão, paizão ou *daddy* para assumir um status de humanidade possível, deixar seu lugar de vida abjeta e possuir uma “vida viável” de acordo com os preceitos heteronormativos, a personagem de Lauro fala e movimenta-se como a Irene ressignificada.

Até este momento, fica claro que este diálogo das personagens tensiona diferentes visões de mundo, advindas, ao mesmo tempo, de diferentes e semelhantes lugares de fala. Com isso, é possível aferir que a obra se utiliza do próprio binarismo gay jovem x gay velho para criticá-lo, para torná-lo uma ficção cultural a ser desarticulada e interdita. Estas considerações são feitas especificamente com base na análise do diálogo/narração em *off* das duas personagens. Mas e em termos de imagem/som, ainda resta a dúvida: o que o filme diz? Não são os movimentos corporais investigados pela câmera que quebra, de fato, este binarismo? Num primeiro momento pode parecer que o quadro de filmagem que tanto explora os corpos das personagens dançando ao som de *Summer* busca, mais uma vez, demarcar as diferenças destes corpos de forma dualista: um corpo velho e um corpo jovem. Essas diferenças ficam, de fato, evidentes e não podem ser apagadas em prol de um paradigma de igualdade. Mas para além disto, os passos de *ballet* feito pelas personagens indicam, acima de tudo, movimentos que se encaminham para uma mesma direção: são corpos diferentes que se movimentam de forma relativamente simétrica e harmoniosa como deve ser, em resumo, a própria estética do *ballet*. Se o diálogo soa intencionalmente problemático, os enquadramentos filmicos e movimentos corporais (como podemos ver nas imagens a frente) soam de forma mais correspondente. No entanto, isso só confirma que tanto o diálogo quanto a estética dos enquadramentos/movimentos de dança/música encaminham-se para um lugar-comum, ainda que incerto: a tentativa de dismantelamento das certezas dos personagens e a abertura destes para o *outro*.

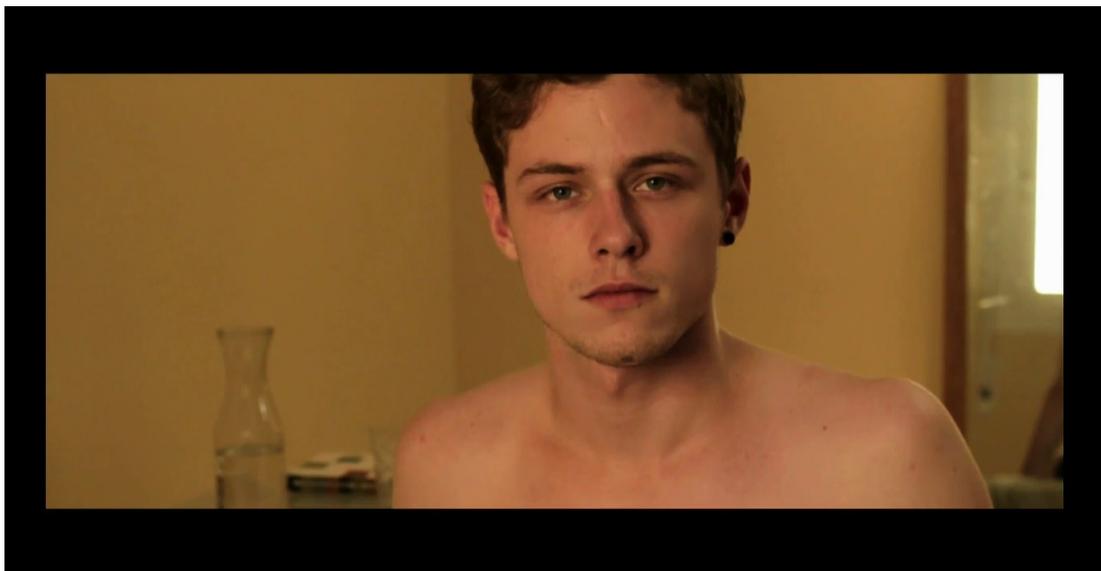


Figura 20: início da sequência do número de ballet.
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher/ Reolon, 2012.



Figura 21: as imagens dos protagonistas vão alternando-se na medida em que a música evolui. Um diálogo de ballet, Matzembacher/ Reolon, 2012.



Figura 22: é possível aferir também que os enquadramentos são geralmente estáticos, isto é, sem movimentos de câmera. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

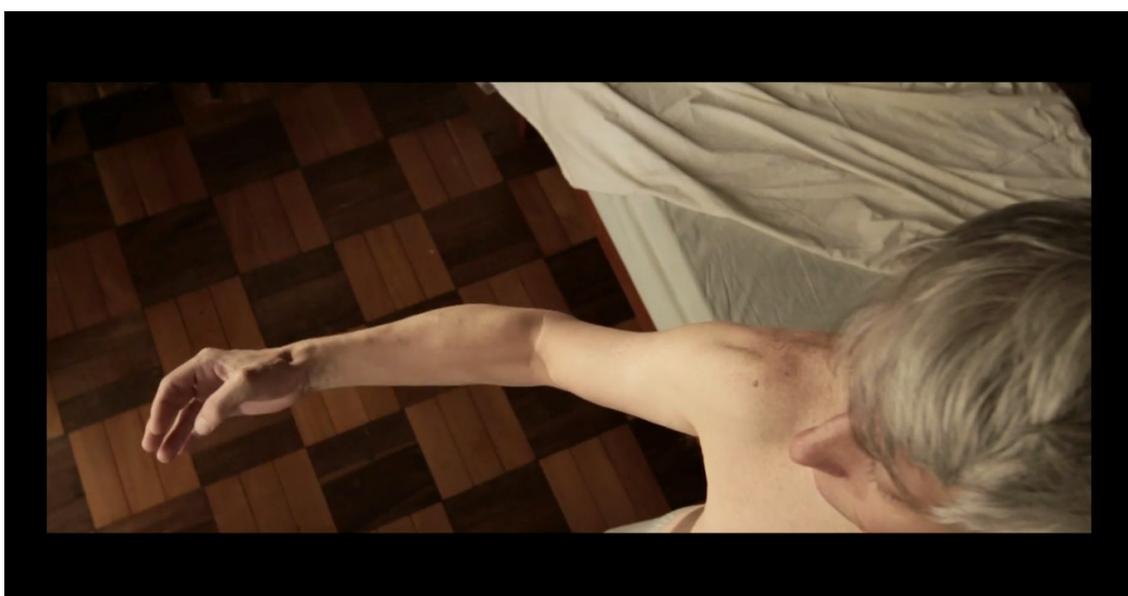


Figura 23: os únicos movimentos no quadro de filmagem ficam por conta das personagens. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.



Figura 24: na medida em que as cenas evoluem, as diferenças etárias começam ficar demarcadas.
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

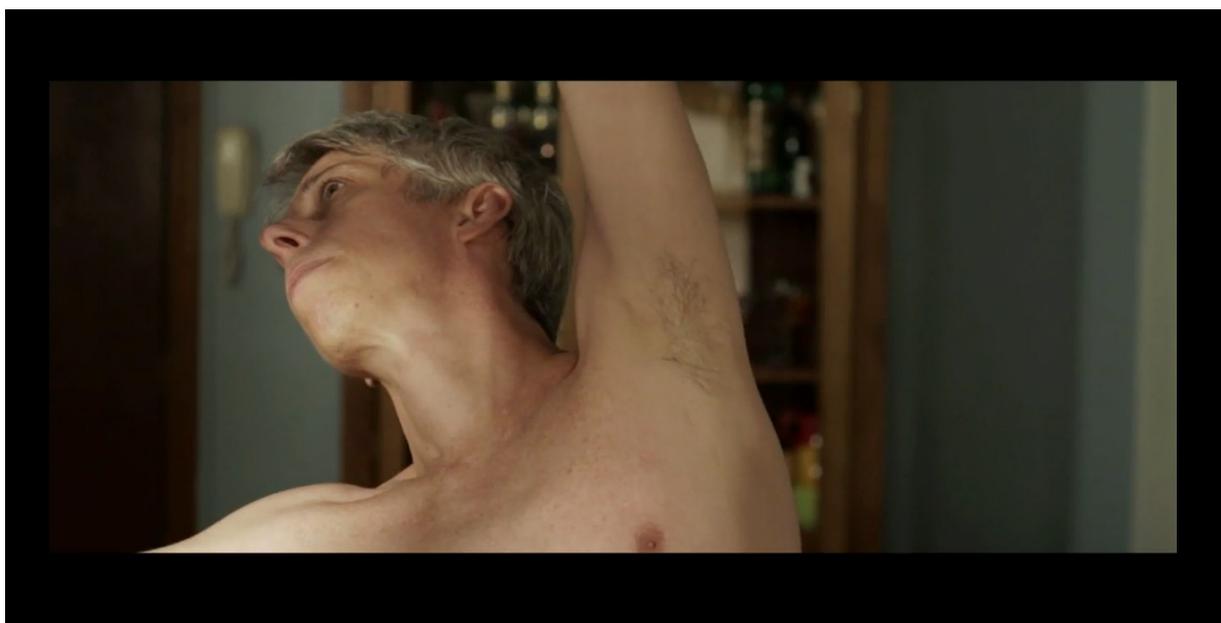


Figura 25: os movimentos corporais das personagens guardam uma semelhança constante, abrindo-se para a metáfora dialógica. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

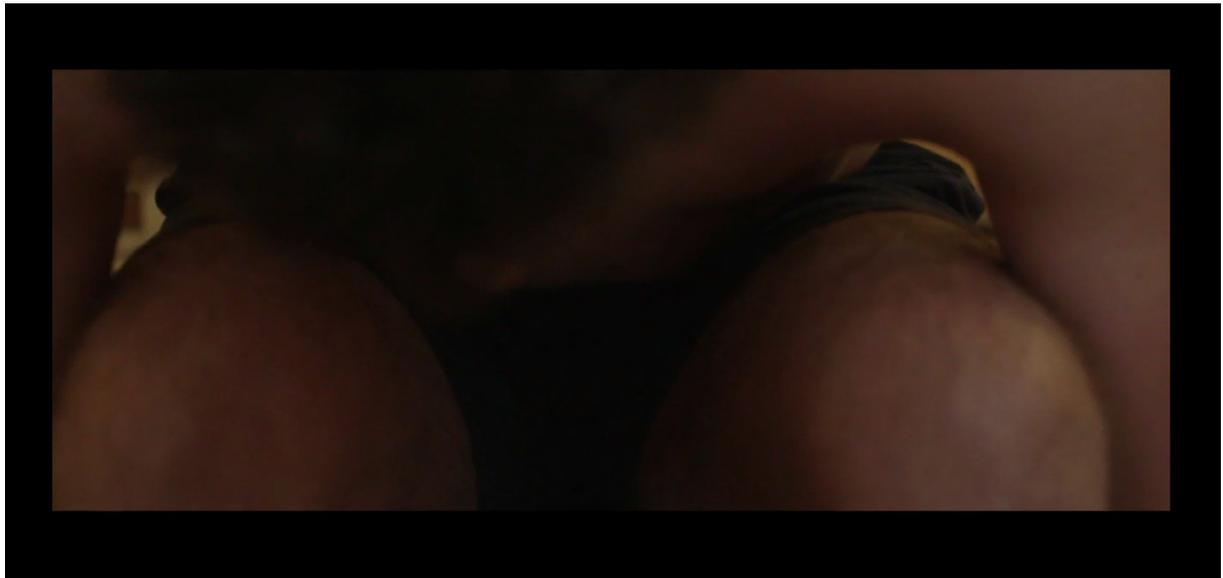


Figura 26: ao explorar esta sequência de imagens, o curta flerta com uma estética poética. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.



Figura 27: Os enquadramentos/ângulos pouco variam com a alternância das personagens. Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

E enquanto as duas personagens dançam e buscam (des)construir suas visões, o dia e a imprecisão do tempo acontece lá fora através das cenas das ruas de Porto Alegre e das pessoas que trafegam por elas. São várias as cenas do céu, escadas, pessoas caminhando em câmera lenta pelas, tudo embalado pela sonoridade de *Summer*. É o tempo passando para todos e, neste caso, a própria música utilizada acentua esta rede de significados. *Summer* é um dos quatro concertos produzidos por Vivaldi, intitulado *As quatro estações* e, por isso, corrobora para o sentido de passagem do tempo que se reflete, inclusive, marcando as diferenças estéticas e geracionais dos corpos das personagens que dançam de forma harmônica. É possível ainda perceber que, em alguns momentos como este em que as duas personagens dançam, o filme partilha de um certo arranjo de representação poética da homossexualidade e do envelhecimento. Primeiramente, a própria conversa entre as personagens não possui uma retórica de total convencimento, mas joga na tela um problema sem apresentar uma solução certa ou de forte valor retórico. Aliado a isso, as imagens de ambos os sujeitos dançando, a música, os enquadramentos, a câmera lenta e os ângulos de filmagem enfatizam um forte estado de ânimo, de subjetividades, de afeto, dúvidas e outras sensações que também deixam a localização no tempo bastante embaraçada. Assim, *Um diálogo de Ballet* reafirma certo potencial poético do documentário para ver o mundo histórico de outras formas (NICHOLS, 2012), assim como a própria ligação entre homossexualidade e envelhecimento. Ao finalizarem a dança, já na última cena do filme, ambas as personagens se direcionam até a janela de seus quartos e percebemos que seus prédios estão um de frente para o outro. Os dois se veem, miram um nos olhos do outro e se reconhecem, ainda que haja um grande espaço entre eles.



Figura 28: Imagem dos condomínios das personagens, um de frente para outro.
Fonte: *Um diálogo de ballet*, Matzembacher, / Reolon, 2012.



Figura 29: Momento em que as personagens vão até as suas respectivas janelas e se encontram.
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.



Figura 30: momento em que as personagens vão até as suas respectivas janelas e se encontram.
Fonte: Um diálogo de ballet, Matzembacher,/ Reolon, 2012.

Um diálogo de ballet, apesar de não apresentar uma grande diversidade de personagens, consegue explorar de forma lúdica e reflexiva as diferenças entre os dois protagonistas. E aqui podemos ressaltar a importância da palavra diferença, pois ela não se apaga diante da falsa impressão de inclusão de alteridades que o termo diversidade pode, às vezes, conter. A diferença é

dualista, mas o esforço narrativo e estético deste documentário é de justamente utilizar o próprio dualismo como crítica cultural sem que isso implique em elaborar uma negação da diferença, seja através da estereotipia (Bhabha, 2010) dos personagens ou de uma relação “Eu-Isto” (Buber, 2001) em suas representações. Em movimentos corporais e discursivos, o jovem e o velho oscilam e esforçam-se para estabelecer uma relação de troca, de negociação e de (re)conhecimento do outro em sua diferença e complexidade. O curta-metragem não dá uma receita certa de como fazer este reconhecimento, mas fica claro que as representações de ambos os sujeitos foram elaboradas para que soassem problemáticas, incertas e reflexivas, como se o diálogo estético discursivo apropriado pelo curta-metragem fosse o primeiro passo para começar a mudar as visões preconceituosas sobre homossexualidade e envelhecimento.

Diferente e semelhante a *Um diálogo de ballet* é o curta-metragem *Singularidades* (Luciano Coelho, 2008, PR). Nele a diversidade de personagens vai além de homens gays e busca estender, de forma singular, as representações do envelhecimento para travestis, lésbicas e bissexuais. O filme é resultado do Projeto Olho Vivo, iniciativa que nasceu em Curitiba (PR) como um espaço de fomento à produção audiovisual por meio de oficinas contínuas, como “História da Arte” (produção de peças de videoarte) e também de “Realização de Vídeo” (com a produção de filmes de ficção e documentário). Nos últimos anos, o Projeto Olho Vivo produziu inúmeros filmes com temáticas sociais da cidade de Curitiba, tratando de preconceito racial, matizes religiosas, arte popular e também questões que dizem respeito às pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Além de *Singularidades*, outros filmes que tratam das pessoas LGBT foram produzidos pelo Projeto Olho Vivo: *Ser Mulher* (2007) e *Vida fora do armário* (2008). Estes outros dois filmes serão analisados no próximo capítulo. A sinopse de *Singularidades* traz perguntas que guiam as reflexões de todas as personagens protagonistas ao longo do documentário: um pedreiro (Pedrinho, 54) uma empresária (Rosângela, 42) um zelador (Nereu, 51), um artista plástico (Claudio, 51) uma ex-dançarina (Aurea Célia, 57) e uma profissional do sexo (Georgete, 43). Todos LGBT chegados – ou chegando – aos 50 anos de idade. O que muda? Quais são os planos? O que esperam de um relacionamento? Buscando responder essas perguntas, as personagens mergulham em seu passado, refletem sobre o que têm feito da vida no presente e apresentam seus desejos e sonhos para o futuro.

Com um tratamento narrativo e estético pouco criativo e inteiramente baseado em entrevistas/testemunhos, *Singularidades* busca, em um primeiro momento, apresentar as personagens uma a uma. Após isso, emaranha seus depoimentos e tece um conjunto de desejos, afetos, frustrações, histórias e aspirações decorrentes do processo do envelhecimento, principalmente do que diz respeito aos relacionamentos sexuais e afetivos. A primeira sequência do

filme apresenta Claudio (51), enquadrado em primeiro plano frontal e sentado sobre a cama de seu quarto. Diante da câmera, a personagem relata: “acho que não existe um padrão de relacionamento e as diferenças que eu vejo agora são avanços, talvez. Avanços que a própria época nos traz. Avanços de a gente não ficar preso no mesmo papel.” Após este curto trecho, o filme faz sua abertura oficial e logo depois a câmera passeia por algumas ruas de Curitiba até chegar ao local em que Claudio pratica natação. Nesse momento, o documentário dá continuidade ao depoimento da personagem em *off* e, logo em seguida, volta a enquadrá-lo em primeiro plano:

Existem várias categorias de pessoas, de gays, por exemplo, que malham o corpo de várias maneiras. Existe agora uma obsessão com o corpo, em ser bonito ou não. Fazer musculação pra ser bombado ou, enfim, eu já não gosto de musculação, eu gosto do meu corpo do jeito que ele é, que tá bacana assim. Claro que, enfim, já me encaminho pro envelhecimento e algumas coisas já não são tão rígidas como deveria ser. (*Singularidades, 2008*).

Meu nome é Claudio Melo, eu sou médico por escolha, escolhi a medicina há muito tempo. E quando eu escolhi a medicina eu não acreditava na minha verve artística. O trabalho é todo um processo de colocar meu corpo em cena, de capturar essa imagem e depois transformar essa imagem e no terceiro momento mostrar essa imagem. Pode ser via digital, pode ser projeção, via papel, enfim. Eu acho bacana colocar o corpo real, no tempo real, não apenas aquele corpo que eu gostaria de ter, que eu gostaria de mostrar, eu acho bacana. E não apenas como registro do processo de envelhecimento, mas é esse corpo que eu tenho agora, não tenho outro corpo. É ter uma relação boa com o próprio corpo (*Singularidades, 2008*).

Como pode ser notado, a personagem mostra-se reticente a valorização obsessiva que algumas pessoas, principalmente alguns homens gays, possuem em relação aos seus corpos. Claudio é representado como o sujeito que não apenas não se identifica com esta “categoria de gays obcecados pela beleza e juventude”, como busca nas artes plásticas fazer registros fotográficos de seu corpo em processo de envelhecimento e também estabelecer uma boa relação com seu próprio corpo, isto é, aceitá-lo tal como ele está: envelhecendo. Enquanto o personagem fala diante da câmera, é possível ver algumas imagens de seu corpo nu sendo reproduzidas no computador e, assim, o argumento da própria personagem é sustentado pelas imagens do corpo nu em processo de envelhecimento que surge na tela: não há motivo para envergonhar-se de um corpo gay e velho. Além disso, a personagem apresenta e é representada como um sujeito que enxerga na época atual uma chance de não permanecer preso a determinados papéis sociais, sejam eles de cunho etário ou de relacionamento, o que pode ser entendido, de certo modo, por um descentramento ou fragmentação de papéis sociais e identitários.



Figura 31: Claudio, 51. Ao fundo, o corpo nu na tela.
Fonte: Singularidades, Luciano Ceolho, 2008

Já Aurea Célia (57) é representada, neste primeiro momento da apresentação das personagens, com certa dose de nostalgia do seu passado de ex-dançarina e um tanto debilitada por problemas de saúde. Sentada em um sofá e enquadrada em primeiro plano, narra:

Quando eu ia fazer show, o pessoal gostava muito. Então, tipo assim, eu não me preocupava porque a Clara Nunes era um dos shows que eu fazia, era meu carro chefe. Mas eu fazia Simone, Alcione, Bethânia. Bendito derrame, né. Porque eu parei de beber, de fumar e de não dormir. Porque eu fazia tudo isso, ficava sem dormir, bebia todas. De graça né, fazer o que. Eu sinto muita falta de aplauso, de camarim, das conversas das pessoas no camarim. Eu fui casada, né. Como toda mulher direita. Daí, fiquei mais direita ainda quando descobri que não era bem o que eu queria. [...] Eu nunca escondi nada de ninguém. Se fosse marido homem, tudo bem. Se fosse marido mulher, tudo bem também pra mim. Minha família foi obrigada a me aceitar do jeito que eu sou, ou então não tem conversa, né. Eu quero fazer meu livro, né. De poesia, sem falta. (*Singularidades, 2008*).

Após isso, alguém da equipe da filmagem lhe entrega um óculos. Com certa dificuldade devido a um dos braços que ficou comprometido com o derrame, a personagem procura em meio a alguns papéis um dos poemas que escreveu e recita:

Minha primeira ruga, meu primeiro cabelo branco, você não merece.
Minha vitória de ter sobrevivido a tanto sofrimento, você não merece.
Essa felicidade de amar
Essa paz
Esse poema
Esse acalanto
Você não merece
(*Singularidades, 2008*).

Dando sequência a apresentação das personagens, o filme passa a exhibir em planos gerais as ruas e também o condomínio no qual Nereu (51, zelador e também *barman*) trabalha. Após fazer esta ambientação, a película também apresenta a personagem sentada em sua mesa de trabalho, enquadrado em primeiro plano:

Eu fui casado, tenho duas filhas. No começo foi difícil, porque quando me separei, a Vanessa, mais nova, tinha só 11 anos. E a Aline estava mais mocinha, então, a Aline aceitou as coisas um pouco diferente já. Ela já estava com a cabeça mais feita. E a Vanessa até hoje, inclusive, é bem reticente a mim. [...] A minha cidade, depois que eu me separei, em geral, eu simplesmente virei a página. Resolvi deixar, esquecer a minha cidade. Tem coisas que ficaram, me judiaram bastante, e já que eu estava começando uma outra vida aqui, achei melhor manter o vínculo com a família e o resto eu deletei. [...] Eu sou muito sonhador, sabe. Eu tenho duas irmãs que fazem sempre a seguinte observação pra mim: Nereu, não “viaja na maionese.” Porque elas dizem que eu nunca estou com os pés no chão: você tem mais de 50 anos e continua agindo como um adolescente. (*Singularidades*, 2008).



Figura 32: Nereu, 51. Fonte: *Singularidades*, Luciano Coelho, 2008.



Figura 33: Aurea Célia, 57.
Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.

Até esse momento, é possível perceber que o filme, apesar de colocar pessoas que possuem idades/orientações sexuais e identidades de gênero estigmatizadas, consegue explorar as singularidades das mesmas, principalmente no que diz respeito as suas visões subjetivas do processo de envelhecimento: Claudio mira e projeta de forma calma e compreensiva o corpo que envelhece, Aurea Célia prende-se ao passado nostálgico da juventude artística e Nereu busca esquecer seu passado com seus anseios de adolescente, como se negasse a envelhecer. Entretanto, é Pedrinho (54), a quarta personagem que surge em cena, que burla de forma mais intensa com as inteligibilidades de sexo, gênero e idade. Pedro é um servente de pedreiro durante o dia e ao findar do expediente, chega em casa e usa camisolas, vestidos, saias e outras peças culturalmente produzidas como exclusivas do “universo feminino”. Algumas peças foram compradas por ele mesmo, outras ganhou de amigos como presente de aniversário e também de sua ex-sogra. Além de usar em casa ou sair à noite com tais peças, como em festas e encontros com amigos, em alguns momentos Pedrinho deixa seu ofício de pedreiro de lado para se dedicar ao teatro e aos desfiles, também usando “roupas femininas”. Em primeiro plano frontal, Pedrinho fala deste seu desejo por roupas e acessórios que “pertenceriam” ao sexo/gênero oposto. Enquanto fala, atrás de suas costas a câmera capta um quarto decorado com vários adereços e objetos cor-de-rosa:

No meu dia a dia eu sou um pedreiro normal, como qualquer um. Tô lá com minha bota de borracha, todo o equipamento e tal. Mas no momento que eu chego em casa, eu já deixo esse equipamento de lado e a primeira coisa que eu faço é trocar minha roupa, eu ponho uma camisolinha linda. Aí eu faço comida. Outro dia, levanto de manhã cedo, seis horas

da manha, aí tiro minha roupa de dormir, ponho a roupa de ir para o trabalho, a princípio tomo café, vou, trabalho o dia inteiro e é assim que funciona. Quando eu tinha uns 12 anos, mais ou menos, “nós morava” no sítio e eu gostava de pegar as roupas das minhas irmãs e da minha mãe e vestir. E minha mãe pegava eu e me xingava, queria me bater: tá fazendo arte, menino safado! Vou te surrar porque tá fazendo arte! E eu, como era muito jovem, inocente, não entendia nada disso, também achava que era uma arte. Mas com o passar do tempo eu vi que eu não tava fazendo uma coisa só por arte. Na verdade, é uma arte. Só que é uma arte que vai além daquilo, que você não está fazendo só de brincadeira. É uma brincadeira, mas é uma coisa séria. Que é o que eu faço, por exemplo, no teatro, os meus desfiles eu uso a roupa feminina realmente para fazer uma arte. A princípio eu estou preocupado que eu vou chegar aos 60 anos e vou ter que deixar os meus lindos vestidos de lado, porque a minha aparência não vai dar mais pra conciliar isso. (*Singularidades*, 2008).

Muito embora o personagem não entenda nestes termos, o que Pedrinho elabora em turnos diferentes (de dia ele é o pedreiro com seu equipamento de trabalho e a noite aquele que dorme com camisolas femininas) são performatividades/paródias diferentes, como já comentamos no caso de *Gilda* e de outras personagens aqui abordadas. No entanto, ao contrário de *Gilda*, Pedrinho demonstra e representa diante da câmera uma identidade de sexo/gênero mais aparelhada do que as representações afetivas da travesti mostrada no documentário de Yanko Del Pino. Na narração do documentário fica entendido que Pedrinho reconhece-se enquanto homem. No entanto, não se conforma com os ordenamentos sociais e históricos que definiram, entre tantas outras regras, o que seria um homem e quais são as vestimentas de homens e mulheres. Portanto, se durante o dia ele é o pedreiro dedicado ao seu ofício, isto é, parodia o gênero masculino de acordo com as normas de inteligibilidades, à noite esta inteligibilidade cai por terra para dar espaço à ideia de que, seja em sua paródia normativa ou em sua paródia dissidente, o sexo/gênero é sempre uma construção fantasmática passível de desregramento que sai dos trilhos e provoca descaminhos que, em muitos casos, são incompreensíveis.

Após alguns minutos, sentado na cama, Pedrinho levanta-se e começa mostrar algumas de suas roupas. Mostra um vestido preto longo e uma camisola vermelha que ganhou de sua ex-sogra em um de seus aniversários. Enquanto mostra o vestido ressalta: “hoje ela me ama como eu sou”. Após isso, pega um vestido branco, coloca-o em frente ao corpo e diz que foi uma peça que usou para sair e comemorar com algumas amigas. Neste dia, um dos seus colegas de trabalho o vê “vestido de mulher” e conta para seu chefe. No dia seguinte, este o chama na sua sala e diz: “parabéns Pedrinho, tem que ser muito “macho” para fazer isso que você faz.” Confirma-se, então, que a personagem não entra em descrédito com todas as pessoas que conhece e convive e que seu status de homem/macho é acentuado justamente por fazer uma paródia não normativa de sexo/gênero. Ao passo que Pedrinho desestabiliza a ideia de como um “macho” deve se comportar e que roupas deve usar, a referência que se utiliza para dar nome a sua coragem de fazer “aquilo que é

proibido” é, justamente, a coragem de “macho”. Mas não estaria a personagem abdicando desse título ao não se envergonhar de vestir aquilo que é considerado feminino? Sua contravenção não demandaria justamente outro tipo de coragem que não a de um “macho”? Por que Pedrinho não é visto como uma “bicha, uma pintosa ou uma mona corajosa e autossuficiente para fazer o que faz”? A contravenção e a subversão são da ordem dos “machos”? Ou dentro deste “quadro rígido de performatividade” (BUTLER, 2003) teríamos, enfim, uma densa apropriação e ressignificação do termo?

Neste momento também é importante destacar que, sem seu itinerário expositivo, fica claro que a direção do filme pede que Pedrinho exiba seus vestidos diante da câmera para comprovar justamente a singularidade comportamental da personagem. Então, a personagem mostra suas roupas e conta suas histórias, ganhando contornos de uma performatividade desregrada bastante verídica. Mas a construção narrativa não faz o mesmo com a personagem durante o seu ofício de pedreiro. Embora haja imagens de Pedrinho em seu local de trabalho com seus trajes “normativos” que a profissão exige, Pedrinho não é interpelado a falar ou explicar porque está ali com determinada roupa: não há, neste caso, um problema. Ali, no mundo do trabalho, Pedrinho é apenas o pedreiro, o que indica que o documentário está realmente mais interessado nas singularidades da paródia não normativa de gênero. O filme não dá voz para aquele Pedrinho que, durante o trabalho, mostra-se conformado às regras e tão pouco o problematiza. Neste sentido, as imagens de Pedrinho exercendo sua profissão (que geralmente é encarada como “profissão de homem”) só serve para comprovar como a personagem trincha, atravessa e desalinha a dualidade do masculino/feminino, homem/mulher.



Figura 34: Pedrinho, 54. Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.



Figura 35: Um das primeiras peças de roupa que a personagem exhibe para a câmera.
Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.



Figura 36: Pedrinho em sua paródia normativa. Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008

Outro ponto interessante da personagem é que a mesma não parece se importar com o “contrassenso” que elabora diariamente. No entanto, sua última frase deste bloco de apresentação das personagens é: “eu estou preocupado que eu vou chegar aos 60 anos e vou ter que deixar os meus lindos vestidos de lado, porque a minha aparência não vai dar mais pra conciliar isso”. Ser

homem não lhe impediu de enveredar pelos trajes do sexo/gênero oposto, mas ser velho lhe fará abandoná-los? Para Pedrinho, esta subversão e a beleza de seus vestidos parece pertencer, enfim, aos jovens. Mas sem aprofundar-se nesta dor da personagem, ainda que olhe para ela de forma seguramente aberta, o filme dá sequência à apresentação das outras personagens.

A câmera mais uma vez passeia por um trecho de uma rua não identificada de Curitiba e ambienta, em plano geral a localização do Philadelphia Bar, investiga a fachada do local e, posteriormente, já nas cenas internas, explora o interior do bar de diversos ângulos. Neste momento, Rosangela Lira (43), aparece em cena conversando com a clientela. Em voz *over* a personagem se apresenta dizendo que é proprietária do bar e também de uma loja de móveis. Em seguida, a partir de um primeiro plano, a personagem já aparece em sua casa, sentada ao sofá. Rosangela é lésbica, esposa, vó e mãe de quatro filhos adotivos e de um outro por inseminação artificial. Aconchegada no sofá de sua casa, adianta que quando contou aos pais que era lésbica já havia tido todas as outras experiências sexuais e que, naquele momento, já estava certa de sua orientação: “quando eu informei aos meus pais de que eu era, já tinha tido as outras experiências. Não, isso não me interessou. Tem certeza? Já namorei, já fiz, já dei, mas agora, realmente, não é isso que eu quero.” Antes de ser casada com Daiana e de juntas terem dado a luz a Rafael, Rosangela passou por vários outros relacionamentos com outras mulheres. Um deles é especialmente interessante para esta análise:

Aquele caso de que você acha que está apaixonada, que já que é madura o suficiente. Não, agora eu quero um com essa pessoa porque ela é a pessoa da minha vida. E esse relacionamento, é importante você registrar isso porque ele abriu a minha cabeça e a cabeça de muitas pessoas que viviam a minha volta, por conta de que daquilo que eu comecei falando: que tinha o ativo e o passivo, o homem e a mulher dentro de duas mulheres. Vamos lá, como é que é o negócio: eu fui, pá, virou o negócio ao contrário, você vai pra parede, você chama de lagartixa, sabe como é que é, aquela coisa toda, leidíssima. Poutz, e aí? Que papo é esse? Aí você começa a descobrir que pra você ser feliz, você não precisa caracterizar um homem e uma mulher na relação. Então, era engraçado que essa pessoa me fazia entender que eu era mulher como ela, as mesmas sensibilidades, as mesmas dores, as mesmas cólicas menstruais, o mesmo caramba que uma tinha a outra tinha também. (*Singularidades*, 2008).

Primeiramente, a estética comportamental de Rosangela não é o que culturalmente definimos como a estética comportamental de uma mulher. Dentro deste quadro rígido e binário de referências de sexo/gênero, Rosangela possui um gestual possivelmente lido como masculino. Assim como Pedrinho, que veste roupas consideradas femininas, Rosangela desestabiliza a estética da “mulher feminina” e usa camisas largas, calças jeans masculinas e cabelo curto. Mostra uma foto de sua infância e diz que naquele dia estava muito irritada, pois a obrigaram a vestir uma saia, uma peça que não lhe agradou nenhum pouco. Dentre os termos bastante usados – tanto com viés de resistência ou depreciação –, Rosangela poderia ser identificada como *caminhoneira*, *fanchona*,

bofe, *mulher macho*, *machorra*, entre outros termos usados para designar lésbicas em geral, mas principalmente aquelas que possuem uma expressão lida como masculina. Em contraposição, há outros termos para se referir às mulheres lésbicas que possuem uma estética comportamental mais condizente com uma figura feminina, como o próprio termo que Rosângela usa para se referir à experiência de um de seus relacionamentos: *lady*. Até entrar neste relacionamento divisor de águas, Rosângela incorporava em suas relações os mesmos comportamentos e regras de casais heterossexuais monogâmicos. Para ela, havia o “ativo e o passivo”, o homem e a mulher dentro de uma relação de duas mulheres.

Embora este regramento heteronormativo esteja vastamente presente nas relações entre pessoas do mesmo sexo/gênero, Rosângela pôde perceber que para ser feliz não seria preciso caracterizar o homem e a mulher dentro de um relacionamento, afinal, são duas mulheres. Além disso, neste momento, a personagem deixou de se ver como “o homem da relação” para fazer este movimento transitório e identitário de também se reconhecer como mulher – a *lady* – muito embora não esteja dentro dos padrões canonizados do que se definiu como mulher: “então, era engraçado que essa pessoa me fazia entender que eu era mulher como ela”. Não é raro que casais do mesmo sexo/gênero ouçam perguntas como: quem é o homem e a mulher de vocês? Quem “dá” e quem “come”? Quem é o “ativo” e o “passivo”? De modo geral, estas indagações advêm justamente da tentativa de tornar tangíveis estes casais que, por via de regra, podem ser sinônimos de um pânico moral e de desestabilizações e reforço do controle social por meio do casamento como uma instituição religiosa e legal. Como tornar compreensível uma relação de duas mulheres ou de dois homens, senão classificá-los a partir das referências culturais lineares, heteronormativas e binárias de sexo/gênero? Estes questionamentos serão abordados com mais profundidade no próximo capítulo deste trabalho. Por hora, o que é preciso ficar claro é que a personagem em questão consegue, ao longo da maturidade adquirida em seus 43 anos de vida, dar-se conta das reproduções das relações de poder e dicotomias mesmo naqueles relacionamentos que, até metade do século XX, estavam completamente excluídos do *status quo*, mas que agora vão sendo incorporados pela ordem vigente.

Enquanto fala diante da câmera, Rosângela passa a maior parte do tempo sentada ao sofá, junto de sua esposa e de seu filho, como se pode notar na imagem a seguir. Esta opção por mostrá-la junto a família enquadra a personagem como um sinônimo de maturidade através do casamento, algo que a maioria das outras personagens do filme ainda não conseguiram obter, apesar da idade. Sua função na construção filmica é, dentre todas as singularidades que o filme se propõe a mostrar, de representar o casal/casamento como uma alternativa de levar a vida e os relacionamentos, principalmente em relação ao arranjo familiar. Rosângela não é representada como a

empreendedora, dona de um bar e de uma loja de móveis, mas como a mãe, a esposa, aquela que vive um relacionamento estável e seguro, algo que é almejado por algumas das outras personagens do filme, como Nereu. Este é, inclusive, representado como um homem que não deixou de ser um sonhador idealista que aspira a um relacionamento como o de Rosangela. Nereu, em seu retrato filmico, não alcançou a maturidade de Rosangela. E quanto a esta, mais uma vez fica impressa a “função” ou “obrigação” do sujeito mulher, independente de qual relacionamento a mesma se encontra: ser mãe, casar, cuidar dos filhos e da casa.



Figura 37- Rosangela, 42.
Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.



Figura 38- Rosangela, Daiana e o filho.
Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.

Contudo, a narrativa do documentário só é atravessada por temas ainda não abordados quando Gergete (42) surge em cena. Até então, os depoimentos das personagens giram em torno de suas visões do envelhecimento, sexo/gênero e relacionamentos. Georgete também dá sequência a estes temas. No entanto, sua postura faz saltar aos olhos algumas vivências das travestis e mulheres transexuais. Em primeiro plano de perfil, Georgete está sentada na cozinha de sua casa alugada, onde mora com outras duas amigas travestis.

Olha, eu quando saí da minha casa fui trabalhar. Trabalhei como caixa de supermercado, depois não deu certo, parti pra outra, ia trabalhar em casa de família, sobrevivendo. Mas fora isso, eu sempre me prostituía. Não tenho vergonha de dizer porque não é uma opção de vida, porque as pessoas, hoje em dia, não querem dar emprego. Se uma travesti vai até uma agência de emprego preencher currículo [...] eles não vão olhar a sua ficha, mas a sua condição. Pra mim é um trabalho. Elas falam assim: ai, é vida fácil. Mas não é não, é difícil vida fácil, porque a pessoa vai ali, luta, ela é só xingada a noite, humilhada. (*Singularidades*, 2008).

Inicialmente, é preciso destacar que, aos 42 anos, Georgete tem conseguido escapar das estatísticas de morte de travestis e mulheres transexuais, pois a expectativa de vida desta população, no caso brasileiro, está em torno de 30 anos¹⁵, enquanto, em média, a expectativa de vida do brasileiro é 74,6 anos segundo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Não bastasse ser travesti, Georgete também é negra e prostituta, condições que reforçam ainda mais um status de vulnerabilidade em um país transfóbico que facilmente lhe nega o direito de envelhecer/existir. Neste caso, é preciso destacar que nem sempre viver é um direito constitucional, mas sim um privilégio daqueles que não possuem uma “vida tão precária”, para novamente lembrar a precisão do termo cunhado por Butler (2011).

Neste sentido, a representação de Georgete levanta questões importantes como empregabilidade, estigma da prostituição e relacionamentos sociais e familiares. Ao dizer que a prostituição não é, para si, uma opção de vida, mas sim que não possui outras oportunidades de trabalho, Georgete dá voz a milhares de travestis e mulheres transexuais que partilham da mesma condição de vida e trabalho; que são expulsas de casa pelas famílias porque estas raramente entendem sua não adequação às normas de inteligibilidade de sexo/gênero, são também banidas dos bancos escolares – a maioria das travestis e transexuais não chegam a sequer completar o ensino médio. Com isso, poucas chances lhes restam de conseguir exercer outra profissão. No entanto, mesmo para aquelas que alcançam a posse de um diploma de ensino superior, seu currículo pouco importa diante de sua desobediência às normas generificadas e sexuadas, como ressalta Georgete no

¹⁵ Nossa luta contra a transfobia não se resume a único dia. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/31192>. Acessado em: 05 de setembro de 2015

filme: “eu sempre me prostituía. Não tenho vergonha de dizer porque não é uma opção de vida, porque as pessoas, hoje em dia, não querem dar emprego. Se uma travesti vai até uma agência de emprego preencher currículo, eles não vão olhar a sua ficha, mas a sua condição.” Com isso, a rua é o lugar que lhes cabe “neste latifúndio”: 90% das travestis e transexuais estão, no caso brasileiro, sobrevivendo da prostituição.¹⁶

Por este motivo, se comparado com as outras personagens representadas no filme, é visível como a vida de Georgete é geralmente mais dura do que a vida das pessoas lésbicas, gays e bissexuais, pois de modo geral, o processo de abjeção das travestis não é o mesmo das pessoas LGB. E o arranjo filmico demonstra isso quando demarca, de forma implícita, o grau de escolarização, o tipo de emprego, o arranjo familiar e a história de vida das outras personagens. Com isso, fica visível que, em relação a Georgete, essas personagens possuem uma “vida relativamente viável” para os preceitos normativos. Por este motivo, também é válida a pergunta: do ponto de vista representacional, *Singularidades* reforçaria o estigma de hipersexualização de transexuais e travestis ou estaria apenas demonstrando – e, inclusive, denunciando –, as condições a que estas pessoas estão submetidas?

A câmera acompanha a caminhada de Georgete até o ponto de trabalho e timidamente exhibe a relação com uma das amigas com a qual divide a casa, sendo que os alojamentos, os terreiros de religiões afro-brasileiras ou a moradia com amigos são algumas alternativas que as pessoas trans e outras LGBT encontram ao romper os laços com seus familiares. No entanto, o que fica marcado é a abertura do presente documentário para demonstrar, através da apropriação e organização do testemunho da personagem, a consciência de que a mesma tem de seu lugar, não como um lugar que justifica o processo de abjeção da qual é vítima, mas de quem entende os processos discriminatórios que a levaram a estar onde está e, nesse momento, esse lugar de fala também é tomado como uma forma de singularidade pelos arranjos filmicos. Assim como Marcelly Malta de *Meu tempo não parou*, a figura de Georgete assume sem receio este lugar que serviria apenas para lhe excluir e discriminar, isto é, assume diante da câmera as suas condições transviadas e abjetas (travesti, negra e prostituta), ao passo que denuncia os processos de discriminação que a elegeram como um sujeito “indesejado”.

¹⁶ Nossa luta contra a transfobia não se resume à um único dia de visibilidade. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/31192>. Acessado em: 05 setembro de 2015



Figura 39: Georgete, 43. Fonte: Singularidades, Luciano Coelho, 2008.

Georgete é a última personagem a ser apresentada e, após isso, o depoimento desta e das outras personagens são intercalados com o intuito de expor as singularidades e divergências de cada um sobre temas específicos, principalmente sobre relacionamentos afetivos/sexuais. De forma direta, Claudio argumenta que: “uma das coisas que eu conquistei com a idade, conquistei com muito esforço e muita luta, foi uma certa maturidade para lidar com sentimentos mais não racionais. Eu sei quando estou sentindo ciúmes, mas eu não gosto de pôr o ciúme na frente das minhas ações, não gosto de agir por ciúmes.” Já Nereu – que apesar de seus 51 anos não apresenta a mesma maturidade de Claudio-, resalta justamente essa sua preocupação com a obsessão e o ciúme. Além disso, em sua constante visão romântica, aspira a um modelo de relacionamento tradicional:

Neste sentido, acho que eu nunca fui de muita sorte, porque eu nunca tive um relacionamento . Primeiro, porque eu não gosto de aventura, acho que relacionamento é uma coisa séria, não dá pra ficar tendo aventura. Mesmo porque, não tenho idade pra ficar tendo aventura de adolescente. Mas gostar a gente sempre acaba gostando de alguém. [...] Quando eu me separei, eu não conhecia o “mundo gay”, não conhecia nada, não fazia ideia de como era essas coisas. Eu vim conhecer isso aos 45, 46 anos. Então, quando eu me separei eu criei uma ilusão em relação a isso: que eu ia encontrar uma pessoa, que ia dividir minha vida, os problemas e, infelizmente, eu tive um choque com isso. Não sei se é uma regra, parece que as pessoas não querem muito um relacionamento sério, ou quando é sério, passa a ser uma coisa obsessiva. (*Singularidades*, 2008).

De forma intencional, e em contraposição a esta visão de amor romântico de Nereu, *Singularidades* logo coloca Claudio novamente em cena, dizendo: “eu defendo minha liberdade com unhas e dentes e isso pode ser até agressivo para algumas pessoas, como já foi. Teve

relacionamento que acabou porque não dava mais, as coisas não davam para caminhar juntas. Não quero trabalhar, voltar pra casa e ver televisão.” Interessante também é o retrato de Áurea Célia, ao afirmar: “eu nunca fiquei com mulher, batom, de rímel. Mulher basta eu. Então eu gosto de sapatão, sapatão mesmo. Mulheríssima, não. Isso eu deixo pra quem gosta.” Aqui é preciso destacar que a atração de Aurea Célia por mulheres lésbicas ou bissexuais com uma estética comportamental masculina desvia-se do comum. Assim como no caso de homens homossexuais que preferem se relacionar com os gays que possuem uma expressão/estética masculina – muitas vezes tratando “gays afeminados” de maneira misógina e homofóbica –, as mulheres lésbicas também tendem a se interessar pela estética padrão: mulheres femininas. Embora estas questões sejam todas bastante subjetivas, é evidente que os gostos desses sujeitos não são uma bolha e, portanto, são afetados pela cultura e pelo sistema sexo/gênero na qual estão inseridos. No entanto, Aurea Célia desvia-se e assume que gosta mesmo é de sapatão, isto é, lésbicas com uma estética comportamental bastante masculina.

Ao mesmo tempo, Pedrinho revela que agora, aos 54 anos de idade, já está acomodado. Sentado diante da câmera em primeiro plano frontal, diz: “olha, a princípio eu tô meio acomodado, porque eu tô mais assim no teatro, essas coisas que eu gosto de fazer. Mas se aparecer aí, não importa qual sexo seja, o importante é se dar bem.” Já Georgete, na sua timidez de não encarar a câmera de frente, também sonha em encontrar alguém: “nem que seja um gigolozinho de ponta de esquina.” De todas estas personagens, a única que mantém um relacionamento tradicional – apesar da contravenção que este termo pode demonstrar para se referir ao casamento de duas mulheres lésbicas –, é Rosângela com sua esposa Daiana, ao passo que todas as outras ainda anseiam ou estão vivendo outras formas de relacionamento. Rosângela e Daiana ganham bastante atenção ao falarem de sua família e são as suas imagens que finalizam a narrativa do documentário: ambas sentadas no sofá da sala, o filho de dois anos está ao meio, brincando com as alianças do casamento. Ambas apoiam os braços na guarda do sofá, entrelaçam as mãos e a câmera dá um plano detalhe no ato. Apesar de que a pretensão do curta-metragem tenha sido explorar as singularidades de cada personagem, o que roubou a cena foram os desejos e sonhos em comum e não as suas possíveis diferenças. Estes desejos em comum estão, neste momento, representados na personagem de Rosângela e de sua esposa: envelhecer, cada um a sua maneira, ao lado de alguém que ama. No final das contas, o desejo de envelhecer ao lado de alguém é o enquadramento que prevalece e revela uma homogenização das personagens justamente através desses desejos/aspirações traduzidos no tipo de relacionamento que Rosângela mantém com Daiana: Pedrinho ainda espera alguém, independente do sexo/gênero; Nereu ainda sonha com um relacionamento baseado no “amor romântico”; Georgete sonha com um companheiro, nem que seja o gigolozinho da esquina.

Aurea Célia não é tão enfática quanto a este desejo, mas escreve seus poemas dedicando-o a um alguém, ainda que diga que este alguém não mereça o poema. A única personagem que não aspira a um relacionamento semelhante ao de Rosângela e Daiana é Claudio que, inclusive, mantém uma visão mais positiva de seu corpo envelhecendo.

Desse modo, o filme falha em seu percurso de valorização das singularidades e diferenças. A obra é honesta em sua tentativa de representar pessoas LGBT sem homogenizá-las com base nas suas identidades de gênero e orientação sexual, por mais que estes sujeitos compartilhem, no momento, dos processos de envelhecer sendo LGBT e é isso que os une na mesma narrativa. Mas esta mesma narrativa falha quando busca aferir que os gostos, as posturas, os desejos e as visões de mundo seriam diferentes e singulares. O próprio título do filme sugere que esse envelhecimento é permeado por singularidades, isto é, são pessoas que estão envelhecendo de maneira particular, com experiências e desejos diferentes, mas o tratamento fílmico não leva a cabo este tipo de representação. Ao não levar a cabo esta estética representacional, o documentário limita-se a fazer uma contraposição de estereótipos negativos e avança muito pouco para reais representações plurais, diversas, singulares e *queer*.

Assim como *Singularidades*, *A dança da Vida* (longa-metragem, Juan Zapata, 2007), também aborda a sexualidade na terceira idade através de entrevistas realizadas com um grande conjunto de personagens. Nos bastidores da obra, Zapata argumenta que a ideia para o filme surgiu quando visitou um asilo e soube de um senhor e uma senhora que lá dentro estavam começando a criar um vínculo de relacionamento afetivo/sexual. Neste momento, segundo o realizador, veio-lhe em mente que aquela história renderia um documentário, tendo em vista que a vida sexual e afetiva na terceira idade pouco é abordada nas produções audiovisuais. Entre agosto de 2005 e maio de 2007, Zapata entrevistou cerca de 40 pessoas com idades entre 40 e 90 anos que deixam o pudor de lado para comentar sobre seus hábitos, pontos de vista e preferências sexuais. Mas ao contrário de *Singularidades* e *Um diálogo de Ballet* que tinham por objetivo interseccionar a sexualidade e o envelhecimento exclusivamente de pessoas LGBT, *A dança da vida* apresenta apenas duas personagens LGBT: uma mulher bissexual (Nora Rei Robaina, 47) e um senhor homossexual (Amauri Lopes Coelho, 73). Desse modo, como o foco deste trabalho é compreender por meio de uma perspectiva *queer* as representações das pessoas LGBT nos documentários mapeados, é sobre estas duas personagens que nos deteremos exclusivamente. No entanto, não é possível analisá-las sem traçar uma comparação do comportamento/representação destas em relação as outras personagens do filme que são, em grande maioria, heterossexuais cisgêneras. É interessante destacar também que, entre as mais diversas profissões dos sujeitos representados, o longa-metragem traz uma prostituta e uma ex-prostituta como personagens.

Em sua abertura, o filme mostra pés dançantes de casais e vestidos que rodopiam pelo salão, tudo embalado por uma música tradicionalista. Esta cena volta a se repetir diversas vezes durante o documentário, geralmente intercalando o número excessivo de depoimentos. Ainda na abertura, estas cenas dos casais que dançam pelo salão são alternadas com as imagens de um casal que está se arrumando para ir a festa e pelos créditos iniciais do longa. A partir daí, o filme dá início ao seu fio narrativo pouco criativo: um emaranhado de pontos de vista e vivências sobre sexualidade e envelhecimento. De modo geral, há alguns pontos bastante comuns na representação de todas as personagens: primeiramente, há uma oposição aos discursos de que velho não faz sexo e de que a terceira idade é uma fase de decadência. Além disso, o filme argumenta que as pessoas ali representadas atingiram certa maturidade e sabedoria e que tudo isso faria grande diferença caso as tivessem quando ainda eram jovens; seus espaços de sociabilidade giram em torno dos familiares, amigos da mesma faixa etária e também em bailes/festas voltadas ao segmento. O filme também elabora certa revisão madura e crítica do passado, principalmente no que se refere a possíveis tabus da época, como Aids, masturbação, menstruação, casar virgem e conversar sobre sexo com os pais. No entanto, também fica perceptível uma representação/autorrepresentação de cunho conservador, assim como um discurso consensual de que não se deve viver apenas a vida dos filhos e netos, mas sim viver a sua própria vida.

Apesar de todas essas semelhanças, é possível notar representações diferentes e dualistas entre homens e mulheres. No caso dos homens, em sua maioria, são enquadrados como sujeitos que sentem-se impelidos a manterem sua vida sexual ativa, buscando, inclusive, “drogas e estimulantes” para isso. O fato de não abandonarem o status de “sujeitos do desejo” está ligada, como pode ser percebido em determinados testemunhos, como princípio básico para manter sua condição de homem, de virilidade. Seus desejos, durante todo o fio da narrativa, permanecem ligados a algo carnal, a libido, à prática sexual como satisfação tanto sua quanto das esposas. No entanto, aqueles que, por diferentes motivos, não possuem uma companheira, são figurados como homens que ainda querem encontrar alguém, ou que se tivessem menos idade, constituíram novamente uma família, que seus desejos por mulheres ainda são vigorosos. Estas posturas podem ser facilmente percebidas nos testemunhos transcritos abaixo:

José Daniel Artuim – A minha sexualidade eu acho ela à deriva de uma ânsia de viver, a pessoa passou por uma faixa de idade ou tempo, mas ainda ela não se acha realizada. Pode até demandar um pouco da luxúria, quer dizer, a luxúria está em dois seres, mas não de uma forma exagerada, mas ciente e consciente. Não adianta eu procurar uma garota de 20 anos se minha sexualidade não dá. Quer dizer: posso satisfazer até um certo tempo, mas a energia dela é muito maior. Daí, na hora da partida eu agradeço pelos momentos bons que ela me proporcionou, e quero que ela seja muito feliz, aí entra a sabedoria.

Humberto – Eu nunca tomei viagra, eu nunca precisei disso, até hoje, eu tô com 66 anos e nunca precisei disso. Agora, próximo ao dia 7 eu completo 67 anos, mas nunca tomei nada, né? Talvez porque desde pequeno sempre fui muito bem alimentado pela minha mãe, até dois anos e meio eu mamava nos seios dela, né? Eu sou de origem alemã por parte de pai, por isso sou muito forte. Então, nunca precisei desses negócios de viagra. Eu acho que se eu puder não tomarei nunca.

Nelson Pereira Criguer – Eu nunca coloquei medicamento no meu copo, porque quando eu escolho a pessoa a vontade vem automática”.

Ivanor – Eu não tomo esse medicamento sempre, tomo uma vez por mês, às vezes faço sexo sem tomar, às vezes nem tomo inteiro, tomo metade”.

Humberto- Queria morrer fazendo sexo.

José Daniel Artuim - Gosto de namorar e se tivesse chance, fisicamente, com certeza casaria outra vez. (*A dança da Vida*, 2007)

Mesmo que alguns desses personagens digam que “na terceira idade se tem mais amor pra dar”, que o sexo é mais afetuoso do que carnal e que o que importa, neste momento da vida, é a qualidade e não a quantidade, o erotismo e o desejo sexual é muito presente no retrato filmico da maioria dos idosos entrevistados. Entre estes depoimentos surge Paulo Rafael, que trabalha há 15 anos organizando encontros, bailes e festas para terceira idade. A personagem revela que a maioria dos homens idosos que conhece toma medicamentos para ereção, no entanto, ressalta que dependendo do remédio que estes ingerem, não há satisfação sexual: “a satisfação nele não é sexual nem física, e sim gosta de satisfazer o companheiro, a companheira. Eu vejo que os idosos procuram ajuda não por ele, mas sim pelo companheiro.” Mas em contraposição a essa fala, as mulheres idosas entrevistadas não demonstram a mesma preocupação em manter a atividade sexual e tão pouco parecem exigir que seus maridos façam uso destes estimulantes sexuais. Suas representações fílmicas demonstram, na verdade, que a idade avançada não lhes tirou o lugar de “objeto de desejo dos homens”, mas encaminham uma representação de que não são mais “sujeitos do desejo”, não ao menos do mesmo desejo sexual percebido na representação dos senhores entrevistados. Seus relatos estão alinhados, principalmente, ao afeto, ao amor e ao companheirismo. Aquelas que já não possuem mais parceiros, dizem que sentem falta justamente desse companheirismo e não das atividades sexuais de casal. Outras, ao contrário dos homens, dizem que não querem mais parceiros. Suas representações também demonstram que, novamente ao contrário dos homens, preocupam-se mais com a saúde e a estética:

Isaura Cardoso Nector – Tem senhoras que se preocupam com a beleza, né? Se preocupam muito com a beleza, eu nunca me preocupei com a minha, eu sempre fui eu mesma e pronto.

Tânia – Eu acho que tem que aceitar e curtir, acho que não adianta ficar sem conforto, com os peitinhos lá em cima, toda cheia dos aramezinhos e viver botando botox, e fazendo estilo de coisa que eu não acho legal isso, não acho que tenha que ser assim, acho que tem que se aceitar e se cuidar, porque a gente pode se cuidar.

Avenina – O tempo vai passar, os anos não se prendem a isso, de ver as imperfeições, vamos dizer. Às vezes eu digo ai, eu tô feia, e pra ele eu tô sempre bem. Digo tô gorda, barriguda, e ele diz você tá bem, aí não adianta eu falar.

Isaura Cardoso Nector – A minha vida foi muito feliz, interessante, passou minha vida toda e não tô preocupada ainda muito, tomo um banho, passo um batom, porque nem pintura eu usava, mas agora idosa a gente dá uma coisinha, né?.

Tânia – Não existe aquela preocupação com o desempenho, essa é a minha experiência, tenho um namorado, não vive comigo, a gente se encontra de 30 em 30 dias ou até mais, então existe sempre uma experiência nova, uma expectativa, né?.

Mariza - Eu não quero ter parceiro. Eu quero viver pra mim.

Leopoldina- Eu não acho falta do meu marido pra fazer sexo, mas pra dormir ao meu lado. 52 anos dormindo no lado de um homem, a gente acha falta.

Tânia: a gente fica muito mais afetiva na terceira na idade.

Maria Louise- Já faz alguns anos que eu não sinto mais desejo. (*A dança da Vida*, 2007)

Nestes dois casos, é preciso pensar e contextualizar as vivências geracionais destes sujeitos para, inclusive, não deixar a impressão de que estes diferentes comportamentos sexuais na terceira idade são frutos exclusivos de determinismos/fundacionalismos que apenas reiteram binarismos de sexo/gênero. É preciso ficar claro que tanto o sujeito que se apresenta como homem ou mulher diante da câmera não está apenas representando-se enquanto sujeito consciente de que está sendo filmado, mas sim representando paródias de gênero que se enrijeceram ao longo do tempo e que agora serão levadas até ao fim da vida e são ratificadas no campo da filmagem. São sujeitos/corpos designados como homens e mulheres no nascimento e que se conformaram às estratégias generificadas e sexuadas, incluindo a percepção de seus desejos sexuais. Não se está aqui dizendo que os desejos e o erotismo das pessoas representadas são fruto inteiramente discursivos da cultura e da época em que estas pessoas viveram sua infância, adolescência e vida adulta, mas sim que quando estes desejos passam a assumir conotações diferentes entre homens e mulheres, é preciso lembrar que estas pessoas não possuem um sexo/gênero pré-discursivo e que, portanto, suas visões sempre estarão contaminadas por estas diferenças sexuais identitárias.

O corpo da mulher e do homem na terceira idade podem reagir de maneiras diferentes ao desejo e à prática sexual, mas antes disso, é preciso lembrar que estes desejos foram nomeados e

naturalizados como de homens e mulheres e, mais do que isso, os corpos que sentem estes desejos são nomeados, produzidos e naturalizados como de homens e mulheres. Lurdes – que está sentada na mesa com outras quatro amigas tomando café e comendo biscoito nos traz um termo interessante para o argumento aqui empreendido: educação. As cinco mulheres estão sentadas na mesa e cometam que a educação na família e na sociedade foi fundante na percepção que as mesmas têm de suas sexualidades hoje: não se comentava sobre masturbação – que chegou a ser visto como algo pecaminoso por Maria Louise. Não se falava em menstruação e muito menos fazer sexo com outra pessoa. A geração destas mulheres representadas no filme é, com bem lembra outra personagem, da “época que mulheres ficavam em casa”, da época em que estas deviam servir aos desejos do marido, de que deviam guardar-se virgens para o casamento e de que sua função não era ser o sujeito do desejo, mas sim o objeto, mesmo que agora algumas assumam certa consciência de que foram produzidas como “sujeitos submissos e ingênuos” dentro de uma cultura intrinsecamente machista. Mesmo que personagens como Humberto aleguem que naquela época muitos homens também se casavam virgens, fica claro nos depoimentos da maioria dos homens entrevistados de como estes gozaram de maior liberdade para exercer e experimentar suas sexualidades na juventude, de não terem ficado tão presos a tabus como masturbação, de terem sido incitados a procurar os serviços de prostitutas, de não terem receios de dizer que seu desejo continua o mesmo, por mais que as suas condições físicas nem sempre correspondam a esta libido. No final, fica claro que a liberdade sexual que estes homens tiveram durante a vida e a repressão a que estas mulheres foram submetidas ainda influenciam em muito as suas visões e desejos na terceira idade: de um lado, o romantismo e o afeto; do outro, o erotismo carnal.

Mas além de pensar o contexto social-histórico dessas personagens e deixar evidente estas diferentes posturas entre homens e mulheres, também é preciso lembrar que estas diferenças calcadas em uma contraposição binária são acentuadas pela própria organização fílmica. Os depoimentos das personagens homens são geralmente alternados com os testemunhos das personagens mulheres, numa clara intenção de demonstrar uma forte oposição de comportamento e visões sobre sexualidade e prática sexual. É como se, ao alternar o depoimento de mulheres e homens na terceira idade, além apresentar uma narrativa dicotômica, o filme pouco problematiza essa dicotomia. Assim, a crítica a essas visões e a construção fílmica dualista fica a cargo de quem assiste a obra. Para além dessas visões dualistas, do que o filme trata? Não se está desmerecendo o tratamento estético dado às pessoas personagens, pois esse próprio dualismo é importante para perceber que tais diferenças são frutos, em resumo, da cultura. Mas como esta cultura pode ser questionada para além desse dualismo? Ou então, como utilizar este próprio dualismo fantasiado de natural para questionar sua própria agência no seio da cultura? É isso que o presente longa-

metragem silenciosa. É, também, o fato do filme enredar-se nos próprios termos da dualidade homem x mulher, feminino x masculino, homossexual x heterossexual que o afasta de uma narrativa *queer*. Além disso, esta diferença apoiada neste tipo de dualismo acaba por homogenizar, assim como fez *Singularidades*, os retratos filmicos das personagens. A diferença entre homens e mulheres é homogênea pelo fato de que, tanto um como o outro são representados em torno de uma figura unitária, com sentido comum, como se a categoria homem e a categoria mulher fossem quase inteiramente iguais e uníssonas em suas visões de sexo/gênero.

Em meio a todas estas impressões, as duas personagens que foram prostitutas também apresentam certa visão mais plácida de sua sexualidade. Iracema agora vive da aposentadoria e há muito já não trabalha mais como profissional do sexo. Já Mariza, 51 anos, diz que não quer ter um parceiro, mas sim viver para si. De fato, a única mulher que demonstra um apetite sexual semelhante aos dos homens é Nora, de 47 anos, a única personagem que diz ser bissexual. Para além dela, há Amauri, a única personagem que se apresenta como homossexual e que possui um discurso alinhado ao que os outros homens dizem. Em todos os momentos em que Nora surge em cena, a câmera a filma em primeiro plano frontal ou em *close*. A personagem movimentada bastante a cabeça, passa as mãos nos cabelos loiros, fuma e bebe. Com as unhas pintadas de preto, os dedos com vários anéis, os braços com pulseiras que fazem barulho a cada movimento, vestindo uma blusa preta e um blazer vermelho, ela é apresentada como uma mulher ousada e que gosta de aproveitar a vida, bem diferente da representação pueril das outras mulheres. Aliás, comparada com a maioria das personagens do filme, Nora ainda não chegou à terceira idade. Aos 47 anos está se encaminhando e pergunta: “às vezes eu fico pensando como será minha velhice?!” Em tom confidencial diz que sempre foi ousada nas questões de sexualidade, apesar de nas primeiras vezes que beijou tenha ficado com medo de que fosse engravidar. Passado esse medo, teve várias vivências e experiências sexuais, até deixar de ser virgem aos 21 anos de idade. Hoje alega que, na medida em que envelhece, o sexo está cada vez melhor, embora também esteja mais exigente. Além disso, mesmo quando brinca de que está velha e decadente suas amigas dizem que “em 15 minutos com ela, Nora tem a idade que a ‘companhia’ quer”. Por fim, a personagem apresenta visões pouco reificadas de sua orientação sexual:

Eu me sinto uma pessoa extremamente rotulada. Porque simplesmente hoje já tem ONGs, tem lugares que falam GLS, não é só aquela coisa assim, tu é gay homem ou tu é lésbica mulher, eu não me acho uma homossexual, eu não me sinto uma heterossexual, eu, dentro da minha consciência do meu ser, eu me acho uma mulher normalíssima sendo bissexual, e me sinto feliz. (*A dança da Vida*, 2007)



Figura 40: Nora, 47. Fonte: A dança da vida Juan Zapata, 2007.

Após este depoimento de Nora, outras duas mulheres surgem em cena comentando sobre suas orientações sexuais, muito embora nenhuma diga de fato que se consideram lésbicas ou bissexuais:

Maria Cortez Ortiz – “Eu já quis estar com outra mulher, senti vontade de estar com outra mulher. É engraçado esse lado masculino que aflora, e a parte feminina do meu esposo se permitir desenvolver, descarregar ou expressar esse outro lado”.

Maria Louise – “Isso também é uma coisa relativa, não tenho experiência nem nada, mas eu acho que é possível, também. Nós não podemos atirar pedra se alguém se sente atraído por amizade. De viver como uma mulher eu não teria talvez. Isso nunca me aconteceu”. (*A dança da Vida*, 2007)

Mesmo que Louise ou Maria Cortez não se digam lésbicas ou bissexuais – e mesmo que o desejo desta última em estar com outra mulher tenha sido remoto e passageiro, elas não demonstram discriminar quem assim se identifica. O marido de Maria Cortez, que neste momento está sentado ao seu lado, também não contradiz a esposa quando esta afirma que ele possui uma parte “feminina”. Para a personagem, ser mulher lésbica/bissexual é possuir um “lado masculino” e ser homem gay/bissexual é possuir um lado “feminino”. No entanto, a real surpresa fica por conta da personagem assumidamente homossexual do filme, Amauri Lopes Coelho. Enquanto Nora diz que se sente “normal” e feliz sendo bissexual, o depoimento de Amauri vem logo após a fala desta e das outras duas personagens, regrido a existência de determinadas orientações sexuais e desacreditando a bissexualidade.

É outra coisa que eu sou contra, eu sou totalmente contra. Ou você é homossexual, só homossexual, essa coisa de bissexual, de um homossexual formar família e com mulher e filhos eu sou contra, porque acho que tu tens que ser uma coisa ou outra, duas não pode ser ao mesmo tempo. (*A dança da Vida*, 2007)

A crítica de Amauri é dura, contraditória e também exige uma compreensão do que o faz pensar assim. A personagem “é contra a bissexualidade”, ou talvez, queira dizer que bissexualidade não existe e, neste caso, não há nada de novo nesta afirmação: é comum por parte de alguns daqueles que se identificam como gays e lésbicas afirmar que as pessoas bissexuais estão, na verdade, em cima do muro. Nisto, voltamos à crítica *queer* que, apoiada em Derrida (1973), argumenta que o sistema sexo/gênero – e toda a nossa cultura – sustenta-se em condições binárias como transgeneridade/cisgeneridade, homem/mulher, masculino/feminino, e homossexualidade/heterossexualidade. Neste último caso, entre a homossexualidade e a heterossexualidade, a bissexualidade encontra-se em um *não-lugar* que escapa da linha do tangível. No entanto, a personagem não explica porque “é contra” a bissexualidade e não deixa claro se de fato está criticando pessoas bissexuais que constituem família ou se está criticando pessoas homossexuais que estão em relacionamentos/casamentos heterossexuais para manter as aparências e não sofrer discriminações. No entanto, não se pode acreditar que a representação deste personagem com estas afirmações seriam gratuitas dentro de uma narrativa documental. É preciso deixar claro que esta confusão/contradição de pensamentos é principalmente provocada pela própria montagem do filme que alterna os depoimentos da personagem bissexual com os depoimentos daquelas que, embora não sejam bissexuais, não veem problemas nestes sujeitos. E tudo isso está estrategicamente enlaçado ao depoimento preconceituoso de Amauri e, assim, novamente o filme aposta em uma oposição dicotômica para se referir às sexualidades das suas personagens.

Diante de todas estas direções que o enquadramento fílmico da personagem pode tomar, não há como dizer que Amauri é representado com uma postura *queer*; pois além destas críticas à homossexualidade/bissexualidade, a personagem sugere, mais adiante, que a culpa da viralização do HIV foi, de fato, dos gays. Neste momento, e ao contrário do que se nota em *Meu tempo não parou*, *Dança da Vida* não revisa, não contesta e não atualiza o passado, apenas assume o testemunho (ou discurso) do personagem. Amauri também diz que sempre se apresenta como homossexual para que desse modo ninguém crie uma ilusão de que ele é “homem”, fundindo assim as concepções denominadas como identidades de gênero e orientação sexual. No entanto, é também frente a estas falas que se denota um discurso comum e desinformado, pois, mesmo que venha de um sujeito LGBT, é preciso considerar que, assim como as outras personagens deste longa-metragem, a relação de Amauri com a sexualidade foi também carregada de estigmas, interdições e

tabus, ainda mais sendo um homossexual de 73 anos que viveu em décadas ainda mais rígidas. Segundo Paulo Rafael, personagem que apresenta uma visão exógena durante todo o filme, nestes 15 anos em que trabalha com o entretenimento de pessoas idosas, são poucos aqueles que de fato assumem serem homossexuais/bissexuais.

Por fim, apesar desta crítica de Amauri, o interessante é que o enquadramento filmico de Nora vai justamente ao encontro de uma não reificação/essencialização das identidades sexuais defendidas pela crítica *queer*, pois a personagem é figurada como o sujeito que não quer se sentir rotulado em polos opostos – homossexual ou heterossexual –, mas que se sente bem e feliz tendo experiências afetivas e sexuais independente do sexo/gênero da pessoa com quem se relaciona. Mas apesar disso e como já foi dito, não há como tomar *A dança da vida* como um filme *queer*.

Isso não se deve ao fato de que há apenas duas personagens LGBT e uma delas, além disso, colabora com um regime discursivo bastante preconceituoso. Não é um filme *queer*; primeiramente, porque a maioria das personagens ainda está relativamente enredada em posturas conservadoras e dualistas, provavelmente fruto de uma época na qual a disputa política e discursiva não tinha força para oxigenar e questionar determinadas “leis da cultura” e seus próprios olhares diante do mundo histórico. Com base nisso, o próprio documentário como um todo não se utiliza dessas posturas conservadoras e dualistas para explorar um terreno frutífero de desconstrução de sexo/gênero, não investe em uma crítica ao próprio dualismo e apenas limita-se a apresentar a existência do mesmo. Se a própria Teoria *queer* encabeça uma perspectiva metodológica de desconstrução da suplementaridade demarcada como a matriz de toda a oposição possível, *A dança da vida* vai em direção oposta e reatualiza as oposições binárias no seu ato de significação, reinscrevendo-as na mesma base. Desconstruir, numa visão *queer*, é explicitar o jogo de presença e ausência (MISKOLCI, 2007) e, neste caso, este tipo de desconstrução é o que *A dança da vida* menos busca fazer.

Já *Castanha*, (primeiro longa-metragem de Davi Pretto, 2014), em seu itinerário híbrido de ficção e documentário, apresenta uma narrativa muito mais complexa e elaborada do que estes dois últimos filmes analisados. A personagem protagonista, João Carlos Castanha, passa os dias dentro de seu apartamento conversando com a mãe, fumando, conversando com amigos ao telefone e dormindo. À noite, apresenta-se como transformista em casas noturnas e bares *gays*. Depois de cumprir com seu horário de trabalho, tira a maquiagem, volta para casa e dorme. No dia seguinte, repete as mesmas ações. Pelo prisma do enredo poder-se-ia dizer que o longa-metragem é um documentário biográfico sobre João Carlos Castanha e sobre as pessoas que fazem parte da sua vida, isto é, da vida do ator, do performer e também da personagem. Sua mãe, Celina, que visita o pai, Jairo, no asilo, de quem Castanha não gosta; os amigos da noite, um pai de santo do candomblé

e o sobrinho viciado em crack. Estas são as poucas personagens que integram o roteiro do longa e que, assim como Castanha, apresentam dificuldades enquanto analista para saber quando estão atuando e quando não estão. Exceto pelos personagens identificados como o sobrinho viciado em crack, o assassino e um quase namorado de Castanha, que sabemos que estão sendo interpretados por atores contratados, a maioria das outras personagens parece seguir suas vidas normalmente diante da câmera.

Esta aparência de seguir a vida diante da câmera como se esta não estivesse ali para documentar a ficção e a realidade que Castanha vive, revela, no alcance da estética narrativa que o filme se empenha em (des)construir um flerte com o cinema direto¹⁷. Primeiramente, nas cenas em que Castanha encontra-se em casa, no silêncio de seu quarto, atendendo ao telefone, ouvindo os ruídos do condomínio, os latidos dos cachorros, conversando no *Facebook*, trabalhando no teatro, as cenas do asilo de idosos, tudo sugere uma intenção do realizador em eliminar a estetização do real em favor da veracidade entediante do cotidiano do próprio sujeito filmado. Mas em vários trechos os cortes acontecem aleatoriamente como se quisessem cortar o cotidiano da personagem ao inserir os momentos que são ficcionais ou encenados, por exemplo: a cena do casal na rua em que a própria equipe de filmagem surge no quadro; os momentos em que o ex-namorado falecido aparece nos sonhos do protagonista; a cena em que o sobrinho invade o apartamento de João e, posteriormente, o seu assassinato. Um elemento que contribui para a percepção de quais são as cenas ficcionais e as documentadas, embora ambas tenham um forte tom observacional, é o som¹⁸. Durante a maior parte do filme o som atua como vetor de desmanche das cenas em que a personagem encontra-se silenciosamente sendo observado para transportá-lo para as cenas em que João mostra-se vivo e falante: atuando. Neste sentido, é como se o som espantasse os males da personagem e a sua silenciosa angústia, mas, ao final, sempre se volta ao quadro fixo e inerte de um cotidiano áspero. E o filme é este constante recomeçar.

Portanto, apesar da própria sinopse do filme sugerir uma narrativa biográfica, *Castanha* revela, na verdade, um cerne na interpretação teatral como modo de vida. Modo do qual a personagem não consegue se desvencilhar em momento algum. Em determinada cena, João Castanha vai assistir a um filme na sala de cinema e comenta, em voz *over*, seus sonhos frustrados. Enquanto assiste ao

¹⁷ De acordo com Fernão Ramos (2008), o termo cinema direto busca designar um tipo de cinema caracterizado pelo uso de aparelhos portáteis de filmagem que buscam captar a realidade tal como ela é, além da captação direta do som, a sincronia do mesmo no momento da tomada e uma postura de intervenção na realidade preocupada em transmitir grande fiabilidade do mundo histórico. A estilística de filmagem do cinema direto, segundo o autor, surgiu durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 em países como França, Canadá, Estados Unidos e Inglaterra. Em seu livro intitulado *Mas afinal... o que é documentário* (2008), o autor argumenta que o cinema direto também assume uma estética que pode abarcar tanto a posição de recuo quanto a posição ativa do cineasta, sendo reconhecido, em alguns momentos, com o cinema verdade de Dziga Vertov.

¹⁸ Castanha foi vencedor do prêmio de Melhor Som no 6º Festival de Paulínia em 2014.

filme, argumenta que se tivesse nascido em outro país com uma produção cinematográfica mais sólida e profícua, teria sido um famoso ator. Apesar desse sonho, e de seus desapontamentos, o presente filme do qual ele é o protagonista mostra sua atuação em curtas universitários, em comerciais locais, peças de teatro, e, claro, sua performance nos clubes e bares gays (GONSALO, 2014). João circula, então, em meio a um cenário artístico *underground* de Porto Alegre também frequentado por uma geração que vivenciou (e sobreviveu) ao *boom* da AIDS nos anos de 1980. Ao contrário dos outros filmes estudados neste capítulo, *Castanha* não tem como foco narrativo e estético as questões de envelhecimento. Esta temática está relativamente mesclada com outras questões que atravessam a vida do performer, do ator e do sujeito biografado. É justamente neste ato de reinventar-se enquanto performer, biografado e ator, que João revela as operações discursivas e culturais da construção do gênero através de uma personagem pouco comum neste meio de *drag queens*, *drag kings* e transformistas. João sai de seu cotidiano nulo e de seu apartamento no subúrbio de Porto Alegre para dar vida a uma senhora de idade que anima o público de bares gays e casas noturnas. Ao interpretar Maria Helena Castanha, João faz não apenas uma performance de ator, mas elabora uma performatividade que, assim como as *drags queens*, revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero e a sua contingência. Como já foi aqui explicado, o conceito de paródia e *drag* usado por Butler (2003) é ilustrativo para compreender o gênero/sexo como uma estratégia alegórica e discursiva para revelar que aquelas identidades fixas e aqueles sujeitos que “deram certo” são tão construídos e não originais quanto as suas “imitações”.

Além de revelar essa estrutura performativa e imitativa do gênero através dos instrumentos referenciais já disponíveis, Maria Helena também é uma paródia que, ao contrário do que se vê em meio a *drag queens* e transformistas (que são geralmente jovens), assume-se os traços e indicativos de sua idade e, em seus momentos de atuação, elabora piadas – muitas vezes falocêntricas – a respeito do público que frequenta a casa, que é composto majoritariamente por homens *gays*. É devido a suas falas que – neste jogo de performance e performatividade – a personagem oscila entre o discurso que reifica a naturalidade das normas de sexo/gênero e a alegoria que desnaturaliza a norma hegemônica. Ao despir-se de Maria Helena, João volta a ser João. E ao voltar a ser João, o protagonista não deixa de ser uma paródia de gênero, continua performando o sexo/gênero que lhe atribuíram ao nascimento e que é tão imitativo quanto Maria Helena. O sexo e o gênero não são nomeados tão somente ao nascermos, mas constituem-se como uma sequência de atos repetidos que se enrijece para parecer que esteve ali o tempo todo. Dentro deste quadro rígido e condicionado, João quebra a compulsoriedade do gênero ao encarnar Maria Helena, para logo após encarnar João novamente. No final das contas, se Castanha (seja como João ou como Maria) não puder representar, sente-se um nada. Morre todos os dias.



Figura 41: Castanha interpretando Maria Helena. Fonte: Castanha, Davi Pretto, 2014.



Figura 42: Castanha despindo-se de Maria Helena Castanha. Fonte: Castanha, Davi Pretto, 2014.

A morte é, inclusive, um elemento importante presente no longa-metragem desde a primeira até a última sequência, sempre representada como uma figura velada e ao mesmo tempo escancaradamente presente que vagueia entre as escolhas performáticas, biográficas, estéticas e cênicas de João Carlos Castanha. A presença da morte no enredo filmico mostra-se presente já na abertura do longa-metragem, quando Castanha trafega nu pela rua, à noite, ensanguentado. Apesar da rua, da nudez e do sangue ser uma metáfora, é ali que está não só o caminho que a personagem Castanha traça ao longo do filme, mas sim o itinerário que o próprio sujeito documentado e biografado elabora todos os dias, estando ou não no quadro de filmagem. Em determinada sequência, Celina, mãe de João Castanha, também aparece em meio ao corredor pouco iluminado

do apartamento, com o rosto e as roupas ensanguentadas. Além disso, todas as noites, após chegar do trabalho, João confere a respiração da mãe que dorme, para se certificar de que a mesma está viva.

Outro momento mais evidente do tema da morte também se revela nas sequências referentes a Marcelo (interpretado por Gabriel Nunes), sobrinho viciado em crack. Ali, a morte é mostrada como um impasse ético, como um princípio moral que é, de fato, deixado de lado: João pede para um conhecido seu que espanque o menino, para que este pare de lhe importunar com ameaças e com constantes pedidos de dinheiro, cigarro e comida. Porém, sabemos que o assassinato do rapaz é mera atuação teatral. Além disso, aos 52 anos de idade, João também sofre com os fantasmas do passado: um deles, o seu pai, do qual o protagonista tem pouco apreço e lhe faz apenas uma visita no asilo durante todo o filme. Já sua mãe visita o ex-esposo quase todas as semanas e, a cada visita, leva algumas frutas para o ex-marido que sempre pergunta pelo filho, pelos vizinhos e pelos cachorros. No asilo, a câmera explora em diversos ângulos e enquadramentos os vários rostos e expressões marcados pelo tempo e pela vida e revela o que João acredita, de forma melancólica e amarga, o destino de todas e todos: a morte.

Outro fantasma do passado ainda presente na vida do protagonista é o do ex-namorado, vitimado pela AIDS nos anos de 1980. Interpretado pelo ator Jorge Mautone, o ex-namorado fantasma ainda o visita em seus sonhos noturnos. A morte também não deixa de ser lembrada nas peças teatrais das quais João participa e que são registradas pelo diretor do documentário. Em uma delas, a personagem que Castanha interpreta está deitado em uma cama de hospital. Enquanto elabora seu monólogo tristonho, atrás de si é projetada a cena final do filme *Morte em Veneza* (Luchino Visconti, 1971). A referência ao filme de Visconti, nesse momento, não é gratuita. A angústia de Aschenbach (artista protagonista de *Morte em Veneza*) é semelhante a angústia de Castanha e, principalmente, a relação intrínseca com a morte que ambas as personagens mantêm. Enquanto Castanha vê na arte da atuação um motivo de continuar vivo e de colocar cores em seu cotidiano moroso, o pianista Aschenbach tem em sua paixão platônica pela imagem e beleza artística do jovem Tadzio um vetor de resistência à morte. A figura do adolescente de traços andróginos é a representação terrena de um ideal estético que Aschenbach sempre perseguiu e que acreditava poder atingir trabalhando arduamente no cultivo de sua obra artística. Mas a morte chega de maneira anunciada tanto para Aschenbach quanto para Castanha, mesmo que para o segundo seja em termos filmicos.



Figura 43: Cena inicial do longa-metragem. Fonte: Castanha, Davi Pretto, 2014



Figura 44: Castanha em diálogo com a morte, na vida e no palco do teatro. Ao fundo, é projetada a cena final do filme *Morte em Veneza*. Fonte: Castanha, Davi Pretto, 2014.

Outro exemplo deste argumento filmico é o momento em que João vai ao exame médico. Na consulta, a profissional da saúde lhe diz que os hábitos de viver na noite, o consumo de bebidas/cigarros em excesso estão debilitando ainda mais sua saúde, mesmo que a personagem tenha tomado seus remédios corretamente. Desse modo, a morte está sempre a espreita e todos estes elementos e impressões, quando não são tratados nas peças teatrais, nas conversas com amigos ou com a mãe, são narradas em voz *over* pelo protagonista ou ganham a tela em forma de anotações

em diário. Em alguns momentos, João comenta, em voz *over*, sua relação intrínseca com a morte e é como se o discurso se repetisse, inclusive, com as mesmas palavras.

(1) Hoje eu sonhei que estava morto. As pessoas me olhavam através do vidro do caixão, ninguém chorava. Era apenas curiosidade. Você já sonhou que tinha morrido? Faz tanto tempo que eu não ando de mãos dadas, tanto tempo que eu não ganho um abraço, tanto tempo que eu não ganho um beijo, faz tanto tempo que não me tiram pra dançar.

(2) Essa noite eu sonhei que havia morrido. Estava dentro do caixão, as pessoas olhavam com espanto, com admiração. Mas ninguém demonstrava tristeza, era apenas curiosidade. (*Castanha, 2014*)

Durante estes momentos em que Castanha fala da morte mantêm-se o quadro fixo do seu cotidiano áspero, como se estas ratificassem a sensação, via imagem, da angústia da personagem. Também é possível notar que, por mais que a estética fílmica se aproxime de um cinema direto, o próprio filme faz questão de invadir a intimidade da personagem através da captura dos diários que o ator escreve, sempre falando da morte. Se a câmera invade a intimidade da personagem é porque esta também é uma escolha cênica e biográfica do próprio Castanha, que sabe estar sendo filmado, que não quer deixar de atuar e confunde a realidade com a ficção que interpreta e que, principalmente, também ajudou a escrever o argumento fílmico da obra. Ao fim de tudo, Castanha é performance em todos os sentidos: é um documentário quase performático porque o próprio protagonista do filme escreveu junto com o diretor o roteiro/argumento da obra. É uma performance porque Castanha atua o tempo todo, seja no seu tristonho cotidiano dentro do apartamento (enquanto a câmera aponta para uma falsa estética de cinema direto) e também em suas peças teatrais ou interpretando Maria Helena nos bares gays. Nesse caso, Maria Helena não é apenas uma performance teatral, mas sim uma performatividade de gênero não normativa.

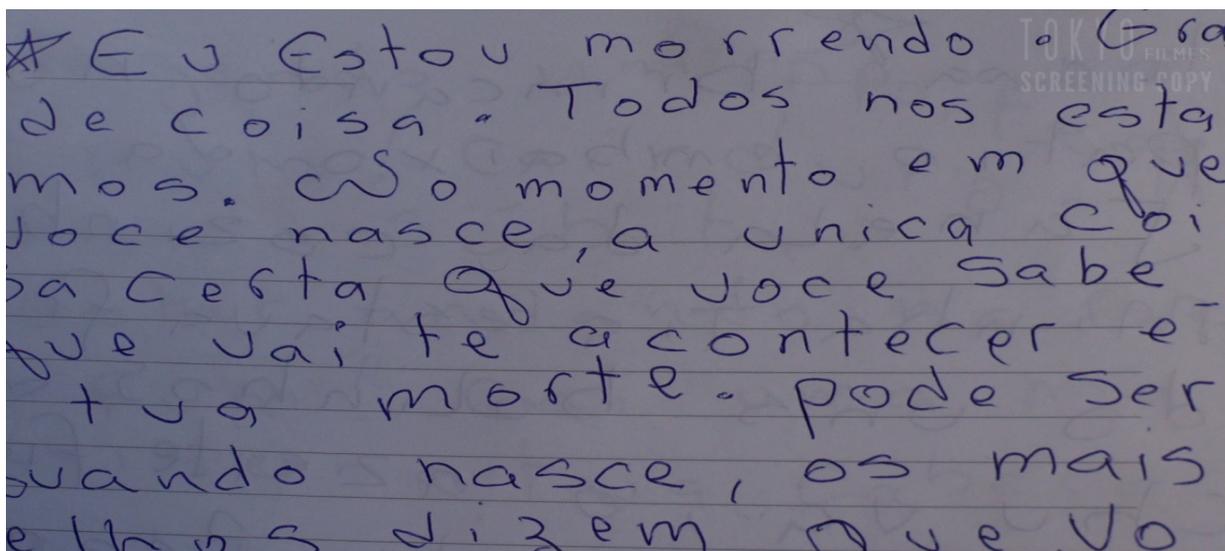


Figura 45: “Eu estou morrendo. Grande coisa. Todos nós estamos morrendo. No momento em que você nasce, a única coisa certa que você sabe que vai te acontecer é a tua morte”. Castanha, Davi Pretto, 2014.

Além disso, como ressalta Pablo Gonsalo¹⁹ (2014), em um esforço interpretativo é possível ler a morte como um elemento intrínseco ao ofício de ator. João Carlos Castanha, em seu cotidiano melancólico e decadente, faz de seu trabalho como ator uma potência estética e teatral que enfrenta os desafios de dar um sentido ou um significado real para a sua vida e de criar várias personagens, para, logo em seguida, tirar sua maquiagem e voltar a viver um cotidiano apático, escuro, triste e sombrio. Este enquadramento fílmico remete ao *Mito de Sísifo*, de Albert Camus²⁰ (1941), o qual serve para pensar João como uma força teatral que também carrega, montanha acima, o seu fardo, mesmo sabendo que ao chegar lá, este fardo rolará montanha abaixo: a personagem veste e tira maquiagens, perucas, salto alto, batons, isto é, um ritual diário de reinvenção acompanhado de uma respiração já trôpega e de um “corpo velho, gay e cansado”. Este ritual que se repete diariamente é, em suma, a tentativa cotidiana de construir um sentido para sua vida através do trabalho de ator, é o enfrentamento diário com a própria morte. Em determinada passagem do longa, João Castanha diz

¹⁹ Para ler mais sobre Castanha e o mito de Sísifo: Pablo Gonsalo- A face obscura de um ator: In: Revista Cinética- (cinema e crítica) Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/castanha-de-davi-pretto-brasil-2014/> Acesso: 05 de novembro de 2015.

²⁰ Albert Camus nasceu em Mondovi na Argélia, em novembro de 1913, e faleceu em Villeblevin na França, em janeiro de 1960, aos 46 anos. Foi escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo e filósofo. Em 1957, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura por sua produção literária. Quanto a Sísifo, na mitologia grega era considerado o mais inteligente dos mortais, tendo conseguido ludibriar a morte por duas vezes, enganando os deuses Tânatos e Hades. Ao morrer, Sísifo foi considerado um grande rebelde e foi condenado pelos deuses a empurrar, por toda a eternidade, uma grande pedra até o cume de uma montanha. Sempre que estava prestes a alcançar o topo, a pedra rolava montanha abaixo e Sísifo começava tudo de novo. Ao se apropriar deste mito, Camus fala, de modo geral, sobre as tarefas que envolvem esforços inúteis. A eterna busca dos sujeitos por um sentido para a vida é, para o autor, um esforço inútil, por exemplo, os esforços no âmbito político-ideológico que pretenderam “transformar o mundo e as sociedades. Para o autor, a humanidade elabora até hoje “o trabalho de Sísifo” Disponível em: <http://www.brasilecola.com/biografia/albert-camus.htm> Acesso: 11 de novembro de 2015.

ao amigo diretor de teatro que é preciso morrer para ser um completo criador. Assim, ao voltar para as paredes angustiantes de seu apartamento no subúrbio de Porto Alegre, João Carlos Castanha morre. Mas o filme de Pretto lhe dá a chance de continuar atuando diante da câmera dentro de sua própria casa e, assim como Sísifo, Castanha segue enganando a morte.

A partir de todas essas reflexões que emanam do olhar lançado sobre *Castanha*, nada no filme é passível de certeza, pelo contrário, *Castanha* não dá respostas e parece fugir delas mesmo quando sugere uma engrenagem do desenvolvimento narrativo pois, logo após esses momentos, interdita a narrativa e lança uma nova sequência fílmica sem solução, sem significações fechadas e completas. O próprio final do filme não resolve problema algum, pelo contrário, deixa a narrativa solta, desatada. Ou então, dá a entender que tudo continuará do jeito que está: Castanha vai até o asilo em que seu pai se encontra, chega até a porta e ali fica. Olha pra para dentro e seus olhos são a janela da dúvida: entrar ou não entrar? Olha para o local por mais algum tempo e vai embora. Logo, tudo continuará o mesmo modo: se seu sobrinho não morreu, continuará pedindo cigarro, comida, dinheiro e comprando crack. Sua mãe, continuará correndo atrás do neto e sentido-se cansada, ou então, na ausência do neto, continuará a ficar acordada até tarde esperando o filho voltar do trabalho. Este, por sua vez, permanecerá atuando: mesmo após a última tomada do filme, mesmo quando as cortinas do teatro se fecharem, mesmo quando “estiver velho demais” para interpretar Maria Helena. A velhice de Castanha, comparada a velhice das outras personagens aqui analisadas, pouco tem de saudável, mas não apenas em termos físicos: a respiração ofegante da personagem, logo após sair de uma peça ou voltar pra casa após uma noite de trabalho, é uma respiração de angústia e dor, mesmo que isso não esteja dito em palavras, mas sim impresso nos enquadramentos fílmicos tão estáticos quanto a vida do próprio Castanha.

Além disso, a performance de Maria Helena pouco tem de glamour, mas não só por trabalhar em um bar *underground* de Porto Alegre, no qual homens gays (geralmente mais velhos) procuram por sexo. Maria Helena traz consigo a dor, a tristeza e o enfrentamento com a morte, tal como seu criador. Ao contrário do que pode parecer quando se tem em mente as performances de *drag queens* e transformistas, Maria Helena também pega emprestado de seu criador o cotidiano e a expressão triste, apesar de todas as piadas feitas aos clientes. Estas próprias piadas sarcásticas lembram, aliás, os comentários irônicos, às vezes maldosos, que a personagem faz na presença da mãe sobre o sobrinho viciado em crack. Mas para fins de registro, Pretto consegue captar com honestidade e sensibilidade o trabalho de um transformista, profissão que sempre está ligada ao estigma e preconceito. Ali, Maria Helena é apenas mais um trabalho de um ator versátil e, talvez não possua, a mesma força desconstrutiva que desejaria Butler (2003). Não que Maria Helena não revele a ontologia do gênero, como foi explicado. Mas porque, a despeito de sua estética reveladora e

imitativa, novamente a estética angustiante e a presença da morte é o que prevalece.

Convencidos de que as reflexões desenvolvidas neste capítulo não estão esgotadas, retomo alguns pontos aqui abordados. Em função dos tratamentos estéticos e narrativos e das personagens representadas, os quatro filmes analisados assumem posturas diferentes e semelhantes em relação às pessoas LGBT e seu processo de envelhecimento. No caso de *Um diálogo de ballet* é importante ressaltar que o tratamento criativo do filme lhe confere uma maior força, em termos de imagem e som, de colocar o “homem gay velho” como uma categoria política a ser desconstruída e reconstruída. O tratamento filmico das duas personagens é tenso, poético, incerto, reflexivo e problemático, utilizando-se do próprio dualismo *gay* velho x *gay* jovem para criticá-lo. Mais do que nos outros filmes analisados, nota-se que *Um diálogo de ballet* questiona e desnaturaliza as ideias e discursos sobre homossexualidade, geração e envelhecimento, interseccionando estes temas como ficções culturais que precisam ser ressignificadas. É neste sentido que *Um diálogo de ballet* pode ser considerado uma narrativa *queer*, ao passo que preserva a categoria da identidade do homossexual velho, considerando-a significativa, dedica-se contra a reificação dos homossexuais velhos em direção às visões de homossexualidade e de envelhecimento como um terreno crítico da desconstrução do gênero/sexo/envelhecimento e não como uma experiência unitária com um significado particular.

Mas enquanto o itinerário narrativo de *Um diálogo de ballet* é todo permeado por uma visão desconstrutiva, nos outros três filmes uma postura *queer* fica responsável e restrita a alguns personagens e não ao filme como um todo. No caso de *Singularidades*, por exemplo, é o comportamento não inteligível de Pedrinho que se alinha a uma postura *queer* ao desalinhar os polos opostos e estanques do masculino e do feminino. Borra suas fronteiras com seu equipamento de pedreiro durante o dia e com os vestidos e camisolas que usa durante a noite ou com os vestidos que vai as festas com amigos. Em seu ritual paródico não se identifica como mulher ao vestir sua camisola vermelha de dormir, mas tão pouco reivindica e performa a identidade “padrão” do que é ser homem. Já Rosangela, em sua maturidade de 43 anos, também aponta visões mais diversas e não reificadas da lesbianidade, colocando o ser mulher lésbica e o relacionamento lésbico em um terreno crítico da desconstrução do gênero. No entanto, o documentário lhe atribui a função de figurar o casamento monogâmico enquanto um desejo comum aos outros personagens do enredo filmico, não sustentando a ideia de singularidades sugerida pela própria narrativa. No caso de Georgete, ainda que submetida ao olhar exterior do cineasta, fala conscientemente em seu próprio nome e reivindica seu reconhecimento enquanto sujeito da diferença: uma travesti, negra e prostituta que está envelhecendo.

No caso de *A dança da vida*, a aproximação com um “lugar *queer*” dentro do filme fica a

cargo de Nora, que se recusa a reificar seus desejos sexuais e afetivos como uma experiência particular alocada na dicotomia homossexualidade x heterossexualidade, muito embora isso não seja suficiente para tornar o filme *queer*. O mesmo serve para *Castanha* que, apesar de sua paródia demonstrar justamente o tom imitativo do gênero do qual fala Butler (2003), o filme traça outros caminhos que se distanciam de uma narrativa *queer*, como por exemplo, o foco no enfretamento com a morte através de seu ofício de ator.

CAPÍTULO IV ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA E REITERAÇÕES SUBVERSIVAS DA NORMA

Os filmes reunidos neste capítulo trazem representações de personagens LGBT que elaboram, diante da câmera, uma série de reivindicações sociopolíticas mais demarcadas do que nos outros filmes aqui estudados. Não que as outras obras até então analisadas não figurem discursos de reconhecimento, reivindicação e resistência, no entanto, através de uma visão prévia, pôde-se perceber que os documentários reunidos neste capítulo organizam estética e politicamente a representação de sujeitos que reivindicam de forma bastante demarcada e assimilacionista o reconhecimento de suas famílias homoafetivas, de suas orientações sexuais, suas identidades e expressões de gênero. É devido a este teor narrativo que estas obras revelam, embora não de forma simétrica, tensões e contraposições entre uma postura/narrativa *queer* e uma postura/narrativa de modelo identitário. Os filmes que integram este capítulo são: *Família no papel* (Fernanda Friedrich e Bruna Wagner, 2012, SC), *Vida fora do armário* (Luciano Coelho, 2008, PR), *Translúcidx* (Tamiris Spinelli, 2013, PR) e *Ser Mulher* (Luciano Coelho, 2007, PR). Este último, assim como *Vida fora do armário*, é mais um filme elaborado pelo Projeto Olho Vivo.

Ser Mulher narra a história de vida de quatro mulheres transexuais sob uma ótica demasiadamente expositiva, as personagens falam sobre seu processo de identificação e construção de suas identidades de gênero, suas relações familiares e sociais, as violências, as discriminações, as experiências e expectativas quanto à cirurgia transgenitalização. É interessante destacar que a escolha do título da obra, *Ser Mulher*, diz muito sobre como a própria construção filmica se organiza na defesa desta reivindicação. O documentário baseia-se na postura das quatro mulheres transexuais que exigem ser reconhecidas como mulheres, o que também possibilita a discussão da desconstrução, reivindicação e disputa da categoria mulher, deslocando os pressupostos normativos que estabeleceram o que é “ser mulher” e ao mesmo tempo aspirando a uma inteligibilidade cultural do sexo/gênero feminino.

O filme tem sua abertura com um plano geral em *plonge* da Rua XV de Novembro de Curitiba e, em seguida, acompanhamos duas mulheres que trafegam entre outras pessoas de passos apressados. Enquanto a câmera permanece estática observando o tráfego, as duas personagens vão se aproximando, aos poucos, da câmera e tomando todo o espaço no quadro de filmagem. Após isso, segue-se um itinerário de depoimentos alternados dessas duas mulheres (Edna e Carla) e também de Maite e Rafaelly. Edna possui 31 anos, mora com seus pais e irmãos e mudou-se do

interior do Paraná para Curitiba nos 1980, quando tinha apenas quatro anos de idade. Atualmente trabalha como cabeleireira e é vice-presidente da ONG Esperança, que trabalha com os direitos das travestis e das transexuais na capital paranaense. Já Maite nasceu em Curitiba, possui 34 anos de idade e é atriz de teatro. Rafaelly Silva também mora em Curitiba, é casada e ainda espera a cirurgia de transgenitalização, assim como Carla Amaral, 34, ativista LGBT.



Figura 46: Edna, 31. Fonte: Ser Mulher, Coelho, 2007, PR



Figura 47: Carla, 34. Fonte: Ser Mulher, Coelho, 2007, PR



Figura 48: Maite. Fonte: Ser Mulher, Coelho, 2007, PR



Figura 49: Rafaelly. Fonte: Ser Mulher, Coelho, 2007, PR

As personagens reunidas no documentário têm experiências de vida bastante semelhantes, embora fique visível uma diferença de classe entre elas. Através da perspectiva *queer* nos interessa questionar o que está interdito nesta narrativa e como a representação fílmica destes sujeitos colocam sob rasura a própria categoria de sexo/gênero a qual tanto estes personagens aspiram. O filme alimenta uma postura ética de abertura e reconhecimento, isto é, não trata as quatro personagens como meros objetos exóticos do sexo/gênero, como acredita em seu discurso e busca

deixar claro (já através do título) que ali se trata de quatro pessoas que devem ser reconhecidas como mulheres porque assim o são. De modo geral, a construção fílmica organiza-se através da representação das fases da vida de cada personagem: a infância, a adolescência, a idade adulta, as experiências problemáticas do período de aceitação/transição, o sucumbir das relações familiares/sociais e a expectativa e a realização de poder se reconhecer e ser reconhecida como mulher. Quanto a fase da infância e da adolescência, é notável como o filme procura deixar explícito, através dos depoimentos, que as primeiras impressões de inadequação das personagens se deu na relação com o *outro*, isto é, na relação com os amigos e colegas de escola:

A minha vida na infância foi uma vida comum, como de outra criança qualquer. Por se tratar de uma transexual primária, vivia acreditando que era uma menina. Minha mãe sempre compreensiva, meu pai também, meus irmãos sempre respeitavam os meus desejos e as minhas vontades. Aproximadamente aos 11 anos, não lembro direito, faz um tempinho já, notei que eu era menina, mas diferentes das outras, porque ao defrontar-se com alguns colegas durante o banho, eu percebi que menina tinha perereca e menino tinha um pipi. (Edna) (*Ser Mulher, 2007*)

Como pode-se perceber, a primeira distinção que Edna, ainda criança, fez entre meninos e meninas partiu das diferenças dos órgãos genitais. Mesmo que não soubesse dar nome ao que sentia, a personagem demonstra que já na infância questionava-se sobre o fato de considerar-se uma menina “diferente”. Já Rafaelly demonstra que, em um primeiro momento, chegou a considerar-se apenas um menino com vontade de beijar outros meninos:

Desde pequenininha eu sempre tive amizade só com menina, sempre brinquei de boneca, nunca tive interesse ou achei legal de ficar brincando com carrinho, com brincadeiras de meninos. E daí, um dia, eu tava paquerando um menininho e a irmã dele viu. E a irmã dele, logicamente era meu vizinho, ela contou pra vó dela, a vó dela contou pra minha vó, aí todo mundo ficou sabendo. (*Ser Mulher, 2007*)

Devido à ausência de referência de pessoas trans e também de conhecimento sobre como funciona as operações que genereficam o corpo homem/corpo mulher, esta primeira impressão de inicialmente considerar-se um homem gay é bastante comum entre algumas mulheres transexuais e, no caso de homens transexuais, é comum em um primeiro momento que alguns acreditem que sejam mulheres lésbicas, como fica visível mais a frente através do depoimento de Maite. Também é interessante destacar que, ao buscar explicação para sua inadequação com as normas de sexo/gênero na infância, Rafaelly busca aporte em uma ordem binária da inteligibilidade cultural no que diz respeito ao sexo/gênero: argumenta que se sentia diferente por gostar de brincar de boneca e não das “brincadeiras de meninos”, quando sabemos que, na verdade, não há nada de original nestes com-

portamentos tidos como de meninos e meninas. No entanto, esta foi a forma possível que Rafaelly encontrou para constatar sua identidade de gênero, tendo como referência os signos culturalmente produzidos que demonstram aquilo que “eu não sou”, ou melhor, aquilo que os *outros* disseram que “eu não sou”: uma menina.

A representação de Rafaelly é ilustrativa para compreender que a formação e (des)construção da identidade de gênero que a personagem elabora a partir do seu não reconhecimento enquanto homem só é possível através dessa relação entre estrutura e prática, entre o indivíduo e o social. É por esse motivo que na primeira tentativa de firmar sua identidade (tanto na vida pessoal quanto diante da câmera), Rafaelly se utiliza e reitera valores como “comportamento de meninos” e “comportamento de menina”. O mesmo serve para Edna que na infância ainda não teria o conhecimento necessário para dizer que o seu sexo/gênero não está instalado em seu genital e, por isso, acreditava que era a genitália que definiria o sexo/gênero de seus colegas de escola. Mas assim como Edna e Rafaelly, Maite também oferece relato interessante para pensar a representação da infância das mulheres transexuais no presente filme. Sentada no sofá da sala de sua casa, Maite conta:

A parte chata foi em relação a infância, como relação ao colégio, pois eu estudei a vida inteira em um colégio Franciscano. E aí, nesse colégio, o recreio era separado dos meninos e das meninas, e eu sempre dava um jeito de escapar para os das meninas. Até que um dia nós estávamos em um recreio coletivo que teve dos meninos e das meninas, entrou no meio de uma rodinha de meninos e meninas, me colocaram no meio da rodinha, começaram a girar, a bater palma e falar: mariquinha, mariquinha e eu não sabia o que significava na época mariquinha e eu fiquei superfeliz, achei que era um título, porque todo mundo tava ali, nunca tinha tido essa consagração, tipo, eu tô sendo bem-vista, eles me colocaram no meio, então, deve ser uma coisa legal. E o meu pai sempre buscava nós três no colégio, meu pai sempre perguntava pra gente como tinha sido o dia, o que tinha acontecido e tal. E cada um contava o seu dia. E nesse dia eu falei: ah, foi superlegal, porque hoje no recreio todo mundo se reuniu, fizeram uma rodinha e todo mundo começou a me chamar de mariquinha. Logicamente, o meu irmão mais velho sabia o que significava mariquinha e ficou um silêncio assim, porque todo mundo estava contando do seu dia, meu irmão contanto do dia dele, minha irmã contando do dia dela... e quando eu contei do meu ficou um silêncio mórbido dentro do carro. Aí cheguei em casa e o meu pai falou: olha, a gente tem que conversar. Aí eu vi que ele foi conversar com a minha mãe, mandou meu irmão e minha irmã para o quarto e meu pai me explicou o que era mariquinha, aí eu fiquei sabendo que não era um título, que tinham me avacalhado. Aí, logicamente eu entrei no judô, entrei no escotismo na época, junto com meu irmão, em tudo o que o meu irmão fazia eu comecei a imitar ele e talvez daí que eu tenha descoberto esse lado teatral, de imitar as pessoas, porque eu sabia que era isso que o meu pai queria, porque se eu não fosse dentro deste perfil, eu iria sofrer muito. (Maite) (*Ser Mulher*; 2007)

Assim como Maite, Edna também ressalta que a fase da adolescência²¹ foi um momento mais difícil que a infância, pois enquanto nesta última as personagens não sabiam dar um nome para

²¹ As estatísticas da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que adolescentes que se identificam como LGBT pensam mais em suicídio (ideação) e tentam mais vezes suicídio do que jovens em geral. Fonte: <http://www.portaldasaude.pt/NR/rdonlyres/BCA196AB-74F4-472B-B21E-6386D4C7A9CB/0/i018789.pdf>. Acessado em: 03 de novembro de 2015

sua inadequação, na fase da adolescência há, a partir do momento que se consegue relativamente nomear e identificar esse “desvio”, há uma série mais intensa de sanções, incompreensão e falta de apoio de amigos e familiares:

Na vida de toda transexual, os momentos mais tensos, ou um dos momentos mais introspectivos mesmo é a fase que passa pela adolescência. Teve um ano aproximadamente, por exemplo, da minha vida, que eu não saí do meu quarto pra ver ninguém porque eu achava que as palavras que as pessoas me falavam doíam muito mais do que qualquer tipo de violência. Você viver a adolescência sendo tratada como uma aberração não é fácil. Você não encontra ajuda de ninguém, você não encontra conforto nas palavras das pessoas. Por mais que a tua família te apoie, tua família não está acostumada. Uma família de modelo heterossexual não está acostumada a educar um filho ou uma filha que é transexual. (Edna) (*Ser Mulher*, 2007)

Como se pode perceber, os depoimentos das quatro personagens organizados de forma sistemática e expositiva possuem inúmeros pontos em comum, pois são vivências abjetas em comum e que dizem muito a respeito de como todos os corpos são generificados desde o começo da sua existência social (e não há existência que não seja social), o que significa que não há corpo natural que preexista a sua inscrição cultural e, portanto, já na infância e adolescência estes sujeitos “desviantes” - ainda que de forma pouco consciente – começam a escancarar o aspecto performativo do sexo/gênero. No entanto, esta performatividade não compreendida pelas instituições sociais não objetivam simplesmente reprimir as crianças ao colocá-las em recreios separados de acordo com o sexo/gênero a elas imputado, mas sim fazê-las funcionar “sob um padrão ótimo”. (FOUCAULT, 1988). O mesmo serve para a instituição família que coloca a filha transexual para fazer esportes e se comportar como o irmão mais velho, ou então, como a mãe que pede para que a filha pare com seu processo de “transição corporal”. São posturas sintetizadas pela frase de Edna: “uma família de modelo heterossexual não está preparada para educar um filho ou uma filha que é transexual.” Assim como a família, as ciências médicas ainda rastejam na tentativa de compreender a transexualidade apenas como uma possibilidade não normativa de viver o sexo/gênero e que este sexo/gênero não está instalado no corpo e na genitália do sujeito.

Esta instabilidade da identidade de gênero provocada pela emergência política e cultural das pessoas transexuais defendida pelo filme torna-se ainda mais evidente a partir do momento em que as personagens passam a exigir e reivindicar o reconhecimento e a socialização com o sexo/gênero com o qual realmente se identificam. Para isso, algumas pessoas transexuais desejam passar por processos de trasgenitalização, modificações corporais e buscam, com aparato judicial, mudarem o nome e o sexo/gênero em seus documentos de identificação. A figuração de Maite, que é atriz e ganha mais espaço do que as outras três personagens do documentário, ilustra muito bem o seu

caminho particular da descoberta até o momento de reivindicação identitária enquanto mulher:

A sexualidade em si não aflorou pra mim na idade que aflora pra maioria das pessoas, com 15, 16 anos, na minha época. Aí eu comecei a frequentar, eu sabia de uma boate gay aqui em Curitiba, que era o Época. Aí fiquei um mês na frente dessa danceteria do Época, atrás de um poste, de um prédio, eu ficava olhando as pessoas assim, de uns tipos diferentes e ficava imaginando: nossa, jamais vou colocar os pés lá dentro. Umas pessoas maquiadas, até que um dia eu tive coragem de entrar. Aí eu entrei quando tinha 16 anos de idade. Aí, quando eu entrei, uma pessoa veio direto, começou a conversar e colocou a mão na minha perna e eu saí correndo. Demorei uns dois meses para ter coragem de voltar de novo, porque eu achei que ia contaminar alguma coisa, que ia acontecer alguma coisa comigo. Aí eu comecei a frequentar esta boate e a conhecer vários gays, aí comecei a ver que eu não tinha essa identidade de gay, que eu não me sentia um homem que gostava de outro homem. Aí, logicamente, eu comecei a conhecer várias travestis com vários modos de vida, de se vestir, e foi aí que eu comecei a tomar hormônio e tudo. Mas eu não me sentia uma travesti, o que eu sou, afinal?! Eu me achava uma anomalia, eu não me identificava com nada. (*Ser Mulher*, 2007)

Maite demonstra que só ganha consciência de seu “não lugar” a partir do momento em que entra em contato com o *outro* que, neste caso, também são sujeitos que estão a margem. No entanto, ao conhecer gays e travestis, Maite não se identifica nem com um, nem com o outro. Quanto ao perceber-se que não é um homem gay, Maite desloca a reação primária de não confundir orientação sexual com identidade de gênero. Maite, aos 16 anos de idade, estava em um corpo culturalmente produzido como um corpo de homem e, provavelmente, sentia-se atraída por homens. Logo, sua primeira impressão seria acreditar que era um homem gay. Ao conhecer gays, esta primeira impressão não perdurou. O mesmo no caso de sua não identificação com as travestis pois, em síntese, travestis não demonstram uma identidade de gênero tão “aparelhada” como é o caso das mulheres transexuais que, de fato, disputam a categoria de mulher de forma mais homogênea.

Mas quando entramos neste tipo de debate, defrontamo-nos com dois aspectos importantes. Primeiramente, a identidade é fruto de uma expressão relacional que se concebe e se define pelo que ela é em relação ao *outro*, em diferentes momentos e cruzamentos. Isto é, toda identidade requer uma identidade que “está fora”, neste caso, o gay, a travesti e as pessoas cisgêneras de modo geral. Maite pergunta: “o que eu sou, afinal?!” A personagem ganha noção de seu não lugar através da diferença, logo, sua autoidentificação só foi passível de compreensão através desta alteridade: a identidade é “uma positividade, aquilo que eu sou”, enquanto a diferença é “aquilo que o outro é” (WOODWARD, 2000, 14.). No entanto, ambas só fazem sentido se compreendidas uma em relação à outra. Logo, a identidade depende da diferença e vice-versa. Elas são inseparáveis.

Em segundo lugar, o filme consegue deixar mais claro o porque de Maite não identificar-se como um homem gay: por mais que não tivesse isso claro em sua mente, Maite é uma mulher designada compulsoriamente como homem pelo fato de possuir um órgão genital nomeado como pênis e

sente, de fato, atração por homens. Mas no caso desta diferenciação, principalmente no que tange as diferenças entre travestis e mulheres transexuais, sempre corre-se o risco de tomar a categoria mulher como um dado que por si só evoca um conjunto de atributos que pertence a todas as mulheres e que também esbarra, muitas vezes, em uma discriminação contra as travestis. Essa discriminação pode ser notada, inclusive, quando Rafaelly diz que sua família ficou preocupada por achar que ela iria ser uma travesti e não uma transexual.

É comum que se faça uma diferenciação biologistica entre transexuais e travestis, argumentando que estas últimas sempre mantêm a genitália masculina, além de uma certa discriminação de classe. Muito embora algumas das pessoas tidas como “normais” não façam esta diferenciação entre travestis e transexuais (colocam tudo sob a rubrica de anormais, aberração, bixa ou traveco), é comum a visão entre alguns – e também entre as LGBT- de que a transexual é a pessoa financeiramente estável, cirurgiada e que não recorre a prostituição como estratégia de trabalho ou sobrevivência.

Segundo Bento (2008), no processo de disputa das identidades, a mulher transexual soa como um sujeito que confere mais legitimidade e poder, enquanto a travesti é construída como a outra radical. Nesta direção, a autora compreende que não se pode reduzir a diferença entre travestis e transexuais com base nas estratégias ou mecanismos frente os quais se visibiliza as divergências com as normas de gênero. As mulheres transexuais lutam para serem reconhecidas socialmente e legalmente de acordo com o gênero identificado e, para que isso ocorra, acionam uma complexa rede de discursos localizados em instituições médicas, religiosas, educacionais, políticas, jurídicas e familiares. Já no caso das travestis, poder-se-ia argumentar que estas não desejam ser submetidas ao poder médico e às normatizações do Estado, isto é, não se submeteriam ao poder médico que fábrica corpos dimórficos, enquanto algumas pessoas transexuais desejam ser ardentemente “consertadas” pelo “hospital fábrica”, como é o caso das quatro personagens do filme que aspiram pela cirurgia de transgenitalização, sendo que duas delas (Maitê e Edna) já passaram pelo processo.

Logo, devido a sua posição indefinida na ordem binária dos gêneros, as travestis potencializariam a capacidade de subversão. No entanto, a própria autora ressalta que esta diferenciação não pode ser uma regra, pois as pessoas travestis também reivindicam do poder público implante de silicone seguro, terapias hormonais, eletrólise, cirurgias no rosto, raspagem da traqueia, entre outros desejos, na tentativa de se aproximar do que elas acreditam ser originalmente uma mulher. Além disso, Bento ressalta que as travestis, após algumas conquistas de direitos pelo movimento transexual, possam se assumir transexuais para usufruírem dos dividendos, mas que se isso de fato acontecer, revela-se novamente a fragilidade das identidades que se pensam fixas e estáveis. Trata-se mais de buscar compreender as diferenças entre travestis e transexuais pelo prisma da auto identificação, o que permite ver que a travestilidade está localizada no “entre lugar” da transexualidade e

da cisgeneridade, rasurando o binarismo de gênero.

Já as mulheres transexuais localizam-se em um dos polos opostos deste binarismo de gênero, exigindo serem reconhecidas enquanto mulheres e evidenciando um paradoxo interessante: ao mesmo tempo em que as mulheres transexuais demonstram que o sexo/gênero é, de fato, um construto histórico e cultural, também parecem tomar a mulher como um dado original ao buscarem ser reconhecidas pelo sexo/gênero identificado. É através desta procura por tornar-se inteligível que Maite busca “autorização” das instituições guardiãs das normas, não sem antes utilizar-se destas para saber quem ela é de fato:

Na verdade ele (o pai) não me levou na psicóloga para me mudar, mas pra tentar entender quem eu era, que processo eu tava passando. Ela não tinha conhecimento e indicou um psiquiatra e esse psiquiatra já tinha ouvido falar muito de transexualismo, porque naquela época a gente não escutava falar, era muito pouco divulgado, não é como hoje que tem uma mídia. E ele falou assim: Maite, você é uma transexual, você não tem uma identidade de gênero, você não tem vínculo nenhum com teu pênis, porque até os 16 anos de idade, era muito engraçado, eu nem limpava o órgão masculino, o pênis que tinha eu não limpava, eu sempre tive fimose, esse tipo de coisa. E tipo, eu não puxava aquela pele pra limpar, pois eu tinha total aversão, não conseguia nem tocar. Aí meu pai me levou no médico porque ficava um cheiro horroroso e o médico falou que aquilo poderia dar um câncer peniano, que é uma coisa super-rara de se ter, você tem que fazer essa limpeza. E eu tinha uma hipersensibilidade por não fazer essas coisas e eu falava: eu não vou tocar, porque isso aqui não era pra estar aqui, não era pra ser meu. Uma agonia supergrande. Até que a partir daí passaram a aconselhar meu pai de que o único caminho pra mim era a cirurgia de redesignação genital, pra encontrar realmente essa parte que eu sempre fui com a parte física que estava totalmente em desencontro. (*Ser Mulher, 2007*)

Diferentemente da Teoria *queer* e dos estudos de gênero com abordagem culturalista que entendem a transexualidade como uma desobediência às normas do sistema sexo/gênero, em outras áreas de conhecimento as pessoas transexuais são patologizadas como sujeitos com transtorno/distorção de gênero, como indica o termo usado por Maite ao procurar um psicólogo: transexualismo. No Brasil, em 1984, a Associação Brasileira de Psiquiatria deixou de considerar a homossexualidade um comportamento prejudicial à sociedade. Em 1985, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade um desvio sexual, e, em 1999, proibiu aos seus profissionais de oferecerem tratamento de cura aos bissexuais e homossexuais. Em 1990, a Organização Mundial da Saúde retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças. Desde então, o termo homossexualismo (como o sufixo *ismo*) caiu em desuso justamente pela conotação de doença que carrega. Já a transexualidade ainda consta como transtorno de identidade de gênero na CID-10 e no Manual de Diagnóstico e Estatístico de Desordens Mentais (DSM-5) e o termo transexualismo ratifica justamente esta conotação patológica.

Atualmente existe um movimento crescente em torno da retirada da transexualidade destes diagnósticos. Esta campanha, conhecida como *STOP Trans Pathologization* defende que as pessoas trans tenham acesso às eventuais modificações corporais e estéticas que desejem fazer sem serem consideradas doentes e que deixem de ser obrigatoriamente submetidas ao acompanhamento psiquiátrico compulsório por dois anos, no caso do Brasil. Muito embora nem todo homem ou mulher transexual deseje passar por este violento protocolo para serem reconhecidos pelo gênero identificado, o documentário em questão estende/alimenta este desejo para todas as pessoas transexuais, acreditando que todos estes sujeitos estão, de fato, em “desencontro” com o corpo com que nasceram, como pôde-se perceber através da relação com Maite e seu órgão genital e também pela representação de Edna:

Eu procurei fazer a cirurgia pra me realizar como pessoa, por uma questão do meu perfil durante as relações. Eu era casada, eu queria ter uma relação de homem e mulher dentro de um modelo heterossexual, porque sou uma transexual heterossexual e tenho muito mais certeza disso hoje em dia. Então era esse modelo que eu queria seguir, era isso que me fazia bem. Era me deitar com um homem, estar na posição feminina e ser mulher pra ele como um todo. [...] saber que eu posso ir pra cama com meu namorado, tirar a roupa para ele, saber que eu não vou sentir vergonha do meu corpo, gosto do que eu vejo e gosto de me olhar no espelho [...] vivo hoje como mulher, tirei da minha vida a palavra transexual. Me coloco como mulher humana. (Edna) (*Ser Mulher*, 2007)

Para algumas mulheres e homens transexuais, passar pelos processos de modificação corporal e se ver reconhecido no “corpo do gênero” identificado é deixar para trás a sensação de “querer virar do avesso e não poder”, como relata Maite em outro momento do filme. Desse modo, olhar-se no espelho e ver seu gênero refletido em seu corpo é passar para a esfera da inteligibilidade e, “com sorte”, para a esfera da assimilação/passabilidade cisgênera. Há muitos pontos interessantes na representação de Edna no documentário no que diz respeito a este processo de assimilação. Primeiramente, ao reivindicar ser reconhecida como mulher, a personagem já começa a desestabilizar os ordenamentos sociais que fabricaram o corpo homem/mulher. Ao passar pela cirurgia de transgenitalização e outras modificações corporais, a personagem avança essa desestabilização e demonstra, de fato, o que a Teoria *queer* e outros ativismos/estudos em gênero e sexualidade já vinham apontando: o sexo/gênero é o meio discursivo/cultural pelo qual a natureza sexuada ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. Ao demonstrar que esta verdade sobre o sexo não é tão verdadeira, Edna e as outras mulheres entrevistadas são socialmente encaradas como aberrações, como sujeitos transgressivos, perigosos, patológicos – com aval da ciência médica, a qual possui muito poder para pouco conhecimento (BENTO, 2008). O Segundo ponto é que, por mais que a represen-

tação de Edna e das outras personagens sejam transgressivas e desestabilizam as normas que elaboraram corpos genereficados, esse movimento está inserido dentro de um quadro rígido de performatividade determinado pelo próprio instrumento/referências de subversão. Logo, a figuração da transexualidade em *Ser mulher* altera, varia e reitera a norma, como fica visível na representação de Edna que aspira ao centro e toma a mulher como uma categoria dada, original. Edna diz que quer ter uma relação dentro de um “modelo heterossexual”, estar na posição feminina e ser mulher como um todo: “hoje vivo como mulher, tirei da minha vida a palavra transexual”. Mas o que seria estar na posição feminina? O que é ser mulher como um todo? O que é viver como mulher? Isto não seria tomar a mulher e todos os seus atributos como condições naturais/originais? O mesmo para Maite que, no momento pós-cirurgia de transgenitalização, argumenta que a mulher Maite nasceu ali, ao olhar-se e ver que agora possui uma vagina e não se sente mais em desconforto. Tal representação não reitera, novamente, o discurso fundacionalista e reducionista que instala o sexo/gênero na genitália da pessoa?

Não se está dizendo aqui que as pessoas transexuais devem contentar-se com o sexo/gênero que lhes foi imposto – poder viver e sociabilizar-se com gênero/corpo identificado é uma necessidade básica para estas pessoas. Entretanto, não é possível deixar de apontar que há discursos que, no momento em que se tenta transgredi-lo, no caso da transexualidade, o reinscrevemos sobre a mesma base e que a subversão e a agência são condicionadas, se não determinadas, por estes discursos dos quais não se pode fugir (BUTLER, 2003). Neste sentido, o próprio título do filme (*Ser mulher*) aliado aos discursos das personagens, nos faz lembrar que a mulher é justamente um devir, um processo, um construir, uma prática discursiva (des)contínua sempre aberta a intervenção, ressignificação e cristalização de formas reificadas de identidade. No entanto, esta própria cristalização é, como aponta Butler, uma prática insistente e insidiosa sustentada por inúmeros meios sociais: um desses meios sociais é o próprio filme aqui analisado. *Ser mulher* é um sistema de significação que prefere homogenizar a representação das personagens e cancelar o sujeito mulher como uma categoria natural.

Além dessas reflexões provocadas pela representação das vivências das personagens na infância/adolescência e mais tarde nos momentos de reivindicação identitária frente as instituições sociais, outro ponto de filme que não passa despercebido são suas impressões das violências transfóbicas que as personagens sofreram ao longo da vida:

Antes da cirurgia de transgenitalização eu tive um namorado que não sabia da minha condição e que nunca tinha ido aos finalmente comigo. Um dia ele me propôs de ir até o apartamento dele porque os pais dele tinham viajado, ele tava sozinho. Aí ele fez algumas propostas pra mim que eu me recusei. Não, não dá. Eu abri a minha condição sexual pra

ele. Ele não, tudo bem, tudo bem. No outro dia ele marcou outro encontro comigo, só que aí ele tinha 15 amigos juntos. Aí não é difícil dizer o que aconteceu. Todas essas que vivem a transexualidade já sabe o que pode acontecer, levei uma boa surra, fui pra casa, chamei a polícia, não adiantou, né. Porque tem aquela musiquinha, né: joga pedra na Geni, ela boa de cuspir, ela dá pra qualquer um. E a partir do momento em que você é transexual e que você denuncia você está sempre errada. (Edna) (*Ser Mulher, 2007*)

Ele me deu um soco, teve descolamento no nariz: se você quer ser mulher, eu vou te ensinar o que é ser mulher". Não tentei lutar com ele, logicamente ele era maior do que eu. Ele me amarrou os braços, me colocou dentro de uma banheira, e ali dentro ele fez o que ele queria fazer. "Então foi um período bem difícil, de identidade primeiro, e depois de descoberta da sexualidade, de acreditar nas pessoas, de não ser tratada como objeto, de não ser tratada simplesmente como um fetiche." (Maite) (*Ser Mulher, 2007*)

Tais casos de violência simbólica, física, estrutural e letal contra travestis e transexuais dizem muito a respeito de um Brasil que é considerado um dos países mais violentos para pessoas LGBT no mundo, segundo os relatórios anuais do Grupo Gay da Bahia (GGB). No entanto, sabe-se que estes números de crimes contra as pessoas LGBT são subnotificados, pois são produzidos a partir de registros da imprensa (hemerografia) e relatos de ativistas espalhados pelo país.

O poder público ainda não possui um relatório robusto e metodologicamente confiável sobre crimes letais contra pessoas LGBT; os dados coletados pelo Disque 100, Disque 180 e pela rede do SUS incluem homicídios, mas como não há registro sobre homicídios no Sistema de informações sobre Mortalidade do Ministério da Saúde (SIM/MS) que levem em consideração a orientação sexual e a identidade de gênero das vítimas, é impossível fazer análises nacionais, cruzamento de dados e produzir estatísticas oficiais sobre a violência letal motivada pelo preconceito contra pessoas LGBT. Além disso, são poucas as pessoas LGBT que denunciam, de fato, as violências cotidianas, pois como ressalta Edna após ser violentada por 15 rapazes: a partir do momento em que uma transexual denuncia, ela está sempre errada. São sujeitos de uma segunda categoria, abjetos, violentados, fetichizados, objetificados, desumanizados em função de sua desobediência às normas generificadas e sexuadas e, acima de tudo, culpados pela própria violência que sofrem.

O processo de violência contra as pessoas trans começa muito cedo, como o próprio filme elucidada. A violência começa quando as famílias descobrem que o filho ou a filha está se rebelando contra a "natureza" e que desejam usar roupas e brinquedos que não são apropriados para seu gênero e o caminho encontrado para "consertá-lo" é a violência. Geralmente, entre os 13 e 16 anos as pessoas trans fogem ou são expulsas de casa e encontram na prostituição o espaço social para sobrevivência financeira e construção de redes de sociabilidade, o que não é o caso das quatro mulheres figuradas no filme que, apesar das aversões familiares, tiveram apoio e condições de não traçarem este caminho. Após esse período inicial de violência, em uma tentativa de caracterizar as violências contra as mulheres transexuais, principalmente o transfeminicídio, Berenice Bento

(2014) chega a algumas recorrências:

1) O assassinato é motivado pelo gênero e não pela sexualidade da vítima. Conforme sabemos, as práticas sexuais estão invisibilizadas, ocorrem na intimidade, na alcova. O gênero, contudo, não existe sem o reconhecimento social. Não basta eu dizer "eu sou mulher", é necessário que o outro reconheça este meu desejo de reconhecimento como legítimo. O transfeminicídio seria a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque além de romper com os destinos naturais do seu corpo-generificado, faz isso publicamente. 2) A morte ritualizada. Não basta um tiro fatal, ou uma facada precisa ou um atropelamento definitivo. Os corpos são mutilados por dezenas de facadas, por inúmeros tiros. Os corpos são desmembrados pelo peso do carro que o atropela várias vezes. 3) Ausência de processos criminais. Considerando que se trata de uma absoluta impunidade, pode-se inferir que há um desejo social de eliminação da existência trans com a conivência do Estado brasileiro. 4) As famílias das pessoas trans raramente reclamam os corpos. Não existe luto nem melancolia. 5) Suas identidades de gênero não são respeitadas no noticiário da morte, na preparação do corpo e no registro da morte. A pessoa assassinada retorna ao gênero imposto, reiterando, assim, o poder do gênero enquanto lei que organiza e distribui os corpos (vivos ou mortos) nas estruturas sociais. 6) As mortes acontecem em espaços públicos, principalmente nas ruas desertas e à noite. (BENTO, 2014, p. 2)

Diante de todas estas reflexões provocadas pela narrativa filmica, pode-se dizer que o documentário em questão consegue cumprir seu papel: leva a vivência cotidiana de quatro mulheres transexuais a um nível de abstração que permite pensar e questionar a engenharia cultural e as tecnologias de sexo/gênero que as produziram como pessoas “anormais” e, de certa maneira, como a politização desses sujeitos e as suas reivindicações identitárias transitam e negociam com todos esses discursos e estruturas. Por mais que o filme não objetive diretamente figurar e problematizar a genealogia desses discursos, mas sim figurar e captar histórias de vidas individuais, a obra permite ampliar tais vivências específicas para toda uma população que passa e sofre por situações e realidades sociais bastante semelhantes. Mas para quem o assistir com uma perspectiva *queer* é possível desnaturalizar a própria representação das personagens que se pretende, na maior parte do filme, estáticas e reificadas, principalmente no que diz respeito ao conceito de mulher.

Ser mulher leva a cabo um princípio narrativo expositivo e pouco criativo quanto aos recursos estéticos, coloca diante da câmera as quatro personagens para contar suas histórias e não explora outros recursos fora desse *modus operandi* tradicional. A organização estética e narrativa do filme também aceita a autorrepresentação das quatro personagens e afirma: elas são mulheres. Ao fazer isso, subverte o discurso transfóbico midiático de que mulheres transexuais não são mulheres. No entanto, reitera o modelo do que é ser mulher através de uma ideia unitária e homogênea da própria transexualidade e do gênero feminino. No final de contas, *Ser mulher* é muito mais uma narrativa baseada em um modelo identitário fixo do que uma estética/narrativa *queer* preocupada em tornar a mulher e a transexualidade como um terreno crítico de desconstrução de sexo/gênero.

Mas é necessário atentar para o fato que essa estética do filme não é sustentada somente

pelas impressões das personagens que, de fato, apresentam visões de reconhecimento bastante paradoxais do que é ser uma mulher. Além disso, é preciso ficar claro que a força do modelo fixo e identitário percebido até aqui é sustentado também pela própria organização filmica da obra. Isto é, a maneira como o diretor se apropria do testemunho dessas quatro personagens em termos éticos e estéticos apenas reforça o argumento das próprias personagens. *Ser Mulher*, através desses testemunhos intercalados, possui uma estrutura bastante retórica e argumentativa, uma lógica informativa bastante acentuada, apesar dos depoimentos das personagens serem pessoais e subjetivos. O documentário quer expor, informar, explicar e sensibilizar sobre o processo de abjeção social que as mulheres transexuais sofrem desde o início de sua existência social. Ao fazer isso, sua argumentação filmica é abrangente e busca a generalização da transexualidade, pois aplica a realidade particular das quatro personagens para todas as outras mulheres transexuais. Além disso, os enquadramentos/ângulos comuns, fixos, pouco criativos e o uso padronizado de entrevistas apenas corroboram para o estabelecimento de um modelo fixo, padronizado do que é uma “mulher”, do que é o “gênero feminino” e do que é uma “mulher transexual”.

Ser mulher constitui-se, então, como uma narrativa engajada na política da identidade, voltando-se sempre para a percepção de quatro pessoas que fazem parte de um grupo discriminado e atesta “uma comunhão de experiência e as formas de luta necessária para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância.” (NICHOLS, 2012, p. 201) Por este motivo, a impressão que o filme deixa é de que todas as vivências vão sendo jogadas na tela como um choro ou um vômito. É como se o diretor, durante a filmagem, dissesse para as quatro personagens: “agora é hora de vocês falarem. Este é o espaço, um território filmico a ser ocupado. Nós entendemos vocês.” Além do excessivo uso de entrevistas, as cenas externas que acompanham o cotidiano das quatro mulheres pouco vão além do argumento filmico já estabelecido. No entanto, há algumas cenas que, em especial, reiteram de forma muito peculiar o que a narrativa já demonstra a partir dos testemunhos, como se tais imagens servissem apenas para potencializar as significações trabalhadas. Maite, por exemplo, é a personagem que mais aparece em cena e que mais fala sobre suas experiências de vida.

Desde o início do filme até o seu derradeiro final, o documentário explora imagens de uma peça teatral na qual Maite é a personagem protagonista. A Maite interpreta, inclusive, uma mulher transexual que sonha em casar e que, inicialmente, esconde sua transexualidade do futuro marido e, apesar de todas as reviravoltas, a personagem tem um final feliz. Além disso, enquanto se maquia de frente para o espelho, Maite diz que a casa (o teatro) está cheia e que a peça terá o primeiro nu frontal de uma atriz transexual. A personagem demonstra sentir-se realizada por fazer essa cena após sua cirurgia de redesignação genital: para ela, isso é mostrar-se como mulher, é dizer que ela

sente-se, enfim, feliz e reconhecida em seu próprio corpo. Além disso, fica claro que a personagem de Maite durante a peça aspira a certas conquistas que ainda são vistas como o desejo de toda mulher: o casamento. Assim, percebe-se que a função destas cenas, além de mostrar o trabalho da personagem e aproximá-la de um cotidiano comum, reforça o argumento de que a atriz e a personagem têm o direito inquestionável de reconhecer-se e mostrar-se enquanto mulher. Nisto, o nu frontal na peça tem uma potencial força de mostrar como o sexo/gênero é, de fato, uma paródia prostética (PRECIADO, 2014). Mas ao mesmo tempo, essa cena também reforça uma postura que já está estabelecida pelos próprios testemunhos das personagens: o ato de (re)instalar a mulher (e também o homem) na genitália humana.

É um caminho bem diferente do que propõe *Translucidx*²² (Miro²³ Spinelli, 2013, PR), curta-metragem que explora a mesma temática, mas dessa vez, o protagonismo do filme é dado aos meninos transexuais. Em seus 10 minutos de curta duração, o filme utiliza imagens caseiras/autodocumentais produzidas pelas próprias pessoas transexuais mescladas a cenas ficcionais e a uma narração *over* intimista, subjetiva e poética. Diferente de *Ser mulher* que elabora sua narrativa e representa suas personagens de forma expositiva, tão apegado às suas experiências particulares e ao mesmo tempo partilhadas por um grande coletivo de sujeitos “indigestos”, *Translucidx* se mostra, na construção de sua narrativa, mais inconformado, incerto, híbrido e ambíguo, realizando uma estética “incoerente” com sujeitos “incoerentes”.

A direção do filme esteve nas mãos de Miro Spinelli, que não demonstra um compromisso com o documentarismo enquanto uma janela fiel para a realidade, denominando o filme como um “ensaio documental” sobre jovens transexuais. Fruto de um edital do Ministério da Cultura para a

²² Como pode-se perceber, o artigo final do título do filme foi substituído por um X. O uso do X tem sido recorrente no meio ativista e informal, assim como o uso do @ ou mesmo do E. A intenção no uso desses caracteres está em promover uma linguagem neutra e não generificada através da qual se possa dirigir a qualquer sujeito sem fazer uso do artigo feminino (A) ou do artigo masculino (O). Sabemos que a linguagem, além de generificada de forma binária, também tende a se referir a todas às pessoas em sua desinência masculina como universal. Por isso, no caso do X usado no título do filme há a intenção específica de anular o gênero da palavra e o mesmo serve para quem busca empregar o @ e o E. No entanto, não há um consenso no uso destes termos, sendo, muitas vezes, uma postura infrutífera. Primeiramente, embora o X ou @ possam funcionar na forma escrita, ambos são impronunciáveis nos momentos de fala. Isso é problemático especialmente para algumas pessoas transexuais (não-binárias e binárias) para quem essa vocalidade é necessária no dia-a-dia. Além disso, pessoas com deficiência visual não conseguirão fazer programas de leitura de tela pronunciarem corretamente o texto. Por fim, se o X é restrito à língua escrita, então ele não alterará a forma como as pessoas têm falado, restringindo-se, no fim das contas, a determinados contextos “feministas”, “lgbt”, “trans”, “de esquerda”. Logo, não alterará nem a linguagem escrita nem a linguagem falada. Por este motivo, também há um movimento crescente de usar uma linguagem neutra sem recorrer a estes artigos, por exemplo, usufruir de palavras que já são neutras de gênero e isso pode, de fato, ser importante para tornar o mundo mais vivível às pessoas trans não-binárias. Isto é apenas um apontamento no intuito de esclarecer o uso do X no título do filme, pois tal reflexão demandaria uma nova investigação.

²³ Miro Spinelli é transexual não binário e à época do lançamento de *Translucidx* ainda usava seu nome feminino, como pode-se ver nos créditos finais do filme. No entanto, neste trabalho usaremos o nome pelo qual ele tem exigido ser chamado e reconhecido atualmente. Por este motivo, o próprio filme não deixa de apresentar aspectos que diz respeito ao próprio processo de vivência transexual do diretor, embora tal impressão fique bastante diluída em meio às imagens ficcionais e autodocumentais das outras personagens transexuais.

produção de webdocumentário, a própria sinopse do filme alerta que a partir de imagens autodocumentais publicadas por pessoas trans o “ensaio cinematográfico” busca expandir o olhar sobre os seus corpos, aprofundando-se nas subjetividades que transformam a matéria-corpo.”

Após os créditos iniciais, o curta-metragem tem a tela toda branca, como uma luz que ofusca os olhos em seu intenso clarão. Enquanto isso, a voz *over* começa a contar, de maneira subjetiva e intimista, o início de um processo que não fica inteiramente claro do que se trata. Em dados momentos, o sujeito narrador parece dizer que se encontra em uma sala de hospital, (possivelmente passando pela cirurgia de transgenitalização), mas não demonstra total consciência de onde está. No entanto, pontos narrativos e imagéticos fundem esta possível situação à impressão de que a personagem está falando do próprio processo de reconhecer-se transexual e reivindicar, através da matéria discursiva do seu corpo, um lugar ao sol:

É que não foi assim que começamos, era tudo muito claro. Eu te vi lá, talvez você não se lembre porque você estava inconsciente. Você tinha os olhos fechados, mas sorria.
(*Translucidx*, 2013)

Em seguida, a luz branca se dissipa e dá lugar a um *close up* no corpo nu de uma pessoa que ocupa toda a tela. Com a mão direita sobre a genitália, a personagem afasta-se, aos poucos, abrindo o quadro de filmagem e dando noção do espaço em que se encontra: a sala de sua casa. A imagem não é colorida e a personagem se distancia da câmera até o ponto de poder ser vista apenas do tórax para baixo. Logo, a luz branca volta a tomar conta da tela e a voz *over* ressurgue, dizendo:

Eu vi a pele no meio da luz e sentia todos os (?) entrando nos meus poros. Eu era todos aqueles corpos e na medida em que eu me transformava neles, diminuía o espaço entre aquilo que eu percebia que era e o que meu corpo era, de fato, materialmente. Os outros, no entanto, não pareciam passar por processo algum. A maioria deles, como você, tinham os olhos fechados. Nem todos estão tranquilos e sorrindo, alguns contorciam os músculos da face. Eu não conseguia perceber se aquilo era dor, só que além da face, o corpo parava como morto. Eu também não podia me mover, naquele momento não. Mas então eu comecei a me mover. (*Translucidx*, 2013)

Durante este momento narrativo, a luz branca novamente vai se apagando e dando lugar a uma sequência de imagens, em diferentes ângulos e enquadramentos, de uma fábrica de manequins para, sem seguida, dar um *close up* em um par de mãos com luvas azuis apalpando um pênis de silicone. Na sequência, meninos transexuais vestindo cuecas exibem-se diante da câmera. Não se pode ver o rosto das personagens, mas sim corpos “desajustados” na procura de “fazer” seu sexo/gênero, como nas tentativas de usar o pênis de silicone ou as técnicas de esconder os seios. As personagens experimentam, vestem, analisam, se movimentam diante da câmera como se

estivessem, na verdade, diante de um espelho.

Não é preciso ir muito longe para afirmar que estas cenas íntimas e autodocumentadas pelos jovens transexuais denotam a não correspondência com o sexo/gênero prescrito e que, por este motivo, se utilizam de estratégias e materiais para modificarem este corpo que não é, em síntese, o seu corpo. Também não é preciso repetir aqui o que já foi dito em vários momentos do percurso deste trabalho, de que o sexo/gênero é um efeito das práticas culturais linguístico discursivas tomadas como verdades ao longo da história da humanidade. O que as imagens dos jovens transexuais no filme nos põem a pensar é que, ao submeterem a materialidade dos seus corpos às novas “tecnologias” para reivindicarem sua existência social com o sexo/gênero que realmente se identificam, também demonstram que o próprio sexo/gênero não é tão somente um construto cultural performativo, como acredita Butler, mas também construto próstético, isto é, se dá efetivamente na materialidade dos corpos (PRECIADO, 2014).

Esta característica também pôde ser notada nos relatos pessoais das personagens de *Ser mulher*; no entanto, *Translúcidx* a deixa ainda mais visível porque as “modificações” corporais feitas pelas personagens não ficam somente no âmbito da fala, mas sim tornadas públicas através de imagens autodocumentadas pelas próprias pessoas transexuais. Com isso, a crítica elaborada pelo filme é que, além de compreendermos o sexo gênero enquanto performatividade (sejam elas normativas ou não), também é possível colocar na mesa que o sexo/gênero desses sujeitos são próstéticos porque são transformações corporais físicas, sexuais, sociais e políticas que ocorrem no espaço público. Se a natureza humana é um efeito da tecnologia social que produz corpos sexuados e generificados, estes jovens transexuais fazem uso dessas novas “biotecnologias” que desnaturalizam a noção tradicional de sexo/gênero reinventando a matéria corporal que apreendemos apenas através da linguagem e do discurso. O pênis de silicone, a hormonização, a tentativa de esconder os seios e os processos cirúrgicos de transgenitalização elaboram uma rede de significados que não tem uma direção uníssona, como já foi explicado durante a análise fílmica de *Ser mulher* e é por isso que, em meio a incoerência do percurso, estas estratégias de modificações corporais também denunciam a plasticidade dos nossos corpos.

Quando a personagem narradora ressalta que “eu era todos aqueles corpos e na medida em que eu me transformava neles, diminuía o espaço entre aquilo que eu percebia que era e o que meu corpo era, de fato, materialmente”, compreende-se que na medida em que a personagem passa a empreender suas modificações corporais, passa também se reconhecer na materialidade discursiva de seu próprio corpo.



Figura 50: os manequins são uma analogia à engenharia cultural do sistema sexo/gênero que fabrica corpos generificados, sexuados e heterossexuais Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 51: o órgão genital paródico e prótico. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 52: algumas cenas, como esta, não deixam claro se são autodocumentadas ou criadas especialmente para o documentário. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 53: Umas cenas feitas pela própria personagem transexual. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR

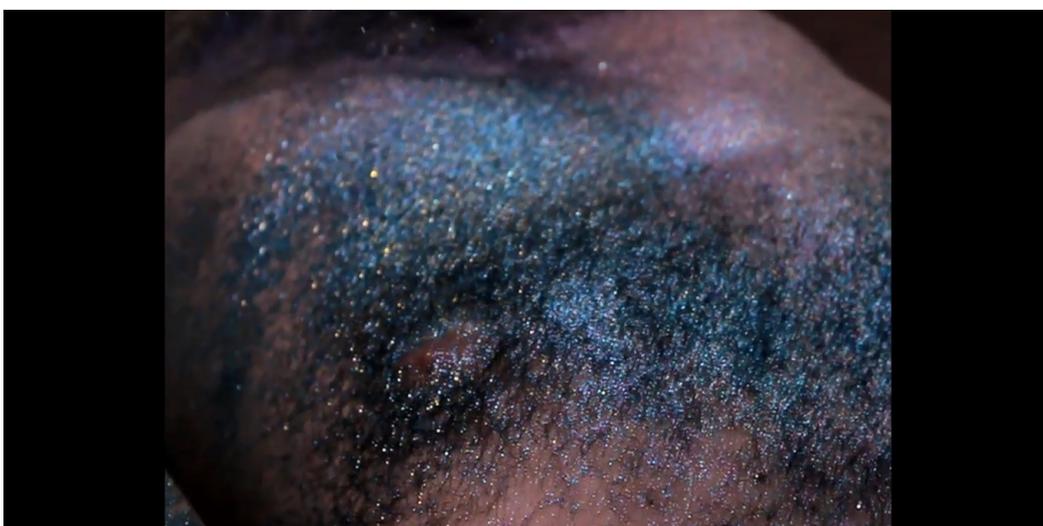


Figura 54: corpos purpurinados e paródicos. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 55: Cenas cirúrgicas também são uma constante na obra. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 56: Cena autodocumentada de uma personagem transexual. Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR



Figura 57: cena autodocumentada de uma personagem transexual.
Fonte: Translucidx, Spinelli, 2007, PR

As cenas dos manequins enfileirados com etiquetas nas fábricas também é uma analogia à engenharia cultural do sistema sexo/gênero que fabrica corpos generificados, sexuados e heterossexuais como se estes tivessem uma origem natural fundadora. Logo, aqueles que nasceram com “erro de fábrica” – e sempre há falhas inconformadas no mecanismo de produção - produzirão inúmeros movimentos e “brincadeiras” ontológicas, “mutações” e subversões que desnaturalizam o sistema de produção desses sujeitos/corpos e transexualizam as operações que fixam as regras de reconhecimento e inteligibilidade, ainda que, como já foi alertado, tudo ocorra dentro de um quadro rígido de transgressão e reiteração de certos discursos. Este é o “movimento” que a voz *off* diz fazer no final desta sequência, para logo após a luz branca indicar o início de uma outra sequência

acompanhada de outro *off*:

Quando eu saí de lá, alguma coisa aconteceu comigo. Primeiro eu me escondia, minha fragilidade era tão grande que qualquer contato bastava ao meu corpo, mesmo aqueles que violentavam. Mas depois do medo, eu comecei a ter vontade de andar no mundo. E foi possível meu corpo ocupar os espaços, ainda que houvesse violência neles. Ainda que haja. Meu corpo não é pacífico porque ele não pode ser. Ele é uma máquina de guerra, e não uma guerra por território, mas o contrário, sempre o contrário. (*Translucidx*, 2013)

Neste trecho, novamente fragmentos corporais voltam a ocupar todo o cenário: cenas de um mamilo extraído, corpos e pelos molhados, uma injeção de hormonização, salas de hospitais, homens trans novamente escondendo os seios, cortes e cicatrizes pós cirúrgicas de retirada da mama, canetas riscando o corpo e contornando os seios. As cenas ficcionais e as documentadas pelos próprios transexuais vão emaranhando-se, fundem-se uma a outra. A voz narradora diz que “quando eu saí de lá, alguma coisa aconteceu comigo. Primeiro eu me escondia, minha fragilidade era tão grande que qualquer contato bastava ao meu corpo, mesmo aqueles que violentavam.” Não é possível ter certeza de qual é este lugar que a personagem saiu: em alguns momentos, este parece ser um lugar físico – como uma sala de hospital e, inclusive, a luz branca usada como dispositivo para dividir o início e o fim de cada sequência também supõe um “apagar” e um “acordar” na mesa cirúrgica. Mas este lugar também pode ser simbólico, o lugar de abjeção social que as pessoas LGBT ocupam e que, neste caso, também não deixa de ser um lugar físico, pois toda “arquitetura” é política.

A personagem narradora também diz que depois do medo teve vontade de andar no mundo: “foi possível meu corpo ocupar os espaços, ainda que houvesse violência neles. Ainda que haja.” Estes espaços violentos que o corpo transexual busca transitar são aqueles que as pessoas transexuais são geralmente banidas (rua, trabalho, família, escola, universidades, etc) e que para ocupá-los, redobra-se o sentido de resistência que estes corpos adquirem ao representarem uma forma alternativa/contrária do sexo/gênero imputado. Por este motivo, no mesmo trecho a personagem ressalta que seu corpo não é pacífico pois, diante dos atos de violência a que são submetidos diariamente, não se pode ser pacífico: seu corpo é uma máquina de guerra que, no âmbito pessoal e subjetivo, transgride sua própria matéria discursiva para conseguir ser o que disseram o que não era. Enquanto isso, nos territórios e espaços sociais, esse mesmo corpo luta para que sua não conformidade com as normas de sexo/gênero não seja tão somente um sinônimo de uma vida precária, independente dos movimentos que este corpo fizer: aspirando ao centro, ressignificando suas margens, reinventando, reiterando e alterando sua plasticidade discursiva. Por este motivo, é interessante pensar que a própria imagem fílmica é um lugar que este corpo tenta

transitar. Primeiramente, colocar o outro em cena é, por si só, conferir-lhe um lugar. Este lugar político e estético pressupõe uma postura ética de como “*eu*” vejo e desejo (consciente ou inconscientemente) representar o *outro* em forma de retratos filmicos, reificá-lo ou problematizá-lo, figurá-lo de forma objetificada ou encará-lo como um sujeito em sua total complexidade. No caso de *Translucidx*, boa parte das imagens são das próprias pessoas transexuais colocando-se em cena e, o trabalho de direção ficou restrito à compilação/montagem (para além das cenas ficcionais criadas) dessas imagens autoproduzidas e autorrepresentadas que ganham novos arranjos e significados a partir do momento em que são submetidas a uma nova construção estética e narrativa.

O filme, neste caso, é um território ocupado por um corpo que não pode ser pacífico e que tensiona tanto a engenharia cultural e plástica de sexo/gênero quanto a própria engenharia filmica. Com este percurso, o filme dá sequência ao seu “entre lugar” quando novamente a luz branca volta a surgir e diluir-se acompanhando de uma nova sequência:

É preciso ter olhos filmes para toda essa luz. Eu aperto os olhos e vejo meu corpo fragmentado. O meu corpo é você? Porque ele é tudo aquilo que nunca foi. Ele é por poder ser. Eu procuro no vidro o meu retrato e as coisas que não são do meu sexo. Enfim, eu não tenho certeza alguma. Mas experimento. Nunca se torna mais fácil e nem se aprende pouco fazendo. Resta dizer que descobri um lugar sagrado que sai do corpo e para ele retorna. Além do mais, ontem aqui à noite choveu a bessa. Quero saber de ti. (*Translucidx*, 2013)

Enquanto a voz *over* narra as sensações transcritas acima, o cenário é tomado por *close ups* de vários corpos deitados e emaranhados, sobre os quais purpurinas coloridas começam a cair. São vários fragmentos de corpos coloridos, pernas, mãos, braços, costas, seios. O corpo, neste momento, é interrogado: “meu corpo é você? Porque ele é tudo o que nunca foi”. É como se a personagem olhasse de frente para o espelho e perguntasse se este é, de fato, o corpo que corresponde a sua identidade de gênero. No entanto, logo a narração argumenta que seu corpo só é seu em vista das possibilidades que o mesmo guarda em sua matéria discursiva, ou seja, possibilidades alternativas de ser aquilo que disseram que ele não era. Afinal, a personagem procura no vidro o retrato das coisas “que não são do seu sexo”. Por esse motivo, segue-se experimentando.

As imagens autodocumentadas são, na verdade, momentos de como as personagens estão experimentando viver um sexo/gênero oposto daquele que lhes foi designado e o próprio filme torna-se uma narrativa experimental ao ocupar o “entre lugar” da ficção e do documentário. Em seguida e ao derradeiro final do texto, novamente a personagem do início do filme, em sua sala tonalizada com cores escuras e luz branca, volta aparecer. Senta-se no sofá, deita-se e pega o controle remoto da televisão. Contudo, só podemos ver o movimento de suas mãos e suas pernas,

pois o resto do corpo não está enquadrado. Há um grande vazio no cenário. Nesse momento, a voz em *off* finaliza a narração: “*O meu nome é ----- e essa é a minha voz aos cinco meses de testosterona*”. Nesse momento, percebe-se que a personagem narradora trata-se de um homem transexual em processo de hormonoterapia com testosterona – hormônio responsável pela promoção de características como o aumento da musculatura, massa óssea, crescimento de pelos no corpo e mudança do tom de voz. No entanto, não é possível saber como a personagem é nomeada, pois a pronúncia do nome é cortada e nos créditos finais descobrimos que a narração é, na verdade, de um ator.

O interessante de *Translucidx* é que, em relação a transexualidade, o argumento fílmico difere ao de *Ser mulher*. Também são pessoas transexuais exigindo, diante da câmera, serem reconhecidas com seu gênero identificado. No entanto, o processo de construção desta reivindicação (que ao mesmo tempo é um discurso de resistência) carrega poucas semelhanças na formatação da narrativa. Em *Ser mulher* o percurso narrativo é guiado pelos depoimentos das personagens, convencionalmente sentadas diante da câmera. Estes depoimentos são organizados sistematicamente na montagem do filme de forma a possibilitar reflexões sobre as vivências de mulheres transexuais, jogando luz sobre todas as tensões e negociações já apontadas durante a análise. *Translucidx* apresenta um “não formato ou não lugar” e temos as personagens transexuais gravando suas próprias imagens que, ao serem organizadas em um curta-metragem com cenas e narração ficcional, assumem também outras conotações que também podem ser interpretadas como uma estética de valorização das experiências de vida desses sujeitos. No entanto, em *Ser mulher* nota-se que há uma grande aderência ao paradigma exclusivo na afirmação da identidade da mulher, acionando discursos, ideias e pressupostos “naturais”.

Já em *Translucidx* a própria transexualidade é mostrada muito mais como um “experimento performativo e prostético” do que uma reificação identitária binária do que é ser transexual, do que é ser homem ou mulher. Com isso, é preciso dar atenção ao fato de que o diretor (que é transexual) compartilha de uma postura *queer* e também soube reconhecer/orientar seus atores e organizar as imagens autodocumentadas com uma visão *queer*, pois é perceptível que o curta-metragem encaixa-se em uma estética de documentário performático que, ao contrário da narrativa tradicional e objetiva de *Ser Mulher*, também contribui para uma performatividade *queer*.

Segundo Nichols (2012), apoiado pelo crítico gay de cinema Tom Waugh, foi o escopo de um modo performático de representação que o documentário “*gay*” floresceu. O autor ressalta que filmes pioneiros como *A comedy on six unnatural acts* (Jan Oxenberg, 1975), baseia-se no modo performático de representação para destruir estereótipos e mitos sobre as mulheres lésbicas. Filmes posteriores ao de Jan Oxenberg como *Línguas desatadas* (1989) e *Anthem* (1991), ambos de Marlon

Riggs, utilizam, assim como *Translucidx*, performances encenadas, reconstituições, poesias e comentários confessionais para explorar a construção ativa do desejo homoerótico e das possibilidades identitárias do gay negro. Ainda segundo Nichols, os documentários performáticos que exploram as temáticas de gênero e sexualidade se afastam de um programa político específico, de questões político sociais específicas ou da construção de uma identidade específica, que é o que exatamente faz *Ser mulher* e outros filmes aqui analisados. Desse modo, tanto a performatividade de *Translucidx* quanto a performatividade dos atores sociais e do diretor do filme alargam as possibilidades e subjetividades da compressão do gênero e da sexualidade.

Segundo Nichols, o documentário performático manifesta como o conhecimento material proporciona o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade, assim como sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. Além disso, é o tom autobiográfico que compõe esses filmes e que estabelece certa semelhança com a forma de um diário de modo participativo. Para o autor, esse tipo de documentário também propicia uma forte ênfase às características subjetivas da experiência e da memória e, por isso, se afastam de um relato objetivo e didático, como ocorre nos documentários observativos e expositivos. Nesse caso, o que os documentários performáticos compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas, isto é, a estética de janela aberta para o mundo tão difundida quando se fala em filmes documentários dá lugar a uma característica expressiva e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.

Miro Spinelli coloca no filme sua própria experiência enquanto transexual e o faz de maneira performática, tanto no sentido documental quanto no sentido *queer*. O mesmo poderia organizar a narrativa de maneira acentuadamente reificada, mas preservou as imagens das pessoas transexuais (e organizou as imagens autodocumentadas por outros transexuais) de maneira subjetiva, emocional e *queer*. Nisto, o filme assume uma postura que Nichols chamou de “postura corretiva”, isto é, se opor aos filmes cuja estética narrativa está apoiada no “nós falamos sobre eles para nós”. Em vez disso, *Translucidx* e outros documentários performáticos proclamam: “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós”. Por esse motivo, o autor afirma que estes documentários compartilham de uma tendência autoetnográfica, aproximado-se do domínio do cinema experimental e de vanguarda. Por tudo isso, é interessante e frutífero perceber que é, em alguns casos, uma postura ética e estética menos tradicional de construir um documentário, ou então, uma estética performativa de documentário que pode garantir justamente uma performatividade *queer* de representação. Isso ficou também visível em *Um diálogo de Ballet*,

que flerta com um modo de representação poética da homossexualidade e envelhecimento, afastando-se de um *modus operandi* tradicional.

Já em *Família no papel* (Fernanda Friedrich e Bruna Wagner, 2012, SC), além de voltarmos a ver uma estética que se apoia em um modelo narrativo mais didático, também saímos das questões das transexualidades para assistir a uma narrativa que defende o reconhecimento jurídico e social das famílias homoafetivas no Brasil. O título do filme já sugere que as famílias que formam o elenco de personagens são, em termos de relação e afeto, famílias que concretamente já existem. No entanto, algumas delas, além do reconhecimento afetivo enquanto arranjo familiar, acionam dentro do documentário (e também fora dele) uma complexa rede de discursos localizados, principalmente, em instituições jurídicas para serem reconhecidas como famílias “no papel”. O próprio filme aqui analisado faz parte destas instituições que interpelam e são interpeladas pelos discursos de reconhecimento por meio do poder normativo. Esta escolha narrativa e estética fica evidente já no começo do filme, quando, logo após os tradicionais créditos iniciais, o documentário traz as seguintes informações:

No Brasil há 4.400 crianças na fila de adoção (Fonte CNJ)
Mais de 60 mil casais homoafetivos autodeclarados - (Fonte IBGE)
51% das pessoas são contrárias a adoção de crianças por pessoas LGBT (Fonte Datafolha)
(*Família no papel*, 2012)

A partir deste momento, o argumento filmico já toma uma forma mais consistente, pois indica que o não reconhecimento legal de famílias formadas por casais homoafetivos implica em outro problema social: existe um grande número de crianças abandonadas que não saem da fila de adoção e estas crianças poderiam, inclusive, ter direito a uma família caso estes sujeitos considerados “anormais” pelo senso comum conservador pudessem adotá-las. A partir daí, o documentário expõe as vivências e experiências de famílias/casais homoafetivos dos Estados do Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, com a intenção de desmistificar os conceitos de normalidade erroneamente utilizados para definir o que pode ou não ser uma família.

Após estes três dados apresentados, a primeira família surge em cena. No entanto, antes disso toda a tela é tomada pela cor laranja e, criativamente, diferentes cores passam a indicar o início e o fim do depoimento de cada grupo familiar, um recurso que já deixa explícita a ideia de diferença e diversidade. Estas cores que indicam o início e o fim de cada grupo familiar também é uma referência direta a um dos símbolos mais conhecidos do movimento LGBT, a bandeira gay²⁴,

²⁴ Muito embora ainda não sejam tão difundidos, além da bandeira gay há vários outros símbolos do movimento LGBT,

que possui seis cores. Portanto, não é gratuito o fato do filme entrevistar justamente seis famílias formadas por pares LGBT.

No início temos a cor laranja antecedendo o depoimento da família de Mônica Figueiredo e Claudia Alcântara e seus dois filhos adotivos, Patrick e Leonardo. Durante este momento de apresentação da família de Mônica e Claudia, as personagens estão alocadas em espaços comuns de sua casa: as mães, que só aparecem juntas quando estão com os filhos, alternam seus depoimentos sentadas no jardim. Ali, narram o processo de adoção de Patrick e Leonardo, ambos irmãos tirados da “mãe biológica” e levados ao abrigo devido aos maus tratos que sofriam por parte da mesma. Como a adoção²⁵ das duas crianças (hoje adolescentes) ocorreu nos anos 1990 e, como diz Claudia, na época não existia o movimento que hoje há em prol das famílias homoafetivas no Brasil, as duas mulheres não fizeram adoção conjunta, mas sim individualmente.

Além do recurso das duas mães narrando suas experiências e sensações de constituir uma família (os dois filhos não falam em momento algum), as escolhas das ambientações também não são nada desinteressadas no documentário: além do jardim, a câmera explora quase todos os cômodos da casa de Claudia e Mônica, assim como registra alguns momentos de descontração da família reunida nestes espaços. Nesse momento, Claudia comenta: “a primeira coisa que a gente pensou foi comprar uma casa, porque foi uma maneira de a gente ter um lugar, meio que um porto seguro. Acho que a ideia é essa, porque a ideia da casa fecha a ideia de família, de você ter um lar.” Já Mônica, que diz ter vontade de ser mãe desde “outra vida”, reforça: “que é bacana, que é super normal, pra tirar os rótulos das famílias, que famílias são famílias, hetero, homo, não interessa, são famílias. Que dá certo, que é possível.”

Após narrarem sobre o prazer de ser mãe, sobre os “problemas comuns” que todas as famílias possuem, sobre o amor que nutrem pelos filhos, sobre como foi o processo de adoção, de como as duas crianças lidaram muito bem com o fato de terem duas mães, a sequência de apresentação desta família encerra-se com Claudia, Mônica, os dois filhos e a namorada de um destes sentados no jardim, em torno de uma mesa. Patrick dedilha o violão e Mônica entoa, como querendo abraçar seus familiares, o seguinte trecho da música “Estrada”, da banda Cidade Negra: *você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui*. A cena deixa claro que este era um dos objetivos de vida da personagem: constituir uma família.

Já na representação desta primeira família fica evidente o argumento fílmico que guiará toda

como bandeira da transexualidade, da bissexualidade, da assexualidade e da pansexualidade.

²⁵ A adoção homoparental, assim como o casamento homoafetivo, é legal apenas em alguns países. Quanto a adoção, no caso do Brasil, não há nenhum texto proibindo a adoção por casais homoafetivos. Contudo, como este direito não se encontra especificado por lei, a adoção de crianças por casais homoafetivos/pares LGBT fica a cargo do parecer judicial.

a narrativa do documentário e de como serão enquadradas as imagens de todas as outras cinco famílias entrevistadas. O que ocorre em termos filmicos é uma homogenização de todos os arranjos familiares apresentados pelo documentário, independente da orientação sexual/identidade de gênero dos pares formadores. Mas o filme implicitamente negocia com uma moeda de duas faces: por um lado, o “casamento gay”/família homoafetiva é representado como uma escolha que altera e subverte a norma que instituíram os arranjos familiares. Por outro lado, também fica implícita a representação do casamento/família homoafetiva como uma escolha que reforça a norma do casamento como modelo ideal de viver e compartilhar a vida, incluindo ideais como monogamia, fidelidade e criação de filhos.

Mas o desejo do filme não é o de problematizar/questionar esta moeda de duas faces. O média-metragem defende um lado desta história e não demonstra como estas movimentações (que possuem caráter pessoal, privado, político e público) se moldam de forma mútua. Portanto, uma análise *queer* do presente filme precisa questionar: apesar de entender que os direitos civis dessas famílias homoafetivas devem ser assegurados, o documentário não compartilharia uma representação deslocada da norma? *Família no papel* não defende a reiteração subversiva da norma, tal como é o casamento civil igualitário dentro e fora do campo de filmagem? Ao contrário de *Um diálogo de Ballet* ou de *Gilda*, por exemplo, *Família Papel* toma suas personagens muito mais como “minorias sociais/sexuais exigindo representação/distribuição de recursos/normas sociais consolidadas que revelam novas formas de regulação sexual pela produção de outros modos de exclusão que se somam às formas tradicionais (MISKOLCI, 2007). O presente documentário consegue ver e figurar uma potência realmente transformadora na reiteração subversiva da norma? Para responder e compreender todas estas indagações, descrevemos abaixo de forma resumida a representação/comportamento das outras famílias homoafetivas figuradas no filme. Após isso, unimos os pontos em comum dessa representação para serem analisados sob uma perspectiva *queer*.



Figura 58: Família de Claudia e Mônica reunida.

Fonte: Friedrich, Wagner, 2012, SC

Findada a primeira sequência de apresentação da família de Mônica e Claudia, a tela é tomada pela cor violeta. Em seguida, a câmera entra pela porta de uma cozinha e abre-se um plano geral do ambiente no qual um homem está sentado na mesa enquanto o outro cuida das panelas ao fogo. Após isso, a câmera em perspectiva foca em um pequenino papel colado na parede que diz: “todo amor é sagrado”. Ao fundo, a personagem prepara a comida e uma sequência de *frames* demonstra-o cortando legumes e preparando temperos. É uma cena comum de casal e novamente o recurso de captar imagens e entrevistar as personagens nos espaços íntimos de sua casa fortalece o argumento de desconstruir o estigma de famílias formadas por pessoas LGBT, tomando-as como famílias comuns, com um cotidiano/comportamento semelhante a todas as famílias. No (e para) o documentário realizam tarefas triviais, cozinham juntas, partilham da companhia um do outro.

De um lado, o filme expõe a diferença: são arranjos familiares conduzidos, principalmente, por casais do mesmo sexo/gênero. Por outro, suas representações buscam aspectos semelhantes a todas as famílias, um recurso de humanização e homogeneização. Saindo da cozinha para a sala, Toni relata sua infância violentada por preconceito e discriminação, as tentativas de cura da homossexualidade a que foi submetido em tratamentos médicos e religiosos, assim como comenta sobre seus pensamentos sobre suicídio por não conseguir aceitar sua orientação sexual. Toni é casado há 21 anos com David e ainda sonha em ser pai e a preocupação deste é de que ambos estão ficando velhos e ainda não conseguiram adotar uma criança, pois além da barreira comum que todos os casais homoafetivos enfrentam ao tentar adotar uma criança, David é inglês e isso, segundo as personagens, até pouco tempo atrás também impossibilitava a adoção conjunta. Neste momento,

Toni lembra que possuem uma decisão favorável do judiciário²⁶ para adotar crianças, no entanto, a ressalva do juiz é de que o casal apenas poderia adotar meninas acima dos 10 anos e para ambas as personagens isso se tratou de um autoritarismo discriminatório. Em seguida, David e Toni traçam uma crítica aos direitos previstos na constituição, de que apesar da afirmação de que todos seriam iguais perante a lei, pessoas LGBT não têm direitos no Brasil e as personagens ressaltam que não acreditam em direitos pela metade.



Figura 59: Toni e David. Fonte: Família no papel, Friedrich, Wagner, 2012, SC

Em seguida, a cor verde que decora toda a tela indica o fim do momento de Toni e David e o início da representação de mais um casal de mulheres, Márcia e Rosita, que se encontram sentadas nas poltronas da sala. Marcia, já no início desta sequência, destaca que o que sentiu por Rosita foi amor a primeira vista: “me apaixonei pela Rosita através do olho mágico do meu apartamento.” Antes de Rosita, a personagem passou por quatro casamentos heterossexuais, além de muitos outros romances. No entanto, logo que conheceu Rosita, a personagem informa que, a

²⁶ Desde o ano de 2013 o casamento civil entre as pessoas do mesmo sexo/gênero é garantido no Brasil por meio da regulamentação publicada pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ). A resolução n. 175, de 14 de maio de 2013, aprovada durante a 169ª Sessão Plenária do CNJ estabelece que os cartórios de todo o Brasil não poderão recusar a celebração de casamentos civis de casais do mesmo sexo/gênero ou deixar de converter em casamento a união estável homoafetiva. Antes desta resolução não havia ainda no âmbito das corregedorias dos tribunais de Justiça uniformidade de interpretação e de entendimento sobre a possibilidade do casamento entre pessoas do mesmo sexo/gênero e da conversão da união estável entre casais homoafetivos em casamento. A decisão do STJ só veio a regulamentar o que o Supremo Tribunal Federal (STF) já havia definido em 2011, quando aprovou por unanimidade o reconhecimento das uniões homoafetivas. No entanto, não há ainda texto legal aprovado pelo Congresso Nacional que reconheça esse direito. O projeto de lei 5120/2013 de autoria de Jean Wyllys e Érika Kokay, que trata do reconhecimento do casamento civil e da união estável homoafetiva ainda não foi aprovado.

partir dali, desejou passar o resto de sua vida ao lado da atual esposa.

Enquanto ambas narram sobre os processos de adoção e adaptação das duas crianças que também foram abandonadas, a câmera explora, em diversos ângulos, os momentos felizes de descontração saudável dos filhos Camila e Gustavo. As crianças tocam guitarra, andam de bicicleta, jogam videogame, entre outras cenas cotidianas. Nestes momentos, filtros coloridos decoram o quadro de filmagem e a família reunida é enquadrada na frente de sua casa, como se aguardassem pelo registro que sabem que está sendo feito. Novamente o documentário se esforça para demonstrar a convivência saudável, a alegria e o bem-estar das crianças adotadas, buscando contrapor o pânico moral presente no argumento de grupos conservadores de que crianças criadas por pessoas LGBT ficam “traumatizadas” e, além disso, de que podem ser vítimas de pedofilia.

Para Miskolci (2007), a defesa do casamento homoafetivo e a sua aprovação estatal ajuda a combater justamente o estigma da promiscuidade sexual relacionada às práticas sexuais das pessoas LGBT. No entanto, segundo o autor, quando a parceria civil traz à baila a possibilidade de adoção de crianças por casais homoparentais, apesar de casados, estes não deixam de ser socialmente estigmatizados como possíveis “pedófilos”. Interessante também são as representações do ponto de vista do que é ser mãe tanto para Márcia quanto para Rosita, pois ambas acionam, de forma subjetiva, alguns discursos comuns que fortalecem o argumento geral do filme. Márcia, por exemplo, argumenta que não sabe fazer outra coisa a não ser mãe. Não sabe fazer trabalhos manuais, mas sabe dar carinho, beijo, sabe amar, sabe viver as emoções dos seus filhos. Rosita argumenta que não importa se o casal é homossexual ou heterossexual, pois isso não vai mudar a educação das crianças, mas sim os valores repassados aos pequenos.



Figura 60: Marcia, Rosita e os filhos adotados. Fonte: Família no papel. Friedrich, Wagner, 2012, SC.

O quarto momento filmico é iniciado em tom vermelho apresentando a única personagem transexual da narrativa. É interessante registrar que, embora possa não ter sido a intenção das diretoras, não deixa de ser curioso o fato de a cor vermelha ter sido usada para abrir o testemunho na única personagem transexual. A cor vermelha, em sua variabilidade de significados, geralmente está associada ao amor, a paixão, ao poder, a violência e ao perigo. Além disso, também é uma cor quente que simboliza o desejo, o prazer, a libido, a excitação sexual. Assim, é impossível deixar de associar a estética do vermelho ao estereótipo das travestis e das mulheres transexuais na sociedade: quando não são hiperssexualizadas ou vistas como “máquinas do sexo”, são marginalizadas por representarem um perigo ou violência, seja físico, simbólico, letal ou estrutural, quando na verdade são estas que tentam resistir diariamente a todas essas formas de violência. Sentada em seu local de trabalho, Roberta Goetz é cabeleireira e cuida de uma criança que chegou até ela apenas com dois meses de idade e com saúde bastante debilitada. Segundo a personagem, a própria família sugeriu que Roberta ficasse com a guarda da criança, já que não tinham condições de criá-lo. No entanto, após oito meses de tentativas de regularizar a guarda da criança, o judiciário barrou o pedido de guarda alegando que Roberta não era uma pessoa “normal”. Findado os oito meses, a criança foi tirada de Roberta e entregue ao processo de adoção, o que significa a segunda perda de vínculo. A criança, de acordo com Roberta, passou seis meses no abrigo e, após este período, foi adotada por uma nova família. Nove meses após a adoção da criança por esta família o judiciário comunicou Roberta para saber se a mesma ainda tinha interesse na adoção, a personagem recusou com o argumento de que todo este processo a que a criança estava sendo submetida seria muito traumatizante.

Nesse momento, a câmera passeia por um pequeno quarto de bebê, espaço que Roberta havia preparado para o filho. Brinquedos, roupas, objetos de decoração, o berço onde a criança dormia, o carrinho de bebê, sapatinhos não usados, uma pipa jogada no chão, tudo permanece intocado. A imagem da criança se faz presente através da sua ausência e o desejo da personagem de constituir uma família, algo que todas as demais personagens do filme anseiam e que, por sua vez, permanece irrealizado.



Figura 61: Roberta em seu local de trabalho.
 Fonte: Família no papel, Friedrich, Wagner, 2012, SC

O quarto trecho do filme é inaugurado com a cor anil e, logo após, surge em cena um casal de homens brincando com a filha Theodora que anda de bicicleta. A câmera novamente explora os espaços da casa das personagens enquanto o depoimento do casal é alternado com uma narração em *off* dos mesmos. Nesses momentos o vídeo exhibe o cotidiano da família, as brincadeiras no parque, os porta-retratos sobre os móveis, o quarto da criança, os brinquedos. Em outros momentos, principalmente naqueles em que o casal se dirige diretamente a filha, os pais aparecem enquadrados em espaços comuns de sua casa. Comentam sobre a superação das dificuldades intelectuais da criança, o processo de adoção e adaptação da mesma que, inclusive, não demonstra problemas em perceber que possui dois pais, muito embora, inicialmente Junior e Vasco tenham se apresentado a Theodora como o pai e o padrinho, por orientação do psicólogo. Junior faz uma crítica comum aos discursos que argumentam que as crianças criadas por casais LGBT irão “virar” gay/lésbica/travesti por influência/convivência com pais/mães LGBT. Para a personagem isso significa uma ausência de coerência, má-fé, típico preconceito moralista. Percebe-se, nesse momento, que o discurso das personagens está inteiramente alinhado com a construção estética/argumental geral do documentário, sem querer deixar brechas para críticas infundadas, a-históricas e preconceituosas.

Demonstrando ter consciência de que está sendo filmada, Theodora aponta para a câmera uma página de caderno em que havia escrito uma pequena história. A câmera enquadra a seguinte frase grifada: fim. É a história com final feliz certificada por Junior, que em seguida argumenta que ter uma família é o sonho de todo mundo.



Figura 62: Junior, Vasco e Theodora. Fonte: Família no papel. Friedrich, Wagner, 2012, SC

A sequência seguinte tem a abertura com a cor amarela, dando início a apresentação da família de Lídia Brignol e Luciana Reis Maidana. De início, cenas já vistas durante a representação das outras famílias também se retem aqui: crianças brincando e se divertindo, cenas de brinquedos espalhados pela casa, a câmera que investiga os espaços do local onde a família reside. No entanto, diferente dos outros pais que permitem que as realizadoras filmem o rosto de seus filhos, percebe-se que neste caso o documentarista não teve a mesma autorização. Mas assim como as outras personagens, o filme apresenta como o casal se conheceu, sobre o sentir-se mãe, o cuidado dedicado aos filhos e o processo de adoção (ainda que inicialmente tenha ocorrido de forma individual, por ser menos burocrático). Posteriormente, e com o processo judicial, ambas conseguiram sentença favorável para registrar as quatro crianças adotadas de forma conjunta e Lídia considera isso uma forma de permitir que seus filhos tenham mais segurança quanto a sua cidadania e direitos civis. A personagem também ressalta que seus filhos não vivem uma mentira, pois não diz a eles que ela e Luciana são duas amigas morando juntas: “eles tem duas mães.” E assim como na maioria dos outros casos aqui apresentados, as crianças adotadas por Lídia e Luciana também foram rejeitadas/abandonadas pela “família biológica”. Em dado momento, Luciana diz que nunca sofreram preconceito: “nem nós, nem eles”. Já Lídia apresenta diante da câmera o que o próprio arranjo filmico já vinha dizendo na sua construção estética narrativa: “eu, inclusive, me admiro de saber que as pessoas não acham que isso é normal, mas eu olho para minha família e olho para as outras famílias e todo mundo faz as mesmas coisas que a gente faz. Não há nada de tão excepcional assim. A única diferença é que somos um casal homoafetivo.”

De fato, nesse momento a câmera capta um momento nada excepcional para uma família que vive no Rio Grande do Sul, independente da orientação sexual/identidade de gênero dos pais:

em um final de semana, Lídia faz o churrasco, juntas preparam o almoço e bebem chimarrão enquanto as crianças brincam.



Figuras 62: Luciana Reis Maidana. Fonte: Família no pepel. Friedrich, Wagner, 2012, SC



Figuras 63: Lídia Brignol. Fonte: Família no pepel. Friedrich, Wagner, 2012, SC

Por fim, o sexto e último momento do filme é inaugurado com a cor azul tomando conta da tela e, após isso, temos uma sequência de fotografias de Érika ainda grávida. Érika e Milena escolheram a fertilização artificial por medo da burocracia discriminatória que impede a adoção por casais homoafetivos. Como Érika tinha vontade de engravidar, ambas entraram em um consenso que seria ela que faria a gestação da criança. Foram cinco tentativas de fertilização artificial até o momento em que conseguiram engravidar de Lucas, pois como ressalta Milena, “uma mãe não desiste do seu filho e nós não podíamos desistir do nosso.” No entanto, após o nascimento da criança, o casal enfrentou dificuldade para registrar a criança com o nome das duas mães.

Enquanto as personagens narram suas impressões e vivências, fotografias e vídeos caseiros

de Lucas nos primeiros anos de vida são alternadas com as cenas da criança divertindo-se dentro do apartamento. No final, Milena diz que envia, para quem puder, os documentos do processo de reconhecimento de Lucas como sendo filho dela e de Érika para que cada vez mais outras pessoas possam usá-lo como exemplo para ser no papel aquilo que já são na prática: uma família.

Novamente, as cenas captadas da criança feliz, as imagens de arquivo dos primeiros anos do filho, as imagens da gravidez e a alegria do casal reiteram a simplicidade e a banalidade da formação familiar, pois apesar de ser um casal lésbico criando um filho, ambas partilham (ao mesmo tempo em que subvertem) de alguns rituais e características presentes em toda e qualquer outra família.



Figura 64: Milena, Érika e Lucas. Fonte: Família no papel. Friedrich, Wagner, 2012, SC

Diante desta exposição, nota-se que *Família no papel*, assim com outros filmes até então analisados, é uma resposta/réplica humanizadora aos discursos que discriminam e patologizam famílias constituídas por pessoas LGBT. Em resumo, o filme se opõe aos inúmeros temores e pânicos morais²⁷ preocupados em manter a “sobrevivência” da instituição familiar em seu papel de guardião da ordem social, das hierarquias entre os sexos, dos meios de transmissão de propriedade e de inúmeros valores tradicionais. Por esse motivo, segundo Miskolci (2007), a rejeição ao vulgarmente chamado “casamento gay” demonstra um pânico da mudança social porque a

²⁷ Baseado em Goode & Ben-Yehuda, o termo pânico poderia ser criticado por buscar descrever certo fenômeno social por meio de alusão a sentimentos ou atos irracionais. No entanto, seu uso é justificado porque se refere a um temor coletivo bem diferente do causado, por exemplo, por uma crise econômica. Segundo o autor: o foco no “medo” enfatiza como as reações a comportamentos não-convencionais não surgem sempre por meio de julgamentos realistas e ponderados a respeito das consequências coletivas de estilos de vida particulares. A reação social a um fenômeno aparentemente perigoso surge tanto do perigo real quanto do temor de que ele ameace posições, interesses, ideologias e valores (Goode & Ben-Yehuda, 2003:29-30). Além disso, o pânico é moral porque o que se teme é uma suposta ameaça à ordem social ou a uma concepção idealizada de parte dela, ou seja, instituições históricas e variáveis, mas que detêm um *status* valorizado como a família ou o casamento. (MISKOLCI, 2001, p. 112)

sociedade elaborou a imagem do gay, da lésbica ou da travesti como verdadeiras ameaças ao status *quo*. Além dos temores de degeneração sexual que a própria palavra homossexualidade carregava em seu surgimento, Miskolci argumenta que ali também já havia um grande medo de transformações profundas em instituições como a família. Dizia-se que a “inversão sexual”, por exemplo, ameaçava a reprodução biológica, a divisão tradicional de poder entre o homens/mulheres tanto no seio familiar como na sociedade, além de destruir os valores da moralidade.

No entanto, ao promover esta estética de resistência aos discursos embasados em um pânico moral que serve de trampolim para deslegitimar famílias homoafetivas, o filme também demonstra que toda réplica que exige reconhecimento e aceitação tem um alcance limitado. É claro que o filme acerta no que se propõe: desmistificar os estigmas que rondam as famílias constituídas pelas LGBT; quebrar com as normas e prescrições que historicamente argumentam que famílias devem ser formadas por casais heterossexuais cisgêneros. A estratégia narrativa para dar força a este argumento é levado a cabo através do tratamento homogêneo das famílias representadas, da valorização dos discursos dos direitos civis e da humanização/vulgarização das personagens. Tornas-as tão comuns e banais como qualquer outra família, pois assim afasta-se o medo de mudança social que o “fenômeno” do “casamento gay” pode provocar. A postura de *Família no papel* não é a-histórica, mas integra um movimento de reivindicação e reconhecimento que se estende pelo ocidente desde a década de 1980, após a epidemia da AIDS.

Em sua gênese, o movimento social crescentemente organizado pelas pessoas LGBT já exigia o seu reconhecimento e aceitação enredado nos próprios termos que o tornavam “doentes, loucos ou pervertidos²⁸”. Foi só a partir de junho de 1969, como já foi dito no início deste trabalho, que os sujeitos desviantes enxergaram-se com um potencial de romper com padrões normativos, organizando-se em grupos que propunham a abolição de papéis sexuais, a transformação da instituição familiar, a desconstrução das categorias monolíticas da homo/heterossexualidade e a compreensão da sexualidade como prazerosa e relacional em vez de reprodutiva ou definidora de um *status* moral aceitável. No entanto, como ressalta Miskolci, no início da década de 1980, com o surgimento da AIDS, estas propostas mais profundas e radicais de transformação social perderam

²⁸ Tudo começou em 1869, quando, diante da iminente criminalização das relações sexuais entre homens na Alemanha, o médico húngaro Karoly Maria Benkert escreveu uma carta protesto na qual empregou pela primeira vez o termo homossexual. No ano seguinte, o psiquiatra alemão Carl Westphal publicou o texto *As Sensações Sexuais Contrárias*, no qual descrevia esta nova identidade social a partir da “inversão” que definiria sua sexualidade e, a partir dela, seu comportamento e caráter. Dessa forma, o homossexual passou a ser visto como uma verdadeira “espécie” desviada e passível, portanto, de controle médico-legal. Em 1871 o código penal alemão condenou a homossexualidade e outras formas de sexualidade consideradas “bestiais” em seu parágrafo 175 (Westphal, 1870). Desde sua invenção médico-legal em fins do século XIX, a homossexualidade representou uma suposta ameaça à ordem. Uma prática sexual estigmatizada, a sodomia, passou a ser encarada como o cerne de um desvio da normalidade e o recém-criado homossexual tornou-se alvo de preocupação por encarnar temores de uma sociedade com rígidos padrões de comportamento. Por trás dos temores de degeneração sexual residia o medo de transformações profundas em instituições como a família. (MISKOLCI, 2007, p. 104)

apelo diante do problema da epidemia que reavivou antigos pânicos sexuais:

A própria síndrome chegou a ser denominada “peste gay”, o que contribuiu para que a compreensão social desse grupo se desse por meio de um problema de saúde pública. Nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil, a AIDS levou a uma reconfiguração dos grupos, que se pautou pela organização em torno da defesa de direitos civis, a aceitação de certa “essencialização” identitária para esta luta (o famoso “essencialismo estratégico” definido por Gayatri Spivak) e a desvalorização de aspectos “marginais” das vivências gays e lésbicas em benefício de objetivos assimilacionistas. (MISKOLCI, 2007, p. 109)

Neste sentido, *Família no papel* também dá continuidade a esse essencialismo estratégico e a uma estética política de resistência que não está mais interessada em “detonar” com a norma, mas sim em re-existir dentro da norma. É por este motivo que, neste momento, é possível enxergar o filme enquanto uma narrativa que defende a reiteração subversiva da norma figurada na constituição de famílias homoafetivas. O documentário é, assim como *Ser Mulher*, a estética da reiteração subversiva/desestabilizadora daquelas regras que estabeleceram o que se entende por gênero/sexo feminino. É um produto exemplar de como os sujeitos se organizaram de forma institucionalizada na luta por direitos civis, entre eles, o levantar da bandeira colorida em torno do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo/gênero e adoção de filhos. Ademais, ao homogeneizar suas personagens, o filme engrossa a trajetória discursiva de que as relações das pessoas do mesmo sexo/gênero só pode se tornar relativamente respeitada quando eles se igualam ao modelo heterossexual monogâmico estável.

Portanto, se tem sido discutido as condições que provocam as reivindicações do “casamento gay” e da “família homoafetiva”, pouco se tem levantado se isso não pode significar, mesmo que seja a longo prazo, um novo mecanismo de normalização social. Em vista desse vazio reflexivo as críticas que surgem vem principalmente do campo acadêmico. Miskolci, por exemplo, pergunta-se: “será o ‘casamento gay’ o antídoto para o estigma ou a resposta socialmente esperada? Não será o casamento uma forma renovada de controle social resultante da culpabilização de gays e lésbicas pelas transformações sociais profundas pelas quais passamos nas últimas décadas? Afinal, quais temores residem por trás desse ímpeto de enquadramento das relações amorosas em padrões normativos?” (MISKOLCI, 2007, p. 1010).

Já Butler (2003) é mais direta e enfática: acredita que a luta política pelo casamento/constituição familiar baseado no modelo heterossexual é uma resposta envergonhada do movimento LGBT *mainstream* aos estigmas que lhes foram atribuídos nas últimas décadas e que ainda estão presentes nos dias atuais:

A tendência recente para o casamento gay é, de certo modo, uma resposta à AIDS e, em particular, uma resposta envergonhada, uma resposta na qual a comunidade gay busca desautorizar sua chamada promiscuidade, uma resposta na qual parecemos saudáveis e normais e capazes de manter relações monogâmicas ao longo do tempo (Butler, 2003, p.239).

Para a autora, a luta pela parceria civil delimita as relações aceitáveis como norma por meio da produção e intensificação das zonas de ilegitimidade e isso reduz, de forma gradual e intensa, o léxico de legitimação social que estes sujeitos tanto necessitam. Afinal, o direito à parceria civil e a constituição de famílias por vias legais são as únicas formas de legitimar/reconhecer estes sujeitos? Refutar os argumentos preconceituosos contra as famílias homoafetivas, como faz *Família no papel*, deve ser uma tarefa levada a sério. No entanto, a reflexão não pode se esgotar aí, pois:

Também é necessário questionar as razões do estreitamento do debate em a favor ou contra. Direito à herança, acesso a seguro saúde e declaração de imposto de renda conjunta foram mecanicamente associados à suposta necessidade de institucionalização das relações e, portanto, do reconhecimento do Estado da legitimidade de uniões. Provavelmente o casamento gay alteraria para melhor a concepção vigente da diversidade sexual como algo benigno para a sociedade. No entanto, ao se concentrar em uma concepção familiar, leia-se convencional e normativa, das relações amorosas e sexuais, a parceria civil também se revela um objetivo político sem compromisso com uma transformação da forma como a sociedade atualmente lida com a variabilidade sexual e afetiva. (MISKOLCI, 2007, p. 113)

Esta ausência de compromisso com uma transformação da forma como a sociedade tem lidado com a variabilidade sexual e afetiva só reforça o que Foucault (1987) disse sobre o poder disciplinar. Agora, em vez de internar gays ou lésbicas em hospitais psiquiátricos com a intensão de estudar como funciona a mente desses sujeitos doentes e pervertidos, regula-se, controla-se e negocia-se seus estilos de vida/comportamento que ainda são considerados uma ameaça a normalidade social e a uma cidadania que também é sexual (SAMBSAY, 2014).

Ao se lançar em uma luta pela parceria civil homoafetiva, *Família no papel* não representa uma estética que contrassexualiza a cidadania de modo a des-heterossexualizá-la ou desheteronormativizá-la. Pelo contrário, não demonstra como a luta política por reconhecimento poderia se dar em outros termos que não sejam “heteronormativos e higienizados”, isto é, que podem apontar para a compreensão das famílias homoafetivas e de outras formas de relacionamento de uma maneira mais imaginativa e mais aberta a outras possibilidades de situações e sujeitos. Como aponta Sabsay (2014), se o horizonte das ideias de justiça e liberdade se esgota apenas em direitos específicos de reconhecimento, sempre se deixará muitas situações e muita gente de fora.

Já o último filme a ser analisado neste capítulo atende pelo título de *Vida fora do armário*, curta-metragem também dirigido por Luciano Coelho e Marcelo Munhoz (Projeto Olho Vivo, 2008, PR). De todos os filmes estudados neste capítulo, *Vida fora do armário* toca diretamente em um

tema mais que recorrente no que diz respeito às histórias de vida de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais: o dilema “do armário”. Obviamente que este momento da vida das pessoas LGBT já esteve presente em praticamente todos os enredos filmicos até então analisados neste trabalho, ainda que de forma indireta. No entanto, *Vida fora do armário*, como o próprio título sugere, traz cerca de cinco personagens LGBT (Kiko, Andressa, Kelly, Alcione e André Lucas) para falar sobre esta experiência/presença formadora (SEDGWICK, 2007) na vida da maioria das pessoas que são bissexuais, travestis, lésbicas, gays e transexuais. O documentário é, assim como vários outros filmes aqui analisados, um simples conjunto de testemunhos alternados dessas personagens, de forma que cada um possa relatar as suas impressões sobre assumir/denunciar suas orientações sexuais e identidades de gênero, tendo em vista que todas as personagens passaram a infância e a adolescência se “escondendo” por medo dos julgamentos e condenações sociais.

O filme tem uma abertura com um enquadramento geral em *contra plongé* de um céu azul. De forma gradual, a câmera declina e enquadra uma rua de Curitiba, na qual trafega um homem andando de bicicleta. Nos momentos seguintes, a personagem desce da bicicleta, estaciona e entra no banco, seu local de trabalho há cerca de 22 anos. Aqui já é possível perceber que o homem se trata da primeira personagem do curta-metragem e o mesmo começa a narrar, em *off*, a sua própria história de vida. Kiko surge em cena falando sobre como a pessoa que está “dentro do armário” se sente:

O que é quando a pessoa não consegue demonstrar afeto, não consegue sair do armário? Ela está dizendo pra si mesmo que ela é errada, que ela está fazendo alguma coisa errada. Então, na verdade, ela está se autocondenando, ela não foi capaz de perceber que não tem nada de errado com ela. Então, enquanto as pessoas não conseguirem ter esses espaços de liberdade, é porque ela tá com problema com ela mesma, precisa se resolver internamente. Ela tem um caminho para traçar. (*Vida fora do armário*, 2008)

A personagem também comenta que não esconde mais sua orientação sexual de ninguém, nem dos amigos e nem da família. Por este motivo, Kiko e alguns amigos organizam *pic nics* (nos quais levam a bandeira do arco-íris) com a intenção de sociabilizar-se e para “mostrar que a gente é gay e que a gente gosta de ser gay.” Só a partir deste momento de introdução feita por Kiko é que o título do filme surge na tela.

A personagem de Kiko exerce, durante todo o fio narrativo, uma função estratégica de levar a questão do armário a um nível de abstração e reflexão. As outras personagens contam suas histórias e comentam sobre suas experiências de se assumirem lésbica ou transexual, por exemplo. Mas é Kiko que traduz, diretamente, a questão do armário como um dispositivo de regulação social que passa pelo ato de denunciar/assumir orientações sexuais/identidades de gênero desviantes. As

outras quatro personagens, inclusive, mal utilizam o termo sair do armário em seus depoimentos. São pelos enquadramentos de Kiko e seus depoimentos que o documentário vai se construindo como um discurso de reivindicação de quebra da heterossexualidade compulsória que o dispositivo do armário sustenta. Ao ser incumbido da função que “organiza” e reflete em tom analítico e pessoal sobre o que é sair do armário, a imagem de Kiko também demonstra que este regime, com todas as suas regras contraditórias sobre público/privado e conhecimento/ignorância, não é apenas uma experiência exclusiva das pessoas LGBT figuradas no filme, mas também um meio de regulação que afeta aquelas pessoas que estão alinhadas ao sistema sexo/gênero.

Sedgwick (2007) argumenta que é preciso entender que o armário é um meio de regulação que sustenta privilégios aos que não precisam esconder suas sexualidades/identidades de gênero devido os estigmas e preconceitos, privilégio este que se estende ao afirmar instituições como o casamento/famílias tradicionais e valores como assimetria de sexo/gênero. Em resumo, o que a autora oferece é pensar o armário como um dispositivo que não diz respeito apenas aqueles que mantêm sua vida sexual/amorosa em segredo, como acontece com gays, lésbicas e bissexuais, mas também àqueles que usufruem do privilégio de poder vivê-las abertamente. Kiko reflete sobre este privilégio quando diz, em tom indignado, que pouco vê gays andando de mãos dadas nas ruas, que pouco vê estas pessoas se sociabilizarem abertamente.



Figura 65: Kiko. Fonte: Vida fora do armário. Coelho, Munhoz 2008, PR.

A segunda personagem a ser desenhada pelo curta-metragem é Adriana, acompanhada de sua esposa Kelly. As duas mulheres estão sentadas no sofá da sala e comentam a relação espinhosa com a família de Adriana em vista de seus pais não aceitarem a orientação sexual da filha por

motivações religiosas e sobre como o filho de Adriana (nascido de uma relação em que Adriana tentava negar seus desejos) lida de forma madura com o fato da mãe ser casada com uma mulher. As duas mulheres contam que passaram, durante muito tempo, negando sua orientação sexual. Mesmo depois de estar casada com Adriana, Kelly ainda não tinha coragem para contar aos seus amigos e colegas de trabalho que tinha uma esposa e não um esposo. Aqui o armário também se mostra como uma presença constante: é preciso assumir sua orientação sexual para os pais, para os amigos, para os colegas de trabalho, para o filho, para a colega de sala de aula, pois até entre os sujeitos assumidamente gays/lésbicas há pouquíssimos que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para essas pessoas.

Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista compulsória (que sempre toma os sujeitos como heterossexuais) faz com que pessoas como Adriana e Kelly sempre encontrem novos muros e novas necessidades de lembrar que se é lésbica ou bissexual. Ao lembrar que se lésbica ou bissexual, estes sujeitos fazem um movimento contraditório: é preciso tirar sua orientação sexual do armário como um movimento de afirmação e repúdio aos estigmas e preconceitos e, ao mesmo tempo, é como se ambas assumissem um crime, um erro, um defeito.

Após relatarem suas experiências, Kelly, Adriana e seu filho são filmadas almoçando em um restaurante. Segundo Adriana, este é o principal programa que o filho gosta de fazer, comer fora na companhia das duas. Nesta imagem não estaria impresso o movimento de tirar as sexualidades e o arranjo familiar do privado e torná-los públicos? Se o armário é, como relata Sedgwick, uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo/gênero e as suas consequências nas esferas pessoal e pública, as imagens das duas mulheres com o filho no restaurante indicam, de certo modo, o ato de deixar de lado o “segredo” ou a “mentira” ou “vida dupla”²⁹. Esta tríade é o que figura os mecanismos de proteção e que ao mesmo tempo aprisionam uma série de consequências psíquicas e sociais aos que estão “escondidos” dentro do armário, ou então, aqueles que estão “enrustidos”. O mesmo serve para as imagens de Kiko e seus amigos

²⁹ Segundo Miskolci, no Brasil, a vida dupla parece aclimatada desde o princípio, já que a divisão entre o lícito e o ilícito segue uma lógica tão paradoxal quanto férrea desde os tempos da colonização. O autor ressalta: “essa forma de regular a sexualidade (assim como as relações inter-raciais) marca a vida de todos, mas têm consequências incomparáveis para pessoas homo-orientadas. Afinal, o machismo brasileiro exige a homofobia, o pânico da homossexualidade e, neste contexto, é compreensível a busca de proteção que cobra o custo de ter a vida pessoal cindida em duas. A divisão visa o equilíbrio (impossível) entre o que é socialmente aceito e os desejos individuais. Aqui não se desenvolveram nem mesmos espaços amplos de moradia e sociabilidade que poderíamos chamar de bairros gays ou, de forma mais negativa, de gueto. No caso brasileiro, predomina uma sociabilidade dividida entre vida familiar hetero e vida sexual homo na rua...A divisão família-heterossexualidade e rua-homossexualidade aponta para uma provável maior sexualização da vida de homo-orientados em comparação com a dos que moram em países como os Estados Unidos. A sociabilidade dessas pessoas gira em torno da sexualidade, da paquera incessante, das conquistas que se sucedem sem se realizar para além dos encontros sexuais. A restrição do desejo à vida paralela tende a sexualizar a vida amorosa de forma a despi-la de afetividade ou compromisso duradouro. No armário raramente se constituem amizades, já que o segredo é sempre fator individualizante, um fardo que só se pode carregar sozinho. (MISKOLCI, 2007, P. 60)

enquanto jogam vôlei no parque ao lado de várias bandeiras coloridas: figuram o segredo aberto, o deixar a mentira e a vida dupla de lado, tanto no plano subjetivo/pessoal quanto no público.



Figura 66: Kelly e Adriana. Fonte: Vida fora do armário. Coelho, Munhoz 2008, PR.

Após as imagens de Kelly e Adriana, Kiko volta a aparecer no quadro. Primeiramente, a personagem conta que nasceu em uma pequena cidade do interior de três mil habitantes (Mercedes, PR) e lá morou até os cinco anos de idade. Mais tarde, passou a morar em Guaíra e, posteriormente, mudou-se para Curitiba. Só a partir do momento em que a personagem mudou-se para a capital paranaense e passou a ter mais independência financeira foi que pode, de fato, viver sua sexualidade sem culpa. Na adolescência, a personagem comenta que já tinha suas primeiras experiências sexuais, no entanto, era sempre um misto de prazer e culpa. A personagem também acrescenta que já na infância sentia-se diferente: “e esse algo diferente é algo que desperta nas outras pessoas atos de rejeição, condenação, não aceitação.”

Durante as falas de Kiko a câmera sempre se mantém muito próxima de seu rosto, principalmente nos momentos em que a personagem chora. Este tipo de enquadramento, que dá uma certa dramaticidade ao personagem, não acontece com as outras personagens no documentário. Os comentários de Kiko uma hora ou outra sempre surgem em meio aos depoimentos das personagens seguintes, como se tivessem o objetivo de fazer o espectador entender, em tom analítico, que as experiências empíricas dele e das outras personagens quanto a ficar/sair do armário significa esta presença constante de regulação sexual compulsória.

Sair do armário é uma coisa essencial. Hoje eu sou defensor universal da saída do armário. Só que eu defendo até a morte o direito de quem quiser ficar dentro do armário. Só que tudo que eu tiver ao meu alcance para tentar convencê-la, a passar da experiência do

armário para fora do armário, porque eu senti que é uma coisa maravilhosa, eu farei. (*Vida fora do armário, 2008*)

Embora Kiko e as outras personagens do filme sejam representadas a fim de dizer que é bom estar fora do armário e que isso é, inclusive, sinônimo de uma vida mais alegre, o próprio armário que estas personagens buscam deixar é também uma armadilha sem saída porque, primeiramente, isso não é uma decisão inteiramente individual. É visto que o contexto social e histórico no qual estes sujeitos estão inseridos delimita, se não determina, este campo de possibilidades de se assumir gay, lésbica, bissexual ou transexual. Por este motivo, tanto sair como ficar no bolorento armário é, como representam as personagens do curta-metragem, sempre uma forma de resistência. Estar no armário e possuir “passabilidade heterossexual cisgênera” é, de certo modo, uma defesa contra todas as formas de violência. Já sair do armário é um discurso/postura/movimento de resistência porque, como argumenta Sedgwick (2007), estes sujeitos assumidos, embora possam se deparar (e certamente se deparam) esporadicamente ou cotidianamente com manifestações de violência, ostentam de forma orgulhosa seus desejos frente ao outro que vê neste mesmo desejo um motivo para discriminá-lo, assim como possuem maior controle sobre o que virão a fazer ou dizer em relação a ele.

Após esta intervenção de Kiko, uma mulher passeia com seu cachorro por uma praça em Curitiba, na frente da faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná. A mulher, trata-se de Alcione, transexual que se mudou de uma pequena cidade do Rio Grande do Sul para Curitiba na década de 1980 para conseguir fazer a cirurgia de transgenitalização. No caso de Alcione, sair do armário, assumir-se transexual, mudar-se para Curitiba, embora tenha sido um processo doloroso, também foi deixar de “se sufocar” e em último caso, não se suicidar. Já a quarta personagem a ser apresentada se trata de André Lucas, homem transexual. Lucas também é acadêmico de Ciências Sociais e professor da rede pública. Mesmo antes de reconhecer-se enquanto homem e sair, de fato, “do seu armário”, sua não correspondência com o gênero imposto o tornou, aos olhos do restante da família, a pessoa culpada pelo suicídio da mãe. Após isso, foi expulso de casa pela tia e pelo pai, passando a viver na rua.

Inicialmente, o termo sair do armário sempre foi usado para se referir ao paradoxo ato de se assumir gay ou lésbica. No entanto, o presente documentário busca expor como duas pessoas trans saem de seu armário, o qual não é o mesmo armário de gays, lésbicas e bissexuais. A diferença entre esses armários está, basicamente, no que tange as diferenças quanto a orientação sexual e identidade de gênero. Enquanto gays e lésbicas assumem seu desejo pelo mesmo sexo/gênero (ou por ambos sexo/gênero, como é o caso das pessoas bissexuais), André Lucas e Alcione são pessoas transexuais

binárias que assumem aquele gênero com o qual realmente se identificam, rejeitando o armário que o pressuposto cisgênero impõe. Sair do armário para as pessoas trans, como fica claro nas representações de André Lucas e Alcione, também demanda uma série de modificações estéticas e corporais enquanto que são, em suma, movimentos de resistência contraditórios. É preciso sair do armário para afirmar sua identidade de gênero longe das patologias psíquicas e sociais e, ao mesmo tempo, denunciar-se como um sujeito abjeto e indesejado. Mas isso também serve para gays ou lésbicas. Então, a principal diferença que o próprio filme traça ao dizer que “existe um armário trans” está associado ao fato de que tirar a transexualidade do armário significa (e isso não é simétrico entre as pessoas trans) aspirar ao centro e reiterar certas normas do que se estabeleceu o que é um homem e o que é uma mulher.

Assim como *Ser mulher*, *Vida fora do armário* se apropria e organiza os testemunhos dessas duas personagens para expor, informar, explicar e sensibilizar sobre o processo de abjeção social que os mesmos sofreram, além disso, demonstra como foi o processo comum de sair do armário. Ao fazer isso, novamente atesta a comunhão de experiências das pessoas trans em relação ao processo de discriminação, intolerância, descoberta e, no momento, de realização e felicidade fora do armário.



Figura 67: André Lucas. Fonte: Vida fora do armário. Coelho, Munhoz 2008, PR.

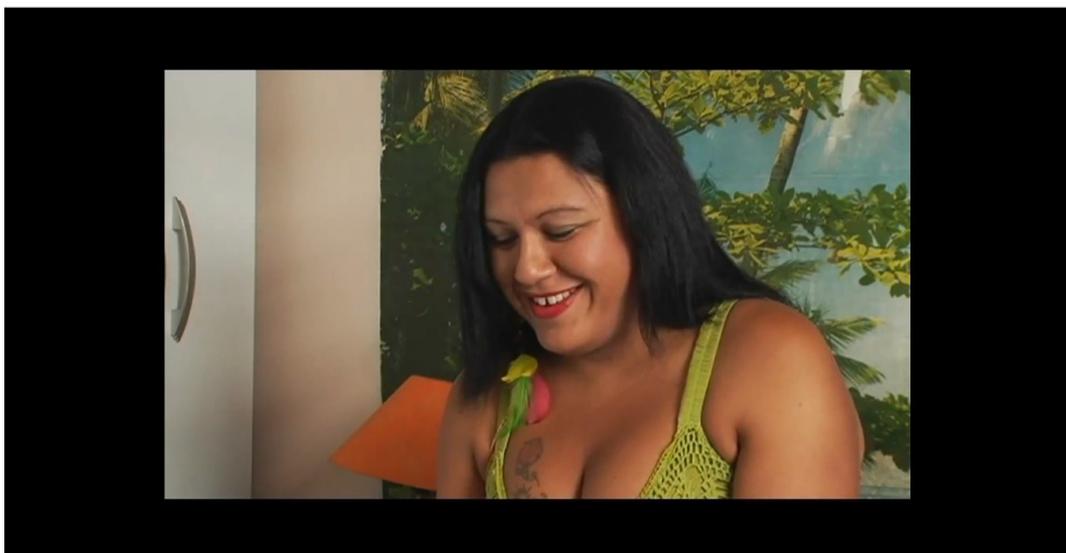


Figura 68: Alcione. Fonte: Vida fora do armário. Coelho, Munhoz 2008, PR.

Por fim, a quinta e última personagem do curta-metragem não é LGBT. A função de Socorro no documentário está atrelada a manter um olhar exógeno sobre as outras personagens, sendo que esta já lança seu olhar, através da fotografia, sobre as pessoas LGBT durante as paradas do Orgulho que ocorrem em Curitiba. Para a personagem, a fotografia é muito pedagógica na formação do olhar que se tem sobre determinado grupo e, enquanto a mesma comenta sua intenção humanizadora ao fotografar todos os anos as paradas na capital, inúmeras fotografias ilustram o trabalho da personagem.



Figura 70: Socorro. Fonte: Vida fora do armário. Coelho, Munhoz 2008, PR.

Desse modo, as próprias fotografias usadas no documentário servem bem ao discurso fílmico como um todo: quem é fotografado e deixa-se fotografar em uma parada de orgulho LGBT é porque se está feliz fora do armário. São nas paradas que lésbicas, gays, travestis, transexuais e bissexuais mostram-se orgulhosos de sua orientação sexual e identidade de gênero, um orgulho enquanto antônimo de vergonha. Junto a isso, as falas das personagens argumentam que as pessoas LGBT que saem do armário e que lutam para debelar preconceitos estão tornando o mundo e a sociedade melhor. Com isso o filme busca, em alguns momentos de forma mais explícita, dizer que sair do armário é bom e necessário e este argumento é ratificado pela postura analítica de Kiko e, também, pelas histórias de vida das outras personagens que hoje, apesar de não deixarem de sofrer violências, dizem que se sentem mais felizes e realizadas fora do armário. Nesse caso, o curta-metragem assume o mesmo olhar pedagógico que Socorro exerce ao fotografar as pessoas LGBT durante as paradas em Curitiba, pois quer mostrar que estar fora do armário é bom, é possível e que deve-se fazer isso para sentir-se feliz.

Vida fora do armário se utiliza da mesma postura argumentativa de vários outros documentários até então analisados, ou seja, “encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social” (NICHOLS, 2012, p. 201) que é sustentada por um enquadramento expositivo, didático e pedagógico, sempre tentando explicar aspectos do mundo histórico e propondo soluções que se resumem, neste caso, ao armário. Como lembra Nichols (2012), alguns documentários buscam justamente mobilizar nosso apoio em defesa de uma posição e não de outra. No entanto, e apesar deste olhar pedagógico fazer sentido, direta ou indiretamente, o curta-metragem acaba por demonstrar também todas as contradições do que seria realmente correto a se fazer em relação a este armário, isto é, se assumir e se denunciar, sair para se proteger e lutar contra as normas de sexo/gênero ou permanecer dentro do armário como outra medida protetiva. No final das contas, *Vida fora do armário* acaba por expor os limites e contradições do próprio armário e tudo aquilo que constitui este dispositivo como um quadro bastante rígido de agência e subversão.

Como se pôde perceber, os filmes aqui analisados seguem uma linha comum, buscam construir e reproduzir, em termos de imagem e som, uma estética discursiva de resistência a uma série de regimes que preconceituam, discriminam e estigmatizam as pessoas LGBT. Assumem uma lógica minorizante, isto é, o enquadramento fílmico das personagens se sustenta sob o viés das minorias sociais. No entanto, apesar dessas semelhanças entre os filmes, o tratamento estético narrativo dado a estas questões não é simétrico. *Ser Mulher*, por exemplo, subverte o discurso transfóbico e midiático de que mulheres transexuais não são mulheres. No entanto, reitera o modelo do que é ser mulher através de uma ideia unitária e homogênea da própria transexualidade e do

gênero feminino. O documentário cede a uma narrativa baseada em um modelo identitário fixo e afasta-se de uma estética/narrativa *queer* preocupada em figurar a mulher e a transexualidade como um terreno crítico de desconstrução de sexo/gênero.

Já *Translucidx* também constrói sua estética narrativa em tom de reivindicação e resistência, mas neste caso a transexualidade é encarada e filmicamente tratada como uma postura performativa e prótica e não como uma reificação identitária do que é ser transexual ou do que é ser homem/mulher. Ao contrário dos outros três documentários analisados (que são eminentemente expositivos), *Translucidx* também se mostra mais criativo e mais incômodo quanto em sua construção enquanto filme documentário. Ao se utilizar criativamente e artisticamente de um material híbrido e difuso, este é dentre os filmes analisados neste capítulo aquele que mais se aproxima de um “lugar” ou postura “*queer*”.

Quanto a *Família no Papel*, o filme se lança na importante representação positiva e homogênea das famílias homoafetivas no Brasil e antagonizando, de fato, vários estereótipos de casais/famílias LGBT. Assim, busca demonstrar as necessidades e urgências desses arranjos familiares para serem reconhecidas pelo Estado, assim como os delicados casos de adoção por pais LGBT. Com isso, o filme também toma suas personagens como minorias que acionam uma série de discursos em diversas instituições para terem seus grupos familiares reconhecidos e, apesar deste importante compromisso orgânico, a ideia de resistência esgota-se na luta pelo reconhecimento de direitos específicos. Não se abre para uma maneira mais imaginativa e *queer* para pensar as próprias famílias representadas no filme e a outras possibilidades de situações e sujeitos.

Por fim, e fechando um conjunto de filmes que demonstram, direta ou indiretamente, uma estética de resistência que se dá no deslocamento ou reiteração subversiva das normas, está *Vida fora do armário*. Este último, em sua estratégia expositiva em mostrar sobre os benefícios da saída do armário também revela uma série de limites e contradições do próprio “armário” enquanto “um regime de verdade/dispositivo de regulação social/postura de resistência”. Assim como *Ser Mulher e Família no papel*, *Vida fora do armário* ampara a representação das personagens em um modelo étnico e identitário.

CAPÍTULO VI TERRITÓRIOS DE DESEJO E SOCIABILIDADES LGBT

Onde territorializam-se as sociabilidades de travestis, lésbicas, gays, transexuais e bissexuais? Esta é, provavelmente, a pergunta que guia a narrativa dos filmes reunidos neste quinto e último capítulo. Os curtas-metragens *A Rua* (2011), *A Turma* (2011) *A Âncora* (2011) e *A Rosa* (2011) foram produzidos pelo Somos (Porto Alegre, RS) e dirigidos pelos já citados Filipe Matzembacher e Márcio Reolon (Avante Filmes, RS). Cada filme apresenta um espaço de sociabilidade LGBT em diferentes cidades do Brasil: Porto Alegre, Rio de Janeiro, Salvador e Maceió. A realização foi possibilitada a partir de um prêmio promovido pelo projeto LabCulturaViva, realizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em parceria com o Ministério da Cultura/Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural. Os quatro curtas compõem uma série de filmes intitulada *Lugares*. Além desses quatro curta-metragens, outro filme que figura a mesma temática e que será aqui analisado é *Preservativo* (também dirigido por Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2011).

A Rua (2011) expõe as sociabilidades de jovens bissexuais, lésbicas e gays na Cidade Baixa, em Porto Alegre. O tradicional e boêmio bairro da capital gaúcha possui uma quantidade de bares/boates e provoca uma intensa circulação de pessoas, principalmente nas ruas João Alfredo, República e General Lima e Silva. É nesta última, a Rua General Lima e Silva, que o presente curta-metragem retrata um lugar de sociabilidade e convivência de jovens LGBT que saem de suas respectivas casas e bairros em busca de paqueras, amizades, festas e pertencimento. O local também fica situado relativamente perto do Parque Farroupilha (Redenção) e do campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em seu derradeiro início, *A Rua* já localiza quem o assiste: enquadra a placa com o nome da rua que será o espaço de sociabilidade de jovens lésbicas, gays e bissexuais.



Figura 71: A Rua. Fonte: Matzembacher, Reolon, 2011, RS

Após isso, a câmera (de maneira estática) exhibe algumas imagens da General Lima e Silva. Ainda é dia e o movimento é calmo e tranquilo. No entanto, após esta curta introdução, já é noite e a rua é tomada por um intenso tráfego de carros e pessoas. Antes quase silenciosa, agora a rua grita, bebe, fala alto, ri. A câmera, antes estática, agora percorre, movimenta-se, infiltra-se entre as pessoas, acompanha seus passos, dá *close* nos braços, mãos e rostos de alguns jovens que aceitaram falar. Também percorre em um enquadramento geral o movimento de pessoas que cresce e toma conta do asfalto. Enquanto algumas personagens falam para a câmera, suas vozes misturam-se e quase se perdem em meio à miscelânea de sonoridades da rua: risadas, música, buzinas de carro, conversa jogada fora. Um jovem diz: “eu venho pra cá para me reunir com os amigos, né. Porque aqui não tem um grande preconceito, como existe em outros lugares. Se eu quiser ficar com uma pessoa do mesmo sexo aqui, não vou sofrer o mesmo preconceito que eu sofreria no centro.” Outros, complementam: “é o lugar onde aceita qualquer pessoa, não há nada de preconceito aqui.” “O pessoal aqui é supertranquilo, eles bebem o vinho, a cerveja deles.” E aos poucos, as vozes se confundem:

“Todo mundo vem aqui pra se divertir, ninguém vem aqui pra fazer baderna. A maioria vem aqui pra curtir, porque não tem lugar pra eles irem.”

“Eu sou gay, eu sou, bi, eu sou praticamente gay. Não me sinto muito hetero.”

“Aqui tem gays, heteros, lésbicas e é tudo normal. Coisa que a gente não vai poder fazer lá na nossa casa.”

A gente vem aqui porque se sente mais à vontade, tem mais pessoal da mesma tribo, sabe?! O mesmo estilo, andam tudo aqui. Daí a gente vai sair lá onde a gente mora, vão ficar olhando muito, sabe, fazendo comentários baixos. Daí aqui agente se sente mais à vontade, não dá briga, não dá nada. (*Rua*, 2011)

Como se pode perceber, o filme toma a rua como um território narrativo de vivências e vozes de sujeitos que estão em busca de um espaço no qual possam viver suas afetividades/sexualidades sem o temor de serem discriminados e violentados. Se em suas casas e bairros não é possível realizar seus desejos, a noite e a rua permitem. A procura por esse território denota um aprendizado/desenvolvimento de estilos de vida, de comportamento e sociabilidades. O termo território assume nesta narrativa uma função estratégica: a rua General Lima e Silva de Porto Alegre é representada, durante a noite, como uma unidade espacial territorializada e delimitada a partir da prática cotidiana dos jovens lésbicas, gays e bissexuais, em sua maioria brancos e de classe média baixa/alta.

De acordo com Santos (2006), é o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto de análise social. E o olhar da câmera para o cotidiano noturno da rua é analítico e investigatório, como se tentasse compreender e explicar os significados que os próprios jovens atribuem àquele lugar. Esta definição do autor contribui para pensar que é o uso que os jovens fazem da General Lima e Silva que a transformam em um território de negociação, resistência e aceitação de um grupo sociocultural que inventa outras formas de coexistir e re-existir em uma cidade/sociedade que os limita às fronteiras circunscritas pelo preconceito/discriminação homo/transfóbica. Além disso, esta apropriação simbólica da rua resulta em identidades territoriais, isto é, o processo de identificação em curso que jovens homossexuais/bissexuais desenvolvem nestes espaços (HAES-BAERT, 2002). Aqui, o termo “identificação em curso”, além de poder ser um devir/um movimento aos olhos da Teoria *queer*, indica também que o próprio território pode assumir, ao longo do tempo, diferentes e novas apropriações identitárias. Dependendo do uso que determinados grupos podem fazer destes espaços não se pode tomar o conceito de território como um espaço de significado fixo e imutável: todo espaço, assim como acontece com a General Lima e Silva, pode ser territorializado de maneiras diferentes. Estas constantes e possíveis ressignificações indicam que territórios são flexíveis e podem mudar no tempo e no espaço.

Pelos testemunhos dos jovens também fica muito claro que uma das primeiras formas de discriminação que os jovens LGBT sofrem se dá no âmbito espacial. As travestis, por exemplo, são expulsas das escolas e a maioria é relegada a ocupar as esquinas durante a noite: sua vida, seu gênero e a sua materialidade abjeta não são inteligíveis e dignas para ocuparem os mesmos espaços formais que pessoas heterossexuais cisgêneras. Segundo Raffestin (1993), a discriminação é espacial quando um grupo/comunidade, direta ou indiretamente, induz ou obriga sujeitos de *outro* grupo/comunidade a não frequentar “áreas demarcadas”. Para manter o grupo indesejado bem afastado, o grupo que segrega pode se utilizar de estratégias para que este *outro* sinta-se envergonhado por pisar em uma superfície que “não é sua”, como acontece nos bairros dos jovens LGBT que procuram a Cidade Baixa para se socializar e namorar.

O grupo que detêm o poder de induzir a exclusão pode exercer sua territorialidade por meio de artimanhas e discursos de pertencimento com o intuito de se autoafirmar e segregar esse *outro abjeto* (RAFFESTIN,1993). Assim, quando os territórios são compartilhados/vivenciados entre diferentes atores sociais, como também é o caso da General Lima e Silva, há uma constante tensão e conflitos decorrentes justamente dessas relações de poder. Além dos jovens que habitam a rua denunciarem as batidas policiais como forma de autoritarismo truculento, também argumentam que algumas pessoas, em especial os idosos, ameaçam não frequentar mais um dos supermercados da General Lima e Silva sob o argumento de que há muitos jovens homossexuais que se aglomeram na frente do mesmo e ali se beijam. O filme não deixa de representar a rua como um território de disputa política.

Com exceção de alguns entrevistados, o documentário não exhibe o rosto da maioria dos jovens que frequentam a rua. A câmera prefere acompanhar os movimentos das mãos que se conversam, as pernas estendidas na calçada, braços que se abraçam, ou então, trafega entre as pessoas sem rumo certo e, em dados momentos, analisa a multidão com certa distância. Além disso, em nenhum momento os nomes dos entrevistados são informados. Há duas personagens que não são jovens e que dão seus depoimentos de modo a contribuir com os argumentos da juventude que ocupa a rua. Em meio aos ruídos de vozes, uma das mulheres que traz nos braços algumas compras do supermercado, diz:

Pela lei do estatuto do idoso, eu sou idosa. Mas eu não me considero uma idosa e nem me considero preconceituosa. Não é a minha idade que vai dizer que eu não posso ver uma guria ou um guri, sei lá, homossexualidade sempre existiu. Só que as pessoas não podiam mostrar, esse é o problema. Hoje tu pode. Eu moro há 26 anos aqui e nem pretendo sair daqui também. Eu adoro justo essa movimentação que tem aqui. O que eu quero em um deserto, me diz?! (*Rua, 2011*)

Enquanto outra mulher mais velha dá seu depoimento, se ouve a rua cantando. Embora não se consiga compreender qual música os jovens entoam, em meio a tantos ruídos, é possível distinguir a palavra felicidade. Nesse momento, a personagem diz em tom de denúncia: “não tem nada, não tem política pública, não tem espaço pra eles. Tem mais é que vir pra cá. Parar de ser infeliz, né. Chega! Aí a gente vai poder... ó, eles querem felicidade.” Se as personagens representadas no filme querem felicidade, esta felicidade assume um *status* de um território de aceitação social, de poder sociabilizar-se com seus desejos/afetos sem ser violentado ou segregado com base em uma discriminação homo/transfóbica.



Figura 72: apesar de cederem entrevistas, em momento algum sabemos os nomes das personagens da Série Lugares.
Fonte: A Rua, Matzembacher, Reolon, 2011, RS



Figura 73: afeto territorializado na General Lima e Silva.
Fonte: A Rua, Matzembacher, Reolon 2011, RS



Figura 74: a rua como um espaço territorializado por jovens LGBT.
Fonte: A Rua, Matzembacher, Reolon, 2011, RS



Figura 75: também é recorrente as cenas que evitam mostrar o rosto dos jovens.
Fonte: A Rua, Matzembacher, Reolon, 2011, RS

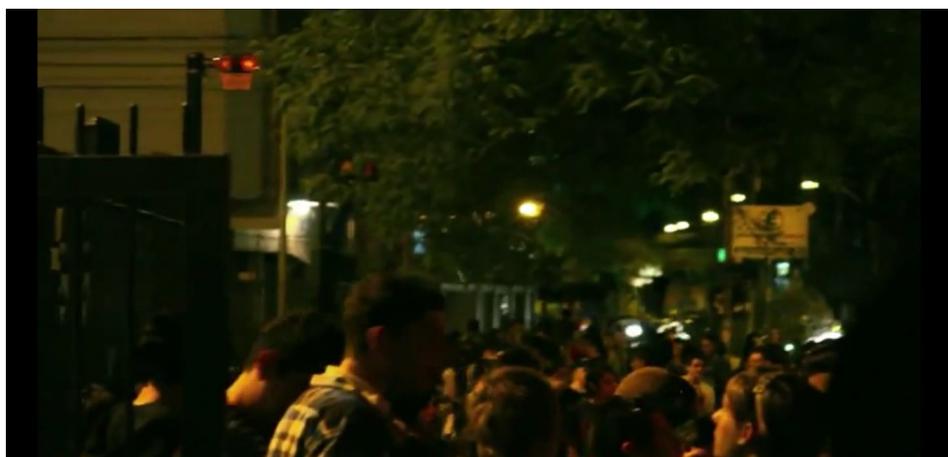


Figura 76: a General Lima e Silva é ocupada como um espaço limitado pelas fronteiras do preconceito e disputa de poderes. Fonte: A Rua, Matzembacher, Reolon, 2011, RS

Este mesmo desejo/felicidade de poder se sociabilizar sem medo do preconceito também é visto no curta-metragem *A Turma* (2011). No entanto, ao contrário da rua de Porto Alegre que é elaborada como um território que enlaça sociabilidades entre diferentes pessoas e na qual fica mais demarcada, em seu interior, disputas e relações de poder, neste documentário temos um aconchegante clube de convivência gay carioca chamado “Turma Ok” como personagem. Neste espaço o preconceito deve ficar lá fora, justamente na rua. O filme tem início com um emaranhado de imagens da Lapa, no Rio de Janeiro. Após circular pelo bairro, a câmera adentra em um antigo recinto gay da noite carioca. A “Turma OK” é um clube social fundado em 1961, possui uma vasta trajetória na vida noturna. Sobreviveu aos anos do Estado de exceção nos quais as LGBT eram presas e torturadas, hoje segue sendo um espaço territorializado com seus tradicionais concursos, shows e apresentações de *drag queens*. Atrás do balcão de entrada do clube, uma personagem (que nova-

mente não tem nome revelado) conta a história da criação da confraria:

Era um grupo de amigos que se reuniam em apartamentos e tivemos aquela grande repressão, então ninguém podia ir pra rua. Então, tudo era feito em apartamento. Tinha shows, desfiles, tudo improvisado. Então, não podia bater palma. Porque se você batesse palma, chamaria a atenção do vizinho que chamaria a polícia. Então, na hora dos aplausos era só no estalar de dedos para evitar o barulho. (*A Turma, 2011*).

Mesmo havendo este deslocamento dos apartamentos dos amigos para o clube, a relativa clandestinidade se manteve até o fim do regime civil militar. Hoje, o espaço não deixou de ser encarado pelas personagens retratadas como um afetivo e importante lugar de sociabilidade, principalmente para aqueles homens gays e bissexuais que ajudaram a fundar a “Turma OK” e que hoje encontram-se envelhecidos. De modo geral, a câmera explora todos os ambientes do local: as paredes com fotografias de nu masculino, cartazes de atrizes hollywoodianas dos anos 1950/1960, os banheiros, o bar, os clientes nas mesas bebendo e conversando enquanto aguardam pelos shows. No camarim, a câmera registra a produção de *drag queens* se maquiando, experimentando seus vestidos, as perucas e os saltos. Logo depois, uma sequência de *frames* dos shows da noite é exibida, sendo alternados por breves depoimentos de algumas personagens. Nota-se que ali a convivência é permeada por uma exploração da corporalidade simbólica e material através da performance teatral. A câmera mais uma vez observa a sociabilidade de sujeitos que compartilham de uma mesma “abjeção sexual” e de uma sociabilidade fundamentada no plano da representação artística de cantoras nacionais e internacionais (MOTA, 2013). Um senhor, com cerca de 70 anos, diz:

A minha sobrinha já falou: ah, o senhor vai pro clube?! Eu digo: sim, eu vou. Ah, é. Pro clube o senhor quer ir, né. Mas eu quis te levar pro médico e o senhor não quis. E eu continuo aqui, na Turma ok, fazendo meu showzinho. Embora eu seja ridícula, por causa da idade, mas o que eu vou fazer, né. Me chamam pra fazer, né. (*A Turma, 2011*)



Figura 77: A Turma OK. Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon ,2011, RS



Figura 78: no camarim, a preparação para o tradicional show de *drags*.
Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon 2011, RS

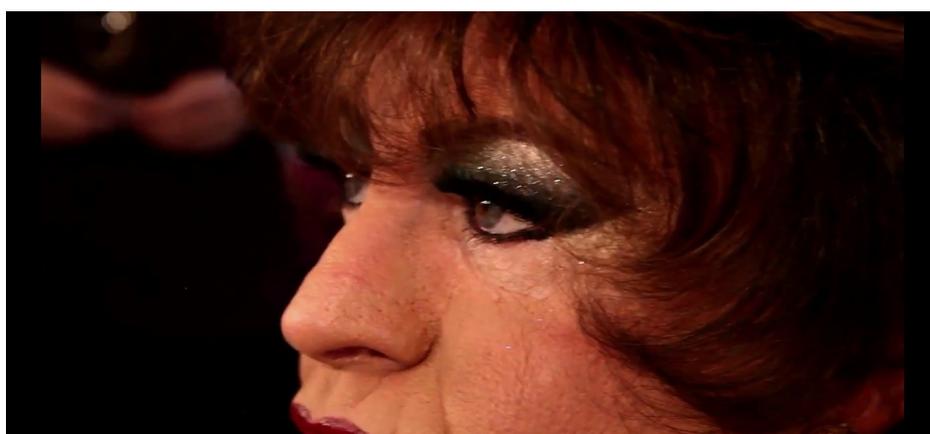


Figura 79: Segundo personagens do curta, os shows já aconteciam quando os grupos reuniam-se nos apartamentos dos amigos. Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon. 2011, RS



Figura 80: de acordo Mota (2013) a sociabilidade na Turma OK é fundamentada no plano da representação artística de cantoras nacionais e internacionais.
 Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon. 2011, RS



Figura 81: além dos shows, o grupo também promove concursos de transformistas e apresentações. Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon, 2011, RS.



Figura 82: além dessas sociabilidades baseadas em cunho artístico e amigável, o filme não explora possíveis interesses em sexo casual.
 Fonte: A Turma, Matzembacher, Reolon. 2011, RS

Ao retratar a “Turma Ok” como um ponto de homosociabilidade para os homens gays, principalmente homens gays idosos que viveram os anos de chumbo, o curta-metragem revela um espaço que é atravessado por questões que não dizem respeito apenas a sujeitos que buscam existir em um espaço no qual não serão discriminados por sua orientação e prática sexual, mas sim sujeitos que procuram manter viva a sociabilidade em outra etapa da vida: a velhice.

Em Porto Alegre, a rua General Lima e Silva é ocupada por jovens homossexuais e bissexuais que, apesar de sofrerem possíveis represálias em vista de suas sexualidades, é lembrada como “lugar de jovem”. Neste espaço, os jovens podem topar com qualquer outro tipo de pessoa, circulam por um lugar que não é eminentemente LGBT e a disputa pela territorialização do espaço se dá justamente a partir deste aglomerado de diferenças. No caso da “Turma OK”, homens gays ou bissexuais buscam existir e sociabilizar-se em um local fechado, o que sugere um comportamento ainda mais clandestino e um papel social demasiadamente fraco para disputar outras áreas. A sociabilidade dessas pessoas está restrita ao espaço do clube e é determinada (mas não somente) pela discriminação contra orientação sexual e pelo preconceito geracional. Se trata, então, de um território demarcado por um duplo estigma. A representação fílmica que se tem é que os gays idosos que procuram refúgio em “guetos” demonstram que o tempo e o espaço da sociabilidade está diretamente ligada a essas regiões ou espaços públicos e privados, proibidos e clandestinos. No entanto, o filme não elabora a representação do clube como um território de sociabilidade no qual a prioridade é o sexo, como é o caso de espaços como saunas, “banheiros”, “boates” ou motéis voltados para o “público gay”. Estes locais também podem ser lidos como territórios de sociabilidade, aceitação, resistência, clandestinidade e vivência da sexualidade, mas a representação que o documentário elabora da Turma OK é a de um espaço higienizado: ali a homossexualidade é vivenciada como uma família, no qual um cuida do outro, são um grupo de amigos e associados que se reúnem para beber, conversar e fazer shows.

Desde seu primórdio, quando os encontros ainda aconteciam em apartamentos, a “Turma OK” já figurava este laço familiar. Segundo Mota (2013), para quem envelhece e possui vínculos frágeis dentro da família de origem, como é o caso da maioria dos sujeitos que fazem parte da atual geração de homossexuais velhos, a amizade torna-se um valor imensurável. Assim, os grupos de encontro, como é o caso da “Turma OK”, caracterizam-se como um inegável território de sociabilidade entre amigos. Além disso, diante de uma sociedade com poucos espaços nos quais estes sujeitos poderiam “ser eles mesmos”, é justamente a possibilidade de existir enquanto “gay e velho” que acaba por significar e territorializar a “Turma Ok” como um vantajoso e histórico espaço de homosociabilidade.

É preciso destacar que a série “Lugares” apresenta um acentuado alinhando quando busca expor e representar esses espaços territorializados pelas pessoas LGBT. Em *A âncora*, terceiro filme da série, esta relação afetiva (amiga e familiar) também fica explícita. Nenhum dos locais representados na série se aproxima de uma representação imanentemente sexualizada. Quando se fala em espaços exclusivos de sociabilidade gay, não é raro que as imagens do “banheirão” ou da “sauna gay” surjam em mente, como demonstrou os pioneiros estudos de MacRae (1983) e Perlongher (1987). De modo geral, o primeiro reflete como a maior aceitação do homossexual no Brasil, a partir dos anos 1980, esteve relacionada a criação e ao funcionamento frutífero de um “mercado do sexo”. O segundo, discute sobre a territorialização “marginal” ocupada por estes sujeitos abjetos e indesejados (garotos de programas e clientes) que são “expulsos” dos espaços “saudáveis”. Ao se apropriar do conceito de “região moral” de Robert Park, Perlongher buscou descrever um território “residual de negociação” no qual interesses e gostos relacionados aos desejos sexuais não convencionais se encontram de forma ritualística. Já no caso das travestis, por exemplo, também não é comum que a imagem que se tem dos seus espaços de sociabilidade seja o ponto de prostituição, a “a casa da cafetina” ou os terreiros de religiões afro-brasileiras.

No entanto, esta série dirigida por Matzembacher e Reolon afasta-se destas estéticas e procura representar territórios relativamente higienizados e assépticos, nos quais a maioria das relações são mostradas sem nenhum tipo de apelo sexual. O que ganha a tela são interesses e relações afetivas, artísticas, amigáveis e familiares. Além disso, é possível notar que a representação dos territórios de sociabilidade desses sujeitos parece acontecer apenas durante o período noturno. No entanto, por mais que possamos questionar se essas pessoas só tem o direito à sociabilização à noite, ou então, se existe uma estética da noite nestes curtas-metragens, a própria vida noturna não tem o mesmo apelo sexual com que costuma ser representada em muitos outros produtos que exploram a mesma temática.

No caso de *A Âncora*, o território representado agora se localiza em Salvador e passa a narrar a história e o cotidiano do bar “Âncora do Marujo”, fundado em 2000. Em suas cenas iniciais, o curta-metragem explora o pôr do sol no mar, o quebrar das ondas nas pedras, a água invadindo a praia e a sonoridade das águas vão aos poucos introduzindo a própria estética da sociabilidade do litoral baiano. A sinopse do documentário indica que o “Âncora do Marujo” é um dos maiores símbolos da “culturas gay, drag e transformista” de Salvador, assim como uma importante casa de shows para artistas LGBT. Repleto de figuras religiosas e de temática naval, a câmera investiga o interior do bar sob diversos ângulos e enquadramentos, registra algumas apresentações de *drag queens*, conversa com alguns frequentadores e passeia pelas paredes do bar onde estão pendurados inúmeros retratos de artistas que ali já se apresentaram. Uma pequena estátua do marujo também

habita o local, entidade mensageira das águas bastante conhecida na religião Umbanda. Ao investigar estes artefatos religiosos que compartilham o espaço com retratos de *drag queens*, direta ou indiretamente, o filme sugere que ali a religião não entra em conflito com os sujeitos de sexo/gênero desviantes. Pelo contrário, a própria palavra âncora (que nomeia tanto o bar quando o curta-metragem) não diz respeito apenas ao instrumento de ferro usado para manter as embarcações imóveis, mas também partilha de significados como amparo, apoio, arrimo ou proteção aos gays, lésbicas, travestis, bissexuais, transexuais, *drag queens* e *drag kings* que ali tem seu espaço de sociabilidade e produção artística garantidos.

Esta não divergência entre religião e sujeitos de sexo/gênero desviantes já foi registrada por Peter Fry e Edward MacRae (1985). Segundo os autores, não é nada raro que algumas religiões de matizes africanas, ao contrário de alguns proselitismos evangélicos e católicos, acolham sem discriminação as pessoas LGBT: uma travesti, um gay ou uma lésbica que tenham dificuldades em casa por causa de constantes acusações de “traveco”, “marica”, “viado” ou “sapata” podem encontrar nessas comunidades religiosas um lugar onde serão aceitos. Além disso, os autores constatam que grande número de “sacerdotes africanistas” são homossexuais ou travestis, assim como é bastante trivial os casos de pessoas LGBT que chegaram a ser expulsos de casa pelas suas famílias, façam carreiras dentro destes territórios e voltem a ser aceitos mais tarde pelos seus parentes devido ao grande prestígio religioso que conseguiram.

Para comprovar tanto a devoção do público LGBT baiano como também o compromisso do “Âncora” com seus clientes e artistas, o filme se utiliza de alguns depoimentos para ratificar seu argumento fílmico. Em dado momento, um cliente olha para a câmera e diz: “estou aqui para agradecer ao “Âncora do Marujo”, que é um bar que proporciona hoje em dia aos homossexuais terem liberdade de expressão, a namorar, a cultivar o que é bom.” Colada a essa fala, outra personagem argumenta: “sou travesti, por opção, porque amo. E o “Âncora do Marujo” é a única opção que nós temos.” A fala de uma das artistas, sentencia: “aqui a gente tem liberdade para executar o nosso trabalho, aqui a gente é acolhida muito bem pela parte administrativa do bar. E eu nem gosto dessa palavra bar, é um clube. E a convivência faz com que a situação se torne tão gostosa que vai além do lado profissional.” Novamente a representação do território se dá em termos de sociabilidade artística, amigável e afetiva, longe dos esteriótipos de territórios “promíscuos e de sexo fácil” tão difundidos quando se fala em espaços de convivência LGBT. É provável que nestes bares a paquera, o flerte e o sexo fácil acontecem, pois é uma forma de territorialização promovida por sujeitos que não podem viver sua sexualidade em “espaços formais”. Desse modo, não é que na “Turma OK” ou no “Âncora do Marujo” não possa acontecer relacionamentos com esse viés, o que se nota é que, se eles acontecem, não é isso que a série “*Lugares*” está preocupada em mostrar.

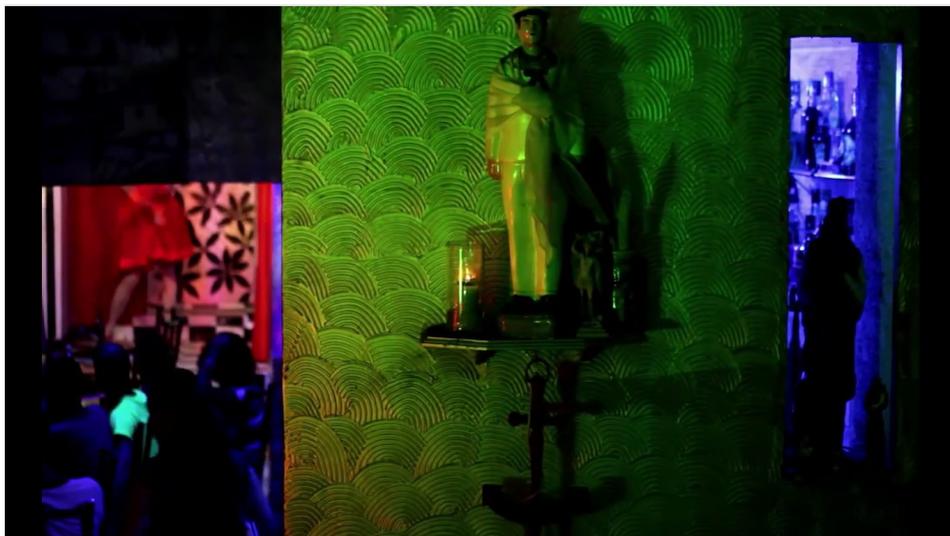


Figura 83: estátua do Marujo, entidade religiosa que dá nome ao bar.
Fonte: A Âncora, Matzembacher, Reolon, 2011, RS



Figura 84: o local é bastante frequentado por artistas *drags* e transformistas.
Fonte: A Âncora, Matzembacher, Reolon, 2011, RS.

No último filme da série, *A Rosa* (2011) estas relações afetivas com toque familiar se repetem e são ainda mais reforçadas pela figura da mãe, só que agora, não estamos mais em Salvador e sim na noite do “La Rosa Mossoró”, tradicional bar/casa LGBT em Maceió (AL). A dona do local, Rosa Mossoró Santos, é conhecida como “a mãezona dos gays”. Quando jovem, Rosa pediu um bar ao seu pai. Sabendo das companhias da filha, o pai dizia que não lhe daria um bar porque ela faria um bar “para aquele povo”. Neste caso, Rosa fez uma promessa para o Senhor do Bonfim da Bahia: caso seu pai lhe desse um bar, ela usaria branco para o resto da vida e subiria de joelhos as escadas da igreja do Senhor do Bonfim. Seu pai lhe deu o bar e Rosa cumpriu a promessa. O documentário

acompanha Rosa organizando os assentos, ouvindo o neto a tocar violino, a personagem apresenta seu altar das entidades do Candomblé para a câmera e esta passeia pelo interior do bar, explorando as entranhas de um lugar que é, na verdade, uma casa, um lar. Com um *close* em seu rosto, Rosa narra as impressões sobre sua clientela e sobre seus amigos, os quais acabam misturando-se com a sua própria trajetória de vida:

Eu tinha 14 anos quando comecei a andar com “entendido”. Ia para a praça Deodoro, estavam todos lá. Ali era meu mundo, eles eram meu mundo. O mundo gay era meu mundo. Eu fiz esse bar, naquela época, porque eles não podiam se beijar na rua. Então, a única maneira de se beijarem, se agarrarem, de fazerem o que quiserem, era dentro do meu bar. Ninguém ia proibir, eu era a dona. Eles aqui estão em casa, o meu bar é a casa deles, eles aqui se sentem seguros. Porque quando eles estão embriagados, eu boto eles pra dormir: sozinho, você não vai. Você vai dormir, quando o dia amanhecer, você vai embora. Aí no dia, acorda atordoado, onde é que eu tô. Aí eu digo, vá tomar banho, sabe, aquela coisa... eu acho que eles me veem como mãe, não sei. [...] Quando eu tinha meu bar perto do Havana, eu só fechava meu bar às 10h00 da manhã, porque tinha alguns que pegavam ônibus e eu tinha medo que acontecesse alguma coisa com eles na rua. Porra, como é bom você existir. É bom quando eles me dizem isso, muito bom. Quando eu falo em gay, eu já tô falando como mãe, sabe. Eu só queria que eles tivessem cuidado, entendeu?! Que eles não se aproximassem de pessoas erradas, porque acontece deles morrerem, entendeu?! Eu queria colocar na cabeça deles, que eles não podem sair com gente que não presta, porque eles terminam morrendo. Mas não adianta, eu já tentei, já fiz tudo, mas não adianta, eles gostam e não adianta, eles gostam de correr risco. Quando eu sei que um amigo morreu, ou um cliente, é mais um. Só mais um, porque ninguém faz nada, nem polícia, nem ninguém, é só mais um. Queria eu poder fazer alguma coisa, mas não posso. (A Rosa, 2011)

Durante este último depoimento, é possível ouvir o neto de Rosa tocando violino, o que colabora para o tom emocional da cena. Com um *close* em seu rosto, Rosa chora pelo que não está ao seu alcance, mas também chora pelo que pode estar (e está) ao alcance de outros sujeitos que nada fazem para que a sociabilidade e a vida dessas pessoas abjetas não fiquem restritas a lugares específicos, sempre tão demarcados por preconceito e violência. Além disso, é possível perceber que o seu bar é um território no qual os seus clientes podem “se beijar e se agarrar”. Este é o momento no qual fica um pouco mais explícito que o local oportuniza a “pegação”. Entretanto, o argumento geral do filme é o de representar o bar como um espaço que é, em suma, o reflexo de Rosa: acolhedora, amigável, familiar, afetiva e libertária. Rosa é a mãe que circula de branco como se fosse uma entidade da própria religião que tanto acredita. Rosa é a mãe que cuida da casa, que protege seus filhos, que abre os braços e as portas para aqueles que estão excluídos de outros territórios, que não deixa “seus filhos” irem embora embriagados, que sabe dos perigos que a noite guarda para esse “tipo de gente”. Rosa não bebe e não sai de casa, apenas cuida do bar, da casa, da sua família e é querida por todos que a conhecem. Também é interessante destacar que apesar deste local também possuir uma intenção comercial, assim como os demais locais representados nos últimos filmes analisados,

a conotação atribuída é outra: as representações são sempre afetivas, amigáveis e familiares e ofuscam as outras facetas de La Rosa Mossoró” e de outros territórios representados nos demais documentários aqui analisados.



Figura 85: La Rosa Mossoró. Fonte: A Rosa, Matzembacher, Reolon , 2011, RS



Figura 86: Rosa Mossoró, a “mãe dos gays”. Fonte: A Âncora, Matzembacher, Reolon,2011, RS



Figura 87: Rosa Mossoró veste branco desde que seu pai lhe deu o primeiro bar.
 . Fonte: A Âncora, Matzembacher, Reolon, 2011, RS

No entanto, este teor discursivo é relativamente abandonado no filme *Preservativo* (2011, RS) curta-metragem também dirigido por Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. *Preservativo* não faz parte da série “Lugares” e, ao contrário desta, não pensa a sociabilidade com a mesma higienização. No filme temos um garoto de programa, uma vendedora de *sex-shop* e um adolescente virgem que narram – enquanto assistimos à fabricação de um preservativo – suas visões, relações e experiências com o ato sexual. Em nenhum momento vemos os rostos das personagens, apenas ouvimos suas vozes em *off* enquanto a câmera acompanha a fabricação dos preservativos. Também não há nada de excepcional nas imagens gravadas dentro da fábrica: vemos os preservativos sendo produzidos desde o seu início até serem encaixotados e levados para fora da fábrica, rumo a sua comercialização. Enquanto assistimos a todo este processo, as três personagens narram:

[Garoto de programa]

Meu nome é Daniel, sou mais conhecido como Faraó. Quando eu comecei a fazer programa mesmo, eu tinha um filho pequeno. Crio ele desde que nasceu. Então, o que eu vou fazer? Vou fazer tudo aquilo que eu sei que dá dinheiro. O que a maioria vende? Eles tem um dote avantajado e é aquilo ali. O que eles veem é só mais um. A clientela mesmo que procura homens são casais, geralmente um cara gay, um cara bem sucedido, que casa com uma mulher mais jovem, mais bonita, que tem um fogo e ela quer, quer, ele não dá conta e ele chama outro. E homens atrás de homens. Mas nunca saiu um programa de mulher chamando homem. O cara chega, já faz oral direto. Já vai te pegando, já cria aquele clima selvagem, assim, de sexo, te excita, tu consegue pensar e já te ajuda e te anima. Tem mulher que se joga numa cama e sei lá o que elas querem que tu faça. Tu tem uma linha, de educação, de requinte. Mas na hora, tu põe tudo pra fora e é selvageria total, não tem isso, em qualquer cultura. Tem programas assim, que tu só cobra porque tem que cobrar mesmo. E a maioria são assim, são programas muito legais mesmo. Quando tu sabe fazer, quanto tu consegue

fazer direitinho, trabalhar com sexo é uma coisa legal. (*Preservativo, 2011*)

[Vendedora de sex shop]

Na rua tu não usa uma echarpe, tu não usa um brinco? Então, por que na sexualidade tu não pode usar nada para melhorar a performance pra dar mais prazer, né?! Tem pessoas que pensam que brinquedos eróticos são pra relações desgastadas. Mas são novas experiências, são novas emoções, né. As mulheres, tanto lésbicas quando heteros, em primeiro lugar, mulher é mais decidida, né. As chamadas butterflyes são as paixões das mulheres, elas ficam em cima do clitóris e não obstruem o canal da vagina. “Eu vi uma lingerie, mas eu não queria algo muito vulgar”, elas dizem, né. Aí eu devolvo, digo: olha, eu não considero que aqui na minha loja tenha algo vulgar, até porque o vulgar é subjetivo. Tu está com teu parceiro e isso não é vulgar, é uma história de vocês. Isso é uma coisa hipócrita. O Brasil vende uma ideia de liberdade sexual. Então tu vai ter que ficar lutando contra essa cultura toda, não é fácil. Nós temos esse sex shop, eu e meu esposo, desde 2005. A nossa vida sexual melhorou? Claro, sempre melhora. A gente faz *test drive* em um monte de brinquedo aqui. Se tu quiser ser feliz, se tu quiser ser feliz mesmo, para com tanta hipocrisia, para de ficar dando bola se tu vê duas gurias abraçadas, se tu vê dois guris abraçados, vai cuidar de ti, isso é ser feliz, isso tudo é ser feliz. (*Preservativo, 2011*)

[Adolescente virgem]

Estou no segundo ano do ensino médio. E daí eu sempre vi que o sexo não era tudo no mundo, eu não precisava do sexo pra dizer que era alguém. Eu sou virgem ainda, quero que seja com calma, com tranquilidade, eu tenho a vida toda ainda para perder. Não tenho nenhuma religião, eu sempre fui bem observador e formei essa opinião. Acho que não precisa perder na hora só pra dizer, depois ficar mostrando pra todo mundo: bah, eu perdi a virgindade. Eu espero ter minha primeira vez com uma pessoa que eu conheço, uma pessoa que tenha os mesmos gostos que eu e ser especial. Tu perdeu a primeira vez, perdeu. Acho que tem que começar, primeiro, a valorizar o ato. (*Preservativo, 2011*)

[Vendedora de sex shop]

E como a vida é feita de momentos, porque tu não vai investir nesses momentos?

[Adolescente virgem]

É isso. (*Preservativo, 2011*)

Em suma, a narrativa estética deste curta-metragem está fundamentada na valorização da sociabilidade e da prática sexual por meio de três pontos de vista diferentes. Enquanto a produção dos preservativos é a representação imagética generalista do ato sexual, a narração das personagens complementa o argumento filmico, mas dá rumos diferentes quanto às percepções do próprio ato sexual. A figura do garoto de programa que narra suas experiências sexuais com homens e mulheres em troca de dinheiro para sustentar a si mesmo e ao seu filho dá espaço para refletir a prática sexual e a sociabilidade com clientes justamente com esse valor: o financeiro. Na organização do enredo, a personagem do garoto de programa também ocupa a função de “retirar” o moralismo que julga as relações sexuais com fins financeiros enquanto prática vergonhosa, promíscua, banalizada, desviante e suja.

Ao contrário do que foi feito nos outros quatro documentários, *Preservativo* não busca no afeto, na ternura ou nas relações familiares uma forma de contrapor a vergonha que poderia signifi-

car um rapaz transando com homens e mulheres, ainda mais com objetivos de lucro financeiro. O curta-metragem dá voz para aqueles personagens que atestam que é legal e bom trabalhar/ser profissional do sexo e assume o “valor comercial” do ato. Esta é apenas mais uma forma subjetiva e concreta da valorização da sexualidade, muito embora este curta-metragem não faça referência ao território onde as relações de Daniel/Faraó acontecem.

A representação da vendedora do *sex shop*, inicialmente, serve ao mesmo argumento: toma o ato sexual como um ritual ou prática que deve ser valorizado cotidianamente e, para isso, os objetos vendidos em sua loja podem significar algo mais para as relações sexuais, independente destas estarem desgastadas ou não. A personagem provoca: “na rua tu não usa uma echarpe, tu não usa um brinco? Então, por que na sexualidade tu não pode usar nada para melhorar a performance pra dar mais prazer, né?!” A representação da personagem também é elaborada no bojo na crítica social ao argumentar que os brinquedos eróticos não significam, necessariamente, uma vulgaridade. Além disso, o próprio conceito de vulgaridade sofre a intervenção crítica da personagem ao argumentar que o Brasil apenas vende uma ideia de liberdade sexual, quando na verdade mostra-se hipócrita e moralista para com as práticas sexuais possivelmente não convencionais, incluindo aquelas que compartilham de simples objetos/brinquedos eróticos. Nesse momento, o argumento fílmico é o de valorização da prática sexual como um ato saudável, prazeroso e que pode fazer uso da plasticidade prostética de materiais que não são, unicamente, a materialidade linguística discursiva do corpo humano. Com isso, as relações sexuais e afetivas ganham, na figuração da personagem, um significado de valorização prazerosa (para quem compra brinquedos/objetos eróticos) e financeira (para ela e seu marido, proprietários da loja). Por fim, o discurso no filme através da personagem não deixa de tocar no tema que acompanha todos os filmes reunidos neste trabalho: “e se tu quiser ser feliz, se tu quiser ser feliz mesmo, para com tanta hipocrisia, para de ficar dando bola se tu vê duas gurias abraçadas, se tu vê dois gurus abraçados, vai cuidar de ti, isso é ser feliz, isso tudo é ser feliz.” Neste caso, o cuidar de si inclui, para a personagem, valorizar a vida sexual como um ritual/prática importante para se levar uma vida feliz.

O terceiro personagem também reforça o argumento geral do documentário: é preciso valorizar o ato sexual. No entanto, enquanto a representação da primeira personagem valoriza o ato sexual como uma maneira de “ganhar a vida” e, por isso, também o banaliza, o adolescente de 15 anos ainda guarda certa visão romântica da relação sexual: quer que seja tranquila, especial, sem deixar-se levar por pressões sociais de que o mesmo já tem idade para deixar de ser virgem. Para a personagem, perder a virgindade com qualquer pessoa pela qual não esteja interessada, não é somente banalizar ou desperdiçar um momento/relação especial, mas sim desvalorizá-lo. Por esse motivo, não é gratuita a clara edição das falas das personagens para que essas tensões e encontros de ideias fi-

cassem evidentes. Logo após o depoimento do adolescente, novamente surge a voz da vendedora de *sex shop* fortalecendo o argumento deste e de todo o filme: “ como a vida é feita de momentos, porque tu não vai investir nesses momentos?” E a sentença final é dada pelo adolescente, finalmente amarrando todo argumento narrativo em poucas palavras: “é isso”. Logo, fica claro que a valorização da prática sexual é a reivindicação presente no filme. O importante é que, desde que não se moralize ou não demonize as diferentes significações que o ato sexual pode assumir para diferentes sujeitos, o próprio documentário defende que cada um faça esta valorização de acordo com as suas subjetividades e visões de sexo/gênero.

Através da narração *off*, pôde-se perceber diferentes pontos de vista sobre a valorização da prática sexual. No caso do testemunho da vendedora do *sex shop* e do garoto de programa, está explícito um discurso que apoia certa liberdade sexual, o desprendimento dos tabus e do conservadorismo. Logo, antagoniza também certa assepsia vista nos últimos filmes. Entretanto, o uso das imagens da fabricação do preservativo não significa apenas uma representação generalista do ato sexual, mas uma certa higienização da sua prática. Afinal, qual é a função da camisinha senão fazer sexo “limpo”, seguro, longe de possíveis doenças sexualmente transmissíveis? A camisinha, após o *boom* da AIDS, traz consigo esta conotação de limpeza e assepsia (e sempre é preciso ressaltar que pessoas soropositivas não podem ser encaradas como sinônimos de pessoas sujas).

Mas já que o mote da narrativa são os testemunhos das três personagens, não havia possibilidades de utilizar imagens que estivessem em consonância com os seus discursos e visões de mundo e sexualidade? Não que a imagem da camisinha não possa estar atrelada a liberdade sexual ou que seja um real empecilho a sua prática, o questionamento aqui se dá pela ausência de uma imagem que se comunique, de fato, com os discursos das personagens. Não se trata de uma crítica ao uso da camisinha, seja no cotidiano dos sujeitos ou na presente narrativa fílmica. Percebe-se também inúmeras possibilidades estéticas e estilísticas *queer* que foram deixadas de lado, pois a própria escolha de representar o processo da fabricação da camisinha no documentário vai tornando-se, aos poucos, enfadonho e o que prende a atenção no filme é, exatamente, o discurso oral das três personagens envolvidas na trama. *Preservativo* fica refém dos testemunhos, assim como aconteceu com boa parte de outros documentários aqui analisados. Perdeu a chance de evocar imagens *queer*.

Por outro lado, é possível interpretar a proposta do uso das imagens do preservativo como um olhar consciente para as práticas sexuais, isto é, independente de orientações sexuais, gostos, desejos e escolhas, ou independente da prática sexual estar ou não adequada a um projeto de regulação e controle sexual, o uso do preservativo se faz necessário para evitar situações indesejadas, como DSTs e gravidez. No entanto, o próprio uso do preservativo já está, por si só, inserido em um sistema de orientação, regulação e controle (FOUCAULT, 1988). Desse modo, a proposta retórica de

Preservativo também pode ser lida como uma tentativa de representar certa conscientização para o uso da camisinha: não importa se você transará com homens ou mulheres, se vai ou não utilizar brinquedos sexuais, se você é virgem ou não, se cobra ou paga pelo sexo. O importante, além de não discriminar as práticas sexuais e consensuais do *outro*, é se preservar.



Figura 88: enquanto as personagens narram suas visões sobre a sexualidade, o curta-metragem explora as imagens da fabricação de preservativos.

Fonte: Preservativo, Matzembacher, Reolon, 2011, RS



Figura 89: o preservativo como símbolo generalista da prática sexual.

Fonte: Preservativo, Matzembacher, Reolon 2011, RS

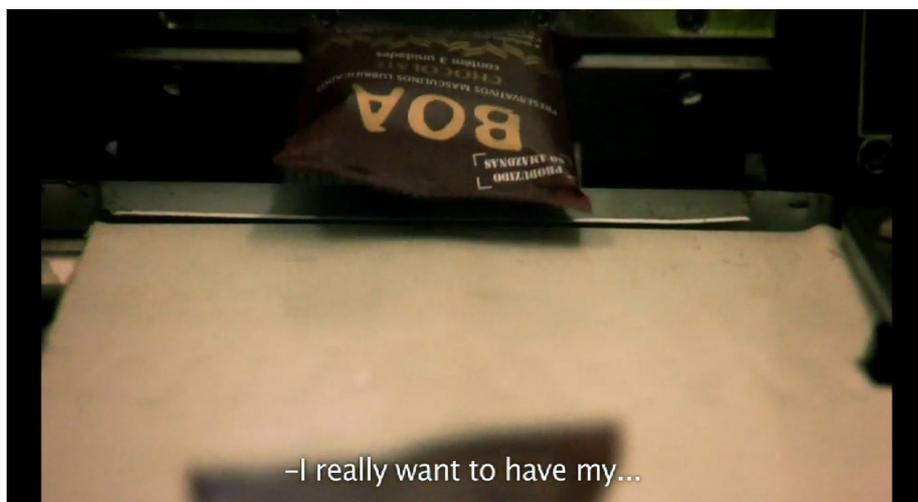


Figura 90: o filme acompanha a fabricação do preservativo até a sua saída da fábrica para posterior comercialização. Fonte: Preservativo, Matzembacher, Reolon ,2011, RS

Como foi gradualmente ficando claro ao longo da análise dos quatro primeiros curtas-metragens, as representações das sociabilidades LGBT estão diretamente ligadas a territórios específicos e delimitados por preconceito, discriminação e aceitação social. Quando se fala em territórios delimitados de sociabilidade LGBT, pelo menos nos documentários aqui analisados, se está falando de espaços nos quais lésbicas, bissexuais, gays, travestis ou transexuais possam se sociabilizar, experimentar e expressar suas identidades de gênero, afetividades e sexualidades sem serem discriminados. Estes espaços também podem assumir diferentes nomes, dependendo dos significados que as pessoas lhe atribuem e também da forma como se organizam no interior dos mesmos. Não é comum que muitos destes territórios, como também pôde ser visto em filmes como *Meu tempo não parou*, *Flores de 70* e *Castanha*, sejam voltados pura e unicamente para a prática sexual, como os chamados “banheirões” ou “sauna gays”.

De um lado, estes espaços costumeiramente lidos como promíscuos podem significar a aceitação da abjeção social por parte destes sujeitos que vivem suas sexualidades em espaços reservados ou guetos. Essas unidades espaciais também podem, ou não, guardar uma reificação identitária do que é “ser gay” ou de uma “cultura gay”, por exemplo. Além disso, estes mesmos territórios clandestinos também podem significar uma certa contravenção e resistência das sexualidades e corpos periféricos/coibidos de vivenciarem livremente suas identidades de gênero e orientação sexual nos espaços formais. O que deve ser motivo de reflexão é que olhar para estes espaços com base em argumentos de promiscuidade ou deslegitimar tais comportamentos como forma de culpar sujeitos LGBT pelo estigma que ainda carregam é, no mínimo, uma moldura

discriminatória de ver e sentir tais lugares. Uns assumem, inclusive, essa marginalidade com orgulho, enquanto outros, afastam-se na tentativa de se aproximar de uma estética/postura gay ou trans aceitável e bem-vista pelos espaços formais/normativos.

Os quatro primeiros filmes analisados representam justamente essa higienização dos territórios de sociabilidades. Não é possível afirmar, sem conhecer pessoalmente, se a “Turma Ok” ou a “Âncora do Marujo” constituem-se (mas não somente) como territórios onde o sexo é uma das coisas que os frequentadores mais procuram. Se o interesse no sexo casual existe, a série “Lugares” não demonstra em momento algum. A impressão que os filmes deixam é justamente a tentativa de combater o estereótipo de “promiscuidade” que ainda ronda a formação da identidade coletiva de alguns LGBT, por exemplo. Assim, estes curta-metragens sublimam as conotações sexuais que aquelas relações podem representar e as demonstram em termos afetivos, artísticos, familiares e de amizade, em vez de assumir a margem e questionar: a aceitabilidade social, a garantia dos direitos ou o respeito só pode ser garantido em tons assépticos? Este argumento se repete nos quatro filmes da série, não há, em momento algum, uma vontade de assumir ou olhar para essas sociabilidades marginais com um viés desnaturalizado e *queer*. Esta postura ética de olhar para tais espaços com o intuito de simples contraposição apenas reverbera em uma estética limpa e higienizada, mas sem tocar, de fato, no problema dos estigmas e da contra-hegemonia.

Já *Preservativo*, ainda que de forma tímida e breve, opõe-se a essa assepsia e coloca os três personagens para falar sobre como veem e valorizam o ato sexual de forma distinta um do outro, sem anularem o ponto de vista de cada um. No entanto, embora a narrativa se apoie em testemunhos que questionam certos dogmas e controles sociais, as imagens vão em direção contrária e continuam a reproduzir uma estética pouco preocupada em sustentar os próprios testemunhos das personagens e afasta-se de uma representação *queer* preocupada com uma crítica mais radical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre como o documentário produzido na região Sul do Brasil tem representado as pessoas LGBT significa olhar para a tela tendo em mente que o olhar que estes realizadores lançam sobre estes sujeitos não é um olhar neutro, descompromissado e tão pouco sem efeitos reais sobre o mundo. Pelo contrário, produzir um filme, principalmente um documentário, implica em ação humana e social, em uma postura ética e política, desde o momento em que se escolhe o tema até os rituais de montagem e finalização.

O que motivou esta pesquisa foi compreender o que estes documentários têm dito e mostrado sobre lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, mas não apenas isso. Tendo a consciência de que estas pessoas foram, até o início dos anos 2000, representada de maneira negativa, estereotipada, carnavalizada e fetichizada em boa parte da filmografia nacional, a investigação esbarrou na seguinte questão: em qual medida estas narrativas podem se aproximar de uma estética *queer*? É possível tomar alguns destes documentários, senão todos eles, como experiências de documentários *queer*?

Submeter cerca de 20 filmes a estes questionamentos não é uma tarefa fácil e não tem nada de gratuito, mas sim uma tentativa epistemológica de entender como essas produções audiovisuais ajudam a avançar o projeto de não castrar/reificar identidades e diferenças, mas sim exibi-las de modo a contrassexualizar o sistema sexo/gênero e não se enredar no mero assimilacionismo da política identitária. Embora isto possa parecer que se está exigindo muito de um simples produto cultural midiático, não se pode deixar de tentar olhar para estes produtos com a esperança de que os mesmos assumam uma postura *queer* e que possam, então, contraproduzir e contrassexualizar também a produção cinematográfica que ainda é uma “tecnologia do gênero”.

Tendo em vista este horizonte, a análise fílmica aqui construída se deteve em olhar de forma crítica e *queer* para o lugar que todas as personagens LGBT ocuparam nas narrativas mapeadas. De modo geral e como ficou visto durante os quatro capítulos de análise, o lugar em cena concedido a estas personagens gira em torno de temas como memória, envelhecimento, sociabilidades e reivindicações sociais e políticas. Já as questões que emergem destes temas são de ordem comum, isto é, questões que sempre são colocadas em pautas quando se fala de pessoas LGBT – mesmo naqueles filmes que não tem por objetivo tratar, especificamente, das vivências destes sujeitos. Estas questões são: saída do armário, identidade de gênero, relacionamentos sexuais, violência, discriminação, preconceito, direitos jurídicos e sociais, movimento social e AIDS.

É interessante destacar, inclusive, que o tema AIDS é revisitado na grande maioria dos filmes mapeados e não apenas naqueles que se constituem como lugar de memória. Logo, se esse dado revela que o estigma da doença ainda acompanha a construção identitária das pessoas LGBT, as narrativas estão todas dedicadas a combater o estigma de “peste gay” e também assumem um gesto de afirmação positiva das personagens que possuem HIV. Outra questão que volta e meia surge em boa parte das narrativas é a representação de como estes sujeitos viveram durante o Estado de exceção no Brasil (1964-1985). A representação das violências que os mesmos sofreram por parte dos militares não se dá apenas em termos de perseguição política com base na desobediência às normas da política institucional vigente, mas também pelas desobediências às normas de sexo/gênero. Assim, tanto no caso da epidemia da AIDS quanto do regime civil militar, os filmes resgatam, revisam, contestam e atualizam os traços de uma memória viva, representando algumas personagens de maneira *queer*. Mas há, sobretudo, uma vontade de memória, de evitar que tais episódios caiam no esquecimento.

Tratando justamente de todas essas questões, é também possível afirmar que na grande maioria dos filmes mapeados e analisados há um comprometimento orgânico em representar esses sujeitos de maneira diversa, elaborando um discurso alternativo e de contraposição às representações negativas e estereotipadas que vigorou e ainda vigora em vários outros produtos da cultura midiática. Humaniza-se as personagens que antes estavam fora de uma “humanidade possível”. É verossímil também deixar registrado que, ao figurar contraposições e resistências aos discursos de ordem preconceituosa, as representações fílmicas avançam, em alguns momentos, para atualizações e (re)significações do lugar que serviria apenas para reforçar uma estratégia de controle e exclusão.

Tudo isso, por si só, representa avanços na maneira como lésbicas, gays, travestis, transexuais e bissexuais são representadas na mídia. No entanto, ao buscar constantemente se opor aos discursos de ordem preconceituosa, alguns desses filmes recaem na armadilha de ressignificar as representações desses sujeitos em termos hegemônicos, valorizando discursos e estéticas higienizadas e assépticas em vez reinventar e burlar o próprio regime discursivo que elege e define como as LGBT devem atuar ou se comportar para alcançarem um *status* de “vida viável” e serem, de fato, vistas como pessoas. Pôde-se notar estes argumentos bastantes presentes em filmes como *A rua* (2011), *A Âncora* (2011), *A Rosa* (2011) e *A turma* (2011). Há filmes que, além desta higienização, também figuram certo apagamento das personagens representadas. Este é o caso de *Ivo e suas meninas* (2005), pois embora Ivo tenha tido uma existência subversiva dentro de uma comunidade conservadora e dogmática na região da Campanha gaúcha nos anos 1940, seu retrato fílmico enquanto *drag queen* é sutilizada/quase apagada em função de preservar a figura

contemporânea do “gaúcho histórico”. Já em *Sobre sete ondas verdes espumantes*, por exemplo, fica claro a valorização do homoerotismo masculino como um ato de subversão à legislação heteronormativa que elegeu as relações amorosas e sexuais entre um homem e uma mulher como a única original e correta. No entanto, esse mesmo homoerotismo explora uma extensa valorização do padrão estético corporal hegemônico.

Alguns dos filmes analisados, ao preservarem a categoria das identidades LGBT, pouco se dedicam contra a reificação destas mesmas identidades e pouco se abrem para a compreensão de que a homossexualidade, a travestilidade, a transexualidade e a bissexualidade são “categorias” que sempre escapam às suas próprias classificações. Assim, estes filmes representam suas personagens em torno de uma experiência unitária, essencializando suas identidades/diferenças e tomando-as como figuras minoritárias. Postura que está em consonância com as atuais reivindicações do movimento LGBT tradicional, o qual tem seu horizonte de ideias e reivindicações reduzido em termos de reconhecimento, principalmente exigindo distribuição de recursos sociais consolidados que revelam novas formas de regulação sexual pela produção de outros modos de exclusão que se somam às formas tradicionais. (MISKOLCI, 2007). Foi possível notar que esta escolha estética vigora em filmes como *Família no papel* (2012), *Ser Mulher* (2011) e *Singularidades* (2008) e *Vida fora do armário* (2008).

Há também aqueles filmes que não estão preocupados apenas em se opor aos retratos estereotipados, em elaborar uma representação positiva das LGBT ou reduzir sua criatividade a uma reificação identitária. Pelo contrário, se ocupam de explorar a identidade, a diferença, o sexo, o gênero, o corpo e a sexualidade enquanto um terreno alternativo, contraprodutivo e contrassexual, como é o caso de *Um diálogo de ballet* (2012), *Translucidx*(2013) e *Gilda, o beijo na boca maldita* (2008). Este último constrói-se, de fato, como um lugar de memória *queer*. Gilda, enquanto vivia pelas ruas de Curitiba foi um sujeito *queer* que não se conformou nem com as normas de inteligibilidade cultural do sistema sexo/gênero e nem com o modelo identitário que hoje usamos para conceber o que é uma pessoa travesti, uma mulher transexual ou um homem gay. Ao resgatar a memória de Gilda, o presente documentário evita torná-la tangível para quem quer se seja, deixando que sua imagem permaneça *queer*. Já *Translucidx* também constrói sua estética narrativa em tom de reivindicação e de resistência, mas neste caso a transexualidade é encarada e filmicamente tratada como uma postura performática, performativa e prostética e não como uma reificação identitária, normativa e padronizada do que é ser homem/mulher e, principalmente, do que é ser uma pessoa transexual.

No caso de um *Um diálogo de ballet*, o “homem gay velho” é figurado como uma categoria política a ser desconstruída e reconstruída. O tratamento fílmico das duas personagens é tenso,

incerto, reflexivo e problemático e se utiliza, como já foi dito, do próprio dualismo *gay* velho x *gay* jovem para criticá-lo. A intenção está em questionar e desnaturalizar, de maneira poética, as ideias e discursos sobre homossexualidade, geração e envelhecimento, interseccionando estes temas como ficções culturais que precisam ser ressignificadas. É neste sentido que *Um diálogo de ballet* pode ser considerada uma narrativa *queer*: ao passo que preserva a categoria da identidade do homossexual velho, considerando-a significativa, dedica-se contra a reificação dos homossexuais velhos em direção a visões de homossexualidade e envelhecimento como uma experiência sensível e crítica da desconstrução do gênero, do sexo e do envelhecimento.

É interessante notar também que tanto em *Um diálogo de Ballet* quanto em *Translucidx*, a própria recusa do *modus operandi* tradicional de fazer documentário contribui para uma estética *queer*. Ambos os curta metragens se utilizam criativamente e artisticamente de uma imagem híbrida e difusa, explorando um “não lugar” no próprio dualismo *ficção x documentário*. Além disso há filmes que, embora não possam ser considerados integralmente como narrativas *queer*, algumas de suas personagens (tanto pelo tratamento estético do realizador quanto pela sua autorrepresentação) se aproximam de uma postura *queer* dentro da narrativa, como é o caso de Marcelly (*Meu tempo não parou*), Georgete (*Singularidades*), Pedrinho (*Singularidades*) e Nora (*A dança da vida*). Mas convencido de que esta reflexão não se esgota aqui, o apelo da crítica *queer* elaborada neste trabalho foi, em resumo, o de sensibilizar nosso olhar para enfrentar todo este campo de batalha constituído de territórios fílmicos, os quais têm buscado, gradualmente, estender os domínios da representação de maneira aberta e complexa aos que ainda não são totalmente reconhecidos e qualificados como sujeitos, como pessoas e como humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, Aleida (2011), **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**, Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- ABREU, Caio Fernando. **Os Dragões não Conhecem o Paraíso, contos**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- _____. **O ovo apunhalado, contos**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2004
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BESSA, Karla. Cinema e projeção de eus. Estética, política e subjetividade *queer* na era urbana contemporânea. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Isabel; BREPOHL, Marion (orgs.). **Figurações do outro**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 285-306
- _____. A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Cult**, São Paulo, nº 193, p. 39-41, ago-2014.
- BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. **Cult**, São Paulo, nº193, p. 42-46
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. Vida precária. **Contemporânea, São Paulo**, n. 1 p. 13-33 Jan.–Jun. 2011
- _____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? cadernos pagu (21), Campinas-SP, **Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp**, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São paulo: Centauro, 2001.
- BLOOM, H: “Uma elegia para o canône”. In: **O cânone Ocidental**. Os livros e a escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRITTOS, Valério Cruz. LUZ, Jéssica do Vale. O sistema de produção de teledramaturgia na RBS TV. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 39, agosto de 2009.

BERLANT, Laurent e WARNER, Michael. Sexo em Público. In: Jiménez, Rafael M. M. (editor) **Sexualidades Transgressoras**. Barcelona, Içaria, 2002. p.229-257.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. Brasil: o país do transfeminicídio. In: **CLAM** Disponível em: http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_Bento.pdf Acesso: 11 de novembro de 2015.

COMOLI, Jean Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 2008.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Relatório da Comissão Nacional da Verdade/Textos temáticos– Brasília: 2014, v. 2

DINIZ, Débora. Feminismo Queer. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 2, nº 8, 2000, p. 275- 277

DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DEBERT, Guita. BRIGUEIRO, Mauro. A velhice, o sexo e erotismo politicamente correto. In: PASSAMANI, Guilherme. (orgs) **Contrapontos: ensaios de gênero, sexualidade e diversidade sexual- curso da vida e gerações**. Campo Grande, MS: Ed: UFMS, 2013, p.29-47.

DAOUST, Valérie. **De lá sexualité em démocratie: i' individu libre et ses spaces identitaires**. PARIS: PUF, 2005.

ERIBON, Didier. Entrée Âge. In: ERIBON, Didier et al. (Dir) **Dictionare des cultures gays et lesbiannes**. Paris: Larousse, 2003.

FREIRE, Marcius César Soares. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

FRY, Peter. MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERREIRA, Priscila. **A conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFSM, Santa Maria, Rio Grande do Sul.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I– A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis, Vozes, 1987.

GARCIA, Wilton. Introdução ao cinema queer no Brasil. In: MACHADO, Rubens. SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Lucia Corrêa. (Orgs). **VII Estudos de cinema e audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2012. p.457- 466.

GAMSON, Joshua. As sexualidades, a teoria *queer* e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K.; LINCOL, Ivonna S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens**. São Paulo: ARTMED BOOKMAN, 2006, p. 342-364.

GONSALO, Pablo. A face obscura de um ator: In: **Revista Cinética -cinema e crítica**. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/castanha-de-davi-pretto-brasil-2014/> Acesso: 05 de novembro de 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNING, Carlos Eduardo. Nas tensões eróticas da gentofobia e da gerontofilia: uma etnografia de homens que mantêm praticas sexuais homoeróticas na meia idade e na velhice. In: PASSAMANI, Guilherme. (orgs) **Contrapontos: ensaios de gênero, sexualidade e diversidade sexual-curso da vida e gerações**. Campo Grande, MS: Ed: UFSM, 2013, p.49-105.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização e identidade: A rede gaúcha no nordeste. Niterói: EDUFF, 1997. HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. HAESBAERT, Rogério. Territórios alternativos. Niterói: EdUFF; São Paulo: CONTEXTO, 2002

JULIER, Laurent. MARIE, Michel: **Lendo as imagens do cinema** – São Paulo: Senac, 2009.

JOLY, MARTINE. **Introdução à análise da imagem** – Campinas, SP: Papyrus, 2012.

LAQUER, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOURO, Guacira Lopes: **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer***. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

MARCONI, Dieison. É santo, mas é *queer*: a naturalização da identidade homossexual através do mito religioso no filme A festa da menina morta. In: **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, nº 14, Julho de 2013.

MACRAE, Edward. **Em Defesa do Gueto**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 1, p. 53-60, abr. 1983

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182

_____. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. In: **Cadernos Pagu** (28) janeiro-junho de 2007: 101: 128.

MARUNO, G.R (2008) **Cinema documentário brasileiro contemporâneo: análise do banco de Dados Nacional do Cinema (1994-2007)**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em Multimeios. UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.

MAESTRI, Mário. O gaúcho era gay? In: MELLHI, Caren. Quando o arco-íris assombra. **Arquipé- logo-Revista de livros de ideias**. Porto Alegre: IEL, 2006.

MOTA, Murilo Peixoto. Homossexualidades e envelhecimento: algumas reflexões no campo das experiências. **SINAIS**. UFES, Vitória, v. 1, n. 6, p. 26-51, dez. 2009.

NAGIB, L. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 2, nº 8, 2000, p. 10-41

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, PUC, n.10, p.7-28, dez. 1993.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo, N-1 edições, 2014.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, Salvador, n.1º p. 1-24, maio-outubro de 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. **Contemporânea**, São Paulo, v. 2, n. 2 p. 371-394 Jul.–Dez. 2012

PRINS, Baukje. MEIJER, Irene Costa. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, vol.10 no.1 Florianópolis Jan. 2002

PERLONGHER, Nestor. **O Negócio do Michê**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jaques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed.34, 2009

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RAMOS, Pessoa Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora do SENAC, 2008

História do cinema brasileiro. São Paulo: Art, 1990.

SOUZA, Marcelo José Lopes. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Geografia: conceitos e temas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 77-116.

ROSSINI, Miriam. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (eds.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário.** Volume I. Faro e São Paulo, 2011, p. 185-194.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal. Nº 5, 2010, p.17-44

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2002.

SLIGMANN –SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza, MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** São Paulo, Cortez, 2010.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, nº28, janeiro-junho de 2007, p.19-54.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer.** Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

SEIXAS, Jacy Alves de. Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia R. Capelari; LOPES, Maria Aparecida de S. (Orgs.). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades.** Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003. p.161-183.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e Teoria Queer.** Barcelona, Espanha. Paseo Bonanova, 2004.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem.** São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e Cultura das Minorias.** São Paulo: Paulus, 2005, p.10-14.

SIMÕES, Júlio Assis. FACHINI, Regina. **Na trilha do Arco-Íris: do movimento homossexual ao LGBT.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcas da vida viável, marcas da vida vivível: o governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político**

educacional LGBT. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação. UFPR, Curitiba, Brasil, 2013.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

SIMÕES, Julio Assis. Homossexualidade masculina e curso da vida: pensando idades e identidades sexuais. In: CARRARA, Sérgio; GREGORI, Maria Filomena; PISCITELLI, Adriana (Org.). **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 441-447.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário no Rio Grande do Sul 1995/2008: notas introdutórias.** Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIII; Caxias do Sul, 2010.

_____. **O documentário e sua intencionalidade histórica.** Doc On-line, São Paulo, n. 15, dezembro 2013. p.12-38

_____. A retomada do documentário no Sul do Brasil: apontamentos sobre a produção de 1995 a 2010. in: **Epític**, Vol. 17, nº 3, setembro-dezembro 2015

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papirus, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WONDER, Claudia. **Olhares de Claudia Wonder: Crônicas e outras histórias.** São Paulo, GLS, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000, p.7-72.

FILMOGRAFIA E FICHA TÉCNICA

Sobre sete ondas verdes espumantes. Direção de Bruno Polidoro e Cacá Nazário. Porto Alegre/RS: Bezouro filmes, 2013. 1 DVD (74 min).

Direção: Bruno Polidoro e Cacá Nazario

Roteiro: Bruno Polidoro, Cacá Nazario, Tatiana Nequete

Produção: Jéssica Luz

Direção de Fotografia: Bruno Polidoro, Lívia Santos, Luciana Baseggio, Roberta Sant'anna SD: Gabriela Brevian, Lívia Santos e Luciana Baseggio

Montagem: Tatiana Nequete

Música: Haroldo Paraguassu, Jorginho do Trompete

Desenho e mixagem de som: Gabriela Brevian

Produtora/realização: Besouro Filmes

Meu tempo não parou. Direção de Jair Giacomini e Sílvio Barbizan. Porto Alegre/RS: J.M Giacomini e Nuances, 2008, 1 DVD (65 min)

Direção: Jair Giacomini e Sílvio Barbizan

Roteiro: Jair Giacomini e Sílvio Barbizan

Produção: Vanessa Coimbra, Jair Giacomini, Sílvio Barbizan e Célio Golin.

Direção de fotografia: Giovanni Borba

Montagem: Giovanni Borba, Jair Giacomini, Sílvio Barbizan

Música: Cristiano Hanssen

Desenho mixagem de som: Gabriela Bervian

Produtora/realização: J.M. Giacomini e Nuances

Flores de 70. Direção de Vinícius Cruxen. Porto Alegre/RS: Somos, 2008. (25 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ESvv-VL5_Ks. Acesso: maio. 2015.

Direção: Vinícius Cruxen

Roteiro: Vinícius Cruxen

Produção: Maitê Medeiros

Produção executiva: Ana Laura Albornoz

Direção de fotografia: Rafael Jaques

Direção de arte: Diego Steffani

Desenho e mixagem de som: Gabriela Bervian

Montagem: Fernando Nemoto

Música: Leonardo Vezon

Produtora/realização: ONG Somos

Gilda, o beijo na boca maldita. Direção de Yanko Del Pino. Curitiba/PR: 2008 (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H9PwgxAtKLI>. Acesso: abril. 2015.

Direção: Yanko Del Pino

Roteiro: Eduardo Prante

Pesquisa: Júlio Garrido

Produção: Geni Cruz

Fotografia e câmera: Yanko Del Pino

Montagen: Piu Gomes e Claudia Soares

Música: Celso Piratta

Ivo e suas meninas. Direção de Betânia Furtado. Porto Alegre/RS: RBS TV. 2005. (15 min) Acessado em: http://www.4shared.com/video/PzfawQPH/Historias_Extraordinarias_-_RB.html. Acesso: maio. 2015.

Direção: Betânia Furtado

Roteiro: Betânia Furtado

Direção de Fotografia: Claudio Zigiotto

Música: Jean Presser

Desenho, mixagem de som, operação de áudio: João Santos

Produção: Luana Fornaciari

Montagem e finalização: Claudia Azevedo, Márcio Riffel, Rafael Peçanha

Produtora/realização: RBS TV

Castanha – Direção de Davi Pretto. Porto Alegre/RS: Tokio Filmes, 2014, (95 min).

Roteiro e Direção: Davi Pretto

Produção – Paola Wink

Direção de Fotografia – Glauco Firpo

Direção de Arte – Richard Tavares

Edição – Bruno Carboni

Desenho de Som – Tiago Bello

Som Direto – Marcos Lopes

Trilha Sonora Original – Diego Poloni e Tiago Abrahão

Um diálogo de Ballet – Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Avante filmes, 2012, (7min44)

Roteiro e Direção: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Assistente de Direção: Amanda Moreno

Produção Executiva: Fernando Hart e Márcio Reolon

Direção de Produção: Fernando Hart

Assistente de Produção: Renata Schuh e Richard Tavares

Direção de Fotografia: João Gabriel de Queiroz

Assistente de Câmera: Filipe Rossato

Direção de Arte e Figurino: Manuela Falcão

Assistente de Arte: Ângelo Borsa

Preservativo - Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Avante filmes, 2011, (5 min 20)

Argumento: Filipe Matzembacher

Roteiro, Direção, Montagem e Som: Márcio Reolon, Filipe Matzembacher e Samuel Telles

Produção Executiva: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Direção de Fotografia e Operação de Câmera: Samuel Telles

Singularidades - Direção de Luciano Coelho. Curitiba/PR Projeto Olho Vivo, 2008, (35min47)

Diretor: Luciano Coelho

Produtor: Antonio Heraldo dos Santos, Ana Claudia França, Camila Ghilardi Cardoso

Empresa produtora: Projeto Olho Vivo

Roteiro: Claudia Bordin Rodrigues, Mariza Tezelli, Maristela Mitsuko Ono
 Som: Ana Paula Cantelli, Ana Paula Lopes, Dante Luiz Roloff
 Montagem: Francisco Carlos de Souza, Karin Patrícia Soares, Luciana Patrícia de Moraes
 Fotografia: Marcio Luís Santos Turini, Rafael Leandro de Oliveira

A Dança da vida - Direção Juan Zapata. Porto Alegre/RS: Zapata Filmes, 2007, (HD, 80min)

Direção, roteiro e produção: Juan Zapata
 Duração: 80 min
 Formato de captação: DV
 Formato de exibição: HD, 35 mm
 Produção executiva: Rene Goya Filho e Juan Zapata
 Montagem: Fabiano Cavalheiro
 Direção de Fotografia: Juan Zapata
 Trilha: Lucio Dorfman
 Supervisão de som: Kiko Ferraz
 Edição de Som: Christian Vaisz
 Finalização de imagem: Marcelo Henriques
 Desenho gráfico: Guilherme Dable
 Produção: Estação Elétrica filme e vídeo
 Co-produção: Zapata Filmes
 Apoio: Armazém de Imagens e Kiko Ferraz studios

Família no Papel- Direção de Fernanda Friedrich e Bruna Wagner: Itajaí/SC: Tac Filmes, 2012, (52min09)

Direção e roteiro: Fernanda Friedrich e Bruna Wagner
 Direção de Fotografia: Flávio Roberto
 Câmeras: Flávio Roberto, Lucas de Barros, Diego Lara
 Som Direto: R. Oliveira
 Montagem: Roberto Pereira
 Colorização: Lucas de Barro
 Trilha sonora original: Mauro César Cislighi
 Produtora: Tac Filmes
 Produção executiva: Flávio Roberto

Vida Fora do armário -Direção de Luciano Coelho e Marcelo Munhoz. Curitiba/PR: Coelho Produções artísticas/Projeto Olho Vivo, 2008, (36min09)

Direção e roteiro: Luciano Coelho e Marcelo Munhoz
 Produção: Marcelo Munhoz
 Empresa produtora: Coelho Produções artísticas/Projeto Olho Vivo
 Assistência de câmera e som direto: Bruno Mancuzo
 Pesquisa e assistência de produção: Luciana de Moraes

A turma- Direção de - Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Somos/Avante filmes, 2011, (7min43)

Direção e roteiro: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Produção: Somos- Comunicação, Saúde e Sexualidade

A Rua- Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Somos/Avante filmes, 2011, (7min43)

Direção e roteiro: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Produção: Somos- Comunicação, Saúde e Sexualidade

A Rosa- Direção de - Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Somos/Avante filmes, 2011, (7min43)

Direção e roteiro: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Produção: Somos- Comunicação, Saúde e Sexualidade

A Âncora - Direção de - Direção de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Porto Alegre/RS: Somos/Avante filmes, 2011, (7min43)

Direção e roteiro: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Produção: Somos- Comunicação, Saúde e Sexualidade

Preservativo - Direção de Márcio Reolon e Filipe Matzembacher. Porto Alegre/RS: Avante Filmes, 2011, (5min20)

Argumento:Filipe Matzembacher

Roteiro, Direção, Montagem e Som: Márcio Reolon, Filipe Matzembacher e Samuel Telles

Produção Executiva: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon

Direção de Fotografia e Operação de Câmera:Samuel Telles

Ser Mulher - Direção/coordenação: Luciano Coelho. Curitiba/PR: Projeto Olho vivo, 2007, (49min18)

Direção/coordenação: Luciano Coelho

Produção/realização: alunos do projeto Olho Vivo

Translucidx – Direção de Miro Spinelli. Curitiba/PR, 2013 (10min04)

Direção e roteiro: Miro Spinelli

Diretor assistente: Caio Riscado

Produção: Luciano Faccini e Mariana Lopes

Montagem: Miro Spinelli

Assistência de Montagem: Gustavo Pinheiro

Som: Luciano Faccini

Câmera- Imagens adicionais: Gustavo Pinheiro e Mariana Lopes

Modelos: Isadora Terra, Gustavo Pinheiro, Marina Laura, Luciano Faccini, Miro Spinelli

Voz over: Caio Riscado

A noite na cidade: Direção de Willy Schumann, 2010, (56:06min)

Roteiro e direção: Willy Schumann

Produção: Geni Cruz