

*“Um teto por si mesma”:
multidimensões da imagem-som sob uma
perspectiva feminista-queer*



The apartment. Rita Moreira e Norma Bahia, 1975, fotografamas.

Karla Bessa

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu e Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. kbessa@unicamp.br

“Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-*queer*

“A room by one’s own”: multidimensions of image/sound under a queer feminist perspective

Karla Bessa

RESUMO

O artigo apresenta um breve histórico da relação entre a crítica feminista, os estudos *queer* e a análise fílmica (audiovisual). Num primeiro momento, situa a contribuição da teoria *queer* para o feminismo e o modo como a discussão perpassou os estudos de gênero no Brasil. Na sequência, recorre à análise das narrativas e técnicas visuais no cinema, considerando um contexto local de formulações estéticas e políticas trans-fronteiriças, pós-década de 1970. Na produção analisada, confere-se destaque a três documentários de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, realizados entre 1972 e 1976.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; audiovisual; teoria *queer*.

ABSTRACT

The article presents a brief history of the relationship between feminist criticism, queer studies and film analysis (audiovisual). At first, draws the contribution of queer theory to feminism and how the discussion crosspass gender studies in Brazil. Secondly, develops an analysis of narrative and visual techniques in film, considering the local context in relation to aesthetic and political cross-border formulations between the 70s and today. The article highlights three documentaries produced by Rita Moreira and Norma Bahia Pontes, released in 1972-1976.

KEYWORDS: cinema; audiovisual; queer theory.



O uso da palavra *queer*, em língua inglesa, esteve associado a um modo agressivo de falar, que visava desqualificar pessoas e atitudes percebidas como gay, principalmente homens efeminados, travestis, mulheres/homens trans e pessoas que se vestiam a partir dos códigos de postura de um gênero diferente daquele que lhes fora designado ao nascer. A partir do final dos anos 80, a palavra *queer* foi apropriada por pessoas que atuavam na academia e/ou nos movimentos LGBT, como forma de auto nomeação, uma atitude de ressignificação da palavra diante das agressões nela contida, transformando-se em uma potencial forma de abordar criticamente as relações entre gênero e sexualidade não heteronormativas. A trajetória de transformação de um xingamento em uma proposição teórico-política não é linear nem homogênea. Depende do ponto de partida e das condições de sua narrativa. Há vários balanços e históricos produzidos nos últimos cinco anos sobre as possíveis trajetórias destes deslocamentos teórico-políticos.

No entanto, considereei pertinente tentar um caminho que faz cruzar

o meu percurso pessoal com aquele do encontro entre feminismo e teoria *queer*. Um dos efeitos centrais advindos deste encontro foi o desafio a alguns dos paradigmas sobre gênero e sexualidade. Num segundo momento, abordarei o uso do termo/perspectiva *queer* no interior dos estudos fílmicos, mostrando sua inserção ao mesmo tempo na reestruturação de uma cultura visual marginal, quanto nos modos de pensar e lhe atribuir significações.

Como tanto a categoria gênero, quanto os estudos *queer* estão inseridos em um campo de produção de conhecimento que, embora majoritariamente configurado pelos Estudos Culturais, é por natureza transdisciplinar e transnacional, tentarei, na medida do possível, descentralizar o caráter disciplinar de onde me baseio (História) assim como o caráter nacional (estadunidense) convencionalmente atribuído às origens da teoria *queer* a fim de pensar este debate também a partir dos nossos arredores.

Feminismos e a pedra no caminho

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra*

Carlos Drummond de Andrade

A história dos muitos feminismos (movimentos e pensamentos) é longa e, dependendo da cronologia, pode remontar a muito antes do século XIX. Em geral é tratada como “ondas”, mas por ser uma perspectiva extremamente linear, pretendo saltá-las. O que interessa, por ora, é pensar que tanto as questões urbanas quanto aquelas referentes à modernidade circunscreveram um cenário de luta, para culturas ocidentais, que poderia ser resumida como “luta contra a opressão das mulheres”. Por mais vago que isso possa parecer, esta simples frase torna visível dois supostos que estruturaram por muito tempo o pensamento feminista. Primeiro, o sujeito mulheres, como sendo uma evidência em si; segundo, a opressão inferida pela relação desigual com os homens. Hoje soa distante pensar num sujeito universal e numa relação dicotômica situada apenas na encruzilhada do homem X mulher. Tal distanciamento tem algo a ver com o que representou, para o pensamento feminista, as demandas do pós-estruturalismo de descentralização da noção de sujeito e de poder, a importância das críticas feministas à Antropologia estruturalista (fundada na noção de parentesco e centrada na heteronormatividade); à psicanálise (Freud e Lacan) por sua tendência a patologizar a atração entre pessoas do mesmo sexo e as práticas transgêneras em suas reivindicações de transformação/adequação do corpo ao gênero pretendido, tratando-as como desvios/delírios; à sexologia pelos investimentos na explicação biológica da sexualidade sem considerar a própria condição discursiva das ciências biológicas com suas agendas e interpretações, como nos ensinou uma das importantes coletâneas que se voltaram criticamente para o discurso científico, coordenada por Londa Schiebinger e Angela Creager, além das pesquisas de Donna Haraway.¹

Por último, essa distância temporal que torna datada uma dada perspectiva feminista de um sujeito universal e das chamadas relações patriarcais, deve-se ainda à maneira como Foucault problematizou a história da sexualidade, liberando-a da injunção a uma narrativa sobre sucessivas formas históricas de ocultação, repressão e silenciamento (hipótese repressi-

¹ Ver CREAGER, Angela N. H.; LUnbeck, Elizabeth & Shiebinger, Londa. *Feminism in twentieth century. Science, technology and medicine*. Chicago: University of Chicago Press. 2001, e HARAWAY, Donna. *Modest _Witness@Second_Millennium. FemaleMan⁹_Meets_Onco-Mouse. Feminism and Technoscience*. New York, Routledge, 1997.

² Cf: BUTLER, Judith. Entrevista a Gayle Rubin. *Cadernos Pagu*, n. 21, Campinas, 2003.

³ Adriana Piscitelli chama atenção para isso em seu texto de apresentação ao artigo de Butler, "Is kinship always heterosexual? *Cadernos Pagu*, v. 21, Campinas, 2003..

⁴ Apenas a título de exemplo, chamo atenção para o trabalho de Gloria Anzaldúa.

⁵ MENON, Nivedita. *Seeing like a Feminist*. New Delhi, India: Penguin Books, 2012.

⁶ Ver RILEY, Denise. *The words of selves: identification, solidarity, irony* (2000), e RILEY, Denise. *Am I that name? Feminism and the category of women in history*. United Kingdom: Palmgrave Macmillan, 1988.

⁷ Ver BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

va) de práticas e modos de vivenciar os prazeres não convencionais. Outra contribuição importante no terreno da história da sexualidade foi a crítica à diferença sexual entendida como ponto de partida fundada no corpo (dimorfismo corporal) sob a qual, a cultura elaboraria sentidos, atributos, coerções bem como descendências, filiações, hereditariedades. Esta crítica à diferença sexual como fundamento da cultura – primeiro o corpo dado como feminino/masculino, depois as marcas e interpretações culturais que incidem sobre e através deste corpo – divide ainda hoje muitas teóricas feministas.² No entanto, foi central para que o feminismo *queer* pudesse reformular sua crítica ao modo como se dão as relações entre formas de reprodução e subordinação femininas e a relação entre gênero e sexualidade, descolando o debate sobre sexualidade da matriz heterossexual.³ Contribuições importantes provieram também de autoras feministas que pontuaram a questão da racialização dos corpos e a mestiçagem como elementos circunstanciadores de um feminismo crítico, pós-colônial.⁴ Tal perspectiva dialoga com questões fora do eixo ocidente/oriente, como nas relevantes questões trazidas ao debate feminista por Nivedita Menon, a respeito de algumas especificidades do feminismo na Índia, em relação ao corpo/espiritualidade Hindu.⁵ O estudo histórico de Denise Riley, uma filósofa e poeta inglesa, sobre a categoria mulher (sim, ela pensa mulher como categoria) e sua postura anti-identitária em termos de ligação entre ações políticas e domínios conceituais, constitui um dos raros momentos em que, a despeito do par sexo/gênero, as mulheres e a instabilidade desta categoria foi realmente historicizada e aberta, no sentido de utilizar a ironia como estratégia de auto-representação, passível de forjar lutas sociais solidárias fora do eixo identitário que marcou o movimento feminista ao longo de sua existência.⁶

Enfim, como se pode perceber a perspectiva teórica *queer*, assim conhecida desde o início dos anos 1990, emergiu no interior destas polêmicas que interrogaram e desestabilizaram certezas (tanto feministas quanto científicas) sobre como compreendemos as relações entre natureza/cultura, sexo/gênero e, especialmente, o modo como questionamos os limites sempre históricos de nossas próprias ferramentas de pensamento.

Quais seriam os desvios e limites apontados pelos primeiros e reiterados por muitos teóricos que se autoproclamam inseridos na perspectiva *queer*? Em primeiro lugar, a crítica ao essencialismo (cultural ou biológico) e à classificação sistêmica sexo/gênero não foi suficiente para problematizar a presumida relação de causalidade linear entre as relações entre sexo-gênero-prazer, ou seja, a contribuição de Judith Butler com a noção de performatividade do gênero e da sexualidade foi um divisor de águas. É sabido que não foi Butler quem cunhou o termo "teoria *queer*", no entanto ela ficou conhecida como uma das suas principais referências, a partir de um texto que antecede o uso do *queer* como algo que nomeia a proposição de uma nova teoria da sexualidade. *Problemas de gênero* representa um marco porque enfrentou, naquele momento, com radicalidade, as importantes contribuições de nomes consagrados do feminismo internacional, especialmente o francês (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Monique Wittig), além do diálogo com a psicanálise tal como formulada por Freud e Lacan.⁷

O argumento, muito sumarizado, mas digno de nota, é de que o feminismo, quando se pauta pela identidade (mulher/mulheres) como fundamento teórico e político, enclausura o dinâmico e contingente jogo de mútuas referências entre gênero e sexualidade e outras importantes ca-



tegorias de diferenciação, pois, como argumentou Butler, se o sujeito é um resultado (efeito), não pode ser ponto de partida. É possível argumentar que não há nada de complicado nisso. O ponto central é explorar, nas pesquisas, a performatividade como um *modus operandi* da constituição do gênero que se utiliza dos repertórios corporais, imagéticos, discursivos, com os quais se efetiva, institucional e individualmente, o exercício da sexualidade.⁸ A ilusão de estabilidade do gênero/sexualidade decorre da elisão do caráter histórico de nossas compreensões do que é ser homem e/ou mulher e, ao naturalizar, torna imperceptível a sua performatividade enquanto tal. Mesmo quando urge manifestar contra as violências cotidianas dirigidas contra a mulher, pelo simples fato de ser percebida como tal (os estupros coletivos na Índia, o estupro utilizado como arma de guerra pelo Estado Islâmico, ou os estupros que ocorrem todos os dias em grandes cidades como São Paulo,) o conjunto que denominamos e reconhecemos em termos de corporalidade, gestualidade, linguagem verbal, comportamentos e valores como pertencentes ao domínio da mulher é, no limite, resultado de uma construção social e histórica, que, por vários modos e meios fora apagada dos nossos modos de percepção e inteligibilidade, ou seja, foram normatizadas a partir de disputas e convenções e, num determinado momento, passam a configurar o natural. Em síntese, nossos códigos sexuais e morais hegemônicos (heterossexualidade, monogamia, falocentrismo, etc.) não seguem uma ordem natural ontológica, pertencente aos corpos humanos. Pelo contrário, esta naturalidade é construída a partir da normalização da sociedade ao longo de todo um processo histórico de relações de gênero e da própria história da sexualidade.

Atualmente, depois de muitas lutas pelo descolamento da categoria mulher do *dado* biológico (o corpo como algo fixo e intransponível), fica claro que o próprio debate sobre estupro e outras violências de gênero jamais poderia excluir corpos femininos vulneráveis como o de travestis e mulheres trans. Em outras palavras, para retomar o importante argumento de Denise Riley de que não é o jogo identidade ou não identidade que nos faz solidários em agendas políticas, eu acrescentaria, não é preciso ser mulher/homem trans ou travesti para que todos nós nos ocupemos da questão política da travestilidade e transgeneridade de modo eficazmente solidário. Não é a identidade o que une, mas a identificação de uma causa comum. Talvez esta seja outra dimensão da afirmação de Bell Hooks de que o “feminismo é para todo mundo”.⁹ Na ocasião, o repertório de Hooks mirava a clássica divisão homens X mulheres e a especificidade do machismo na cultura negra americana. A mesma afirmação hoje poderia ser entendida como inclusiva da “transgeneridade”.

Pelos caminhos que tento traçar, algumas pedras sobressaem quando pensamos as recepções destas leituras. Grosso modo, pode-se conjecturar que as recepções (nos EUA, na América-Latina e na Europa) foram inicialmente de desconfiança e, no limite, de desqualificação. Se na Europa os debates sobre diferença, desigualdade e identidade estavam em plena ordem do dia (vide o sucesso dos Estudos Culturais Ingleses e da Filosofia da Diferença na França) foi relativamente simples perceber que poderia haver espaço para ressonância das questões postas pelos “estudos *queer*” nos Estados Unidos. No entanto, esta ressonância se deu ora como algo *dejà vu* do debate sobre diferenças e portanto não despertando maior interesse, ora as teóricas *queer* foram consideradas superficiais ou confusas por misturarem muitas referências teóricas (pós-estruturalismo, desconstrucionismo

⁸ Ver *idem*, *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge. 1993

⁹ HOOKS, Bell. *Feminism is for everybody: passionate politics*. EUA: South End Press. 2000.

¹⁰ Ver WEED, Elizabeth & SCHOR, Namoi. *Feminism meets queer theory*. Bloomington: Indiana University Press. 1997.

¹¹ Cf. BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, v. 40, n. 4 (Dec., 1988), p. 519-531.

¹² BUTLER, Judith. *Problemas de gênero, op. cit.*, p. 29.

e, em alguns casos, semiótica) para pensar as relações de gênero. A questão é que, como bem explicitou Elizabeth Weed, o feminismo da teoria *queer* provoca deslocamentos e convida a nos des-familiarizarmos de algumas verdades assumidas pelo feminismo ao longo de sua constituição enquanto produção de conhecimentos sobre desigualdades nas relações entre homens e mulheres. O modo como a teoria *queer* interroga a diferença sexual como base do feminismo foi bastante questionado por autoras européias.¹⁰

No Brasil, a palavra e a proposta *queer* geraram preocupações e rejeições. Afinal, seria mais uma das muitas injunções teóricas americanas? Estaríamos reforçando o colonialismo político e teórico ao incorporarmos em nossas pesquisas esse campo de indagações? Como traduzir o termo? Deslocar o feminismo do sujeito mulher não seria implodir sua potencialidade política, ou seja, esta proposta não geraria desengajamento e despolitização tanto das ciências humanas quanto dos movimentos sociais? Já não basta a categoria gênero agora vêm estas feministas com estas releituras *queer*!

No meu caso particular, mesmo conhecendo a literatura que apontava para a teoria *queer* na primeira metade da década de 90, o que primeiro me chamou atenção não foi a diferença entre o *queer* e os estudos gay e lésbicos, e sim a radicalidade da perspectiva de gênero como performatividade e uma certa autonomia dos debates sobre sexualidade de sua injunção às diferenciações de gênero.¹¹ Eram muitas as possíveis consequências desta concepção, tanto do ponto de vista das relações de poder sobre corpos, representações e práticas amorosas e sexuais (assim como todo o debate jurídico e político atrelado a isto), como para pensar a materialidade corpórea para além de uma pretensa substância, ou seja, naquilo que a torna parte da historicidade do humano, escapando de indagações que reporiem em termos filosóficos a “metafísica da substância”, isto é, o entendimento do feminismo humanista de que o gênero é um atributo universal, uma substância da pessoa e que se conforma ao núcleo binário da diferença sexual (macho/fêmea).¹²

Naquele momento, uma das minhas leituras historiográficas prediletas era *Sexualidades ocidentais*, livro organizado por Philippe Ariès e André Béjin, que, além dos impressionantes textos sobre homossexualidade na Roma antiga, sobre castidade, celibato, historiciza o discurso religioso na luta contra a concupiscência da carne, bem como, mais tarde, a constituição dos guetos (bares, saunas, cinemas, restaurantes, parques) nos quais a paquera entre homens aflorava nos centros urbanos, constituindo, o que Michael Pollak denominou de “carreira e mercado sexuais”. Nesse mesmo livro consta ainda a inquietante análise de Béjin sobre o mercado das terapias, na disputa entre a sexologia e a psicanálise. Outra leitura que impactou foi a coletânea *História da vida privada* (1987), que nos seus quatro volumes problematiza noções tidas como universais e a-históricas, incluindo as próprias demarcações e diferenciações entre público e privado. O artigo de Alain Corbin, “O segredo do indivíduo”, foi decisivo para o entendimento sobre o caráter moderno e recente da noção de indivíduo. São obras datadas e que titubeiam diante de uma leitura crítica feminista, porém constituem ainda um marco historiográfico importante no sentido de indicar um modo de pesquisar que suspeita dos temas e das abordagens generalistas ou macroscópicas. A busca por diferenças e descontinuidades históricas e a relativização no tempo/espço da *natureza humana* constituem dois dos seus grandes legados.

Sensível para pensar gênero de modo relacional, histórico, pautado

por relações de poder que ultrapassam dimensões macropolíticas (Estado, economia, capital), os artigos de Butler, Lauretis e Spivak lidos naquela ocasião trouxeram pontos de interrogação que não estavam colocados, ao menos de maneira tão incisiva, por toda aquela literatura embebida nas noções de subjetividade que foram de certo modo escritas em sintonia com Deleuze, Guattari, Foucault, Paul Veyne, Roger Chartier (para ficar apenas na *démarche* francesa)¹³. Do lado anglo-saxão, o rápido crescimento dos estudos culturais na Inglaterra, com leituras de Stuart Hall e Raymond Williams sobre representação, mídia e cultura visual, e nos EUA, Natalie Zemon Davis, Joan Scott, Hyden White, convocaram atenção de historiadores e de estudiosos da cultura em geral para a questão da linguagem, da forma, da semiologia, da hermenêutica, abrindo caminho para questões que interligavam desigualdade de gênero, racismo, pós-colonialismo, diásporas, em um conjunto de estudos sobre culturas populares, culturas não hegemônicas, sub-culturas.

No Brasil, contávamos com as brilhantes pesquisas de Néstor Perlonguer (1987), que retomou a noção de territorialidade subjetiva para questionar os limites dos paradigmas identitários; Italo Tronca questionou o discurso médico e os mecanismos de controle na produção do estigma da lepra e, posteriormente, da aids; Sueli Rolnik (1989), desconstruiu as noivinhas em nós e nos incitou a perceber a postura viciante das vocações identitárias (que nos ofereciam seguranças e verdades), ao mesmo tempo em que advertia sobre as vertigens da desterritorialização.¹⁴ Enfim, nas mais variadas disciplinas da grande área das humanidades, não apenas no interior dos estudos de gênero, buscava-se inclusão, ao nosso modo, nos debates teóricos que colocavam as questões culturais (gênero e sexualidade entre estas) no olho do furacão. Se o uso do termo e de questões mais específicas que vieram na esteira do conjunto de pesquisas e reflexões dos primeiros estudos *queer* datam do final dos anos 90 (em termos de Brasil) podemos afirmar, sem correr riscos de anacronismos, que parte do repertório *queer* estava inserido em algumas pesquisas sobre gênero, sexualidade, corporalidade e erotismo. A noção de gênero como performance ganhou larga apreciação, embora a crítica à “heterossexualidade compulsória” tenha sido mais difícil de ser efetivamente traduzida em forma de pesquisa.

Traduzir ou não o termo *queer*?

Lugarinho tematizou esta questão em um texto pioneiro publicado em 2001.¹⁵ No âmbito de sua argumentação, a questão da tradução vai além da busca por uma palavra adequada. Trata-se, como sugere o autor, de devorar a alteridade da proposta, não necessariamente de copiar aqui (BR) o que se faz lá (EUA). Manter a palavra estrangeira suscitaria perceber as dinâmicas do seu contexto de produção e manter o espírito antropofágico de ficar com o que importa, sem que isso afete ou impere de modo adestrador no pensamento. Em outras palavras, no argumento de Lugarinho, manter o elo com o que vem “de fora”, a teoria *queer*, e fazer referência a isso em nossos estudos não nos torna em si nem mais nem menos colonizados, se pensarmos em termos das hierarquias que imperam nas relações de produção do saber e da importância crescente dos estudos culturais americanos na nossa própria maneira de pensar.

Recentemente, Larissa Pelúcio, ao discutir as traduções e os atuais rumos da teoria *queer*, nos convida também a essa atitude antropofágica,

¹³ Ver as obras citadas de BUTLER, Judith e LAURETIS, Tereza de. *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, e GAYATRY, Spivak. *In other words: essays in cultural politics*. New York: Methuen, 1987.

¹⁴ Ver PERLONGUER, Nestor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1986, ROLNIK, Sueli. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2.ed. Porto Alegre: Sulinas, 2014; TRONCA, Ítalo. Foucault e a linguagem delirante de memória. In: RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda e NETO-VEIGA, Alfredo (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, e TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo: lepra e aids*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

¹⁵ Ver LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa. *Gênero*, Niterói, v.1, n. 2, 2001 p. 33-40.

¹⁶ Ver PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? *Revista Periódicus*, maio-outubro de 2014. Disponível em <www.portal-seer.ufba.br/index.php/revista-periodicus/index> Acesso em 20 jan. 2015.

mas sugerindo algo diferente. Com inspiração nos debates pós-coloniais, propõe problematizarmos o *queer* a partir de marcos locais e, nesse sentido, reitera a importância já mencionada aqui das pesquisas de Perlonguer na formulação do que ela denominou de uma *teoria cu* latino-americana.¹⁶ A justificativa para essa formulação de tradução (teoria *queer*/teoria *cu*) tem a ver com o desconforto que a palavra *cu* causa entre interlocutores que falam o português e o desconhecimento que os que não entendem inglês sentem em relação à palavra *queer*, por estar inserida em outro contexto cultural. No Brasil, *cu* soa bem menos asséptico do que *queer* e isso manteria o espírito crítico do termo tal qual ele funciona na língua inglesa, dimensionando com maior clareza o fato de falarmos das margens.

Embora considere o argumento de Pelúcio tentador e goste do potencial irônico e desafiador que ele guarda, tendo, no limite, a discordar da sugestão. A mim, a invenção de uma tradição “local” que proponha uma teoria *cu* poderia propiciar justamente o oposto do que inspira (e aspira) o *queer*. Corre-se o risco de voltarmos a um tipo perigoso de universalidade – todo mundo tem! – e retomariamos novamente metáforas pautadas em órgãos corporais (zona erógena), que por mais alegóricas que sejam e por mais iconográficas que se revelem, repõem, mesmo sem esta intenção, a instância corpórea como um lugar de estabilidade unificadora. Embora *cu* seja uma figura de linguagem e não a palavra que nomeia o órgão ânus, dissociar um do outro nem sempre é tão evidente e provoca um desgaste, ou, como a autora mesmo disse, uma torção, neste caso, ao meu ver, mais retórica do que política. Eleger um *cu* revolucionário contra um falo tirânico é, no mínimo, tentar repor dicotomias que estamos justamente combatendo. Apesar desta discordância, cabe notar que Pelúcio faz um denso balanço bibliográfico em torno do tema, que acabei por simplificar. No entanto, seguindo sua própria trilha, eu concluiria algo diferente: que não precisamos de um *cu* para nos legitimar, ou para iluminar o que está no escuro de nossa localidade, até porque, em matéria de subversões, nós somos excelentes exportadores, o que, por si só, relativiza estas noções de centro/periferia.

Por essas e outras, fico com o *queer* em inglês, como primeiramente sugeri Lugarinho, assumindo o lado híbrido e contaminado da linguagem. No entanto, mantendo o espírito crítico, que penso ser o fundamental nos escritos de Pelúcio, Colling, Miskolci, Larry La Fontaine, e outros tantos que problematizaram a canonização de certos autores e transformação da *teoria queer* em uma varinha mágica de condão, sem lugar e sem história.

Quanto ao caráter mágico que adquiriu o “quinteto fantástico” mencionado por Pelúcio, David Halperin, em artigo de 2003, quando a revista GLQ (Gay, Lesbian, Queer) completava uma década de publicação dos dois artigos seminais de E. Sedgwick e J. Butler, expressou seu descontentamento com os rumos daquilo que, para ele, havia começado como uma piada formulada para nomear uma conferência. O escândalo e a provocação promovida por Teresa de Lauretis, quem sugeriu o uso acadêmico do *queer* para nomear aquele debate, tinha como próprio alvo pesquisadores gays e lésbicas imobilizados em suas pesquisas de campo que visavam apenas reiterar a maneira homogênea de pensar a homossexualidade, inserida, naquele momento, no contexto branco, classe média, majoritariamente masculino.

Halperin menciona um trocadilho utilizado por Lauretis, pouco conhecido no Brasil, que é a diferença entre tornar *queer* a teoria (make theory

queer) e produzir teoria *queer* (to do queer theory). Pensar o lado *queer* da teoria e não apenas propor uma teoria sobre práticas e modos de subjetivação *queer*. Em outras palavras e traduzindo literalmente o parêntese do autor “chamar atenção para tudo que é perverso no projeto de teorizar o desejo e o prazer sexual.”

Então, o que aconteceu com tal projeto? Segundo Halperin, ocorreu um efeito colateral. A *queer theory* adquiriu nos EUA um alcance e níveis de institucionalização muito lucrativos e, paulatinamente, conservadores, na medida em que se aproximaram e se adequaram às estruturas liberais das universidades e instituições de ensino estadunidenses. A emergência massiva da teoria *queer* deu lugar para que o feminismo e os estudos gays e lésbicos passassem a ser desprezados e tratados como *démodés*. Apesar de tamanho rasgo acadêmico, o autor reconhece algumas importantes contribuições dos estudos que se inseriram sob a rubrica *queer*, pelo seu apelo sempre incisivo de arguir e deslegitimar as tentativas normalizadoras e normatizadoras dos estudos sobre sexualidade e gênero. Após quase vinte anos de cunhado o termo, o desafio continua sendo o de constituir e manter o lugar do incômodo e não se deixar render ao consolo da análise pronta. Uma investigação inquieta sobre sexualidade, erotismo, corporalidade, prazer, gênero, que problematize e polemize nossas certezas sobre as identidades que julgamos conhecer ou pertencer.

No seio desse amplo debate emergiu uma crítica sobre a domesticação de hábitos e sexualidades periféricas, por estudos que tentaram transformar – seja numa perspectiva antropológica, histórica ou política – as relações entre pessoas de mesmo sexo ou mudanças de sexo em algo cotidiano, trivial e banal. Para isso, operavam uma higienização e acomodação das estranhezas em algo que coubesse na sala de jantar. Era como se a academia, naquele momento, estivesse passando por um processo de *queer as folk* midiático. O apelo dos estudos que se automeavam *queer* era de não ceder às tentações da normatização e se transformar em uma etiqueta a mais na disputada seara da produção de conhecimento.¹⁷

O desafio, então, tornou-se duplo. Primeiro, explorar sem culpa e sem tentar justificar sexualidades e modos de singularizar o gênero destoaantes do padrão homem/mulher. Segundo, tornar evidente a artificialidade da heterossexualidade e do que percebemos possíveis variações étnicas, sociais (rico/pobre, urbano/rural, jovens/idosos), religiosas, escolares etc. Em síntese, desnaturalizar o mecanismo considerado básico nos processos de diferenciação, qual seja, a diferença sexual, e sugerir que as possibilidades de agenciamento de representações históricas de masculinidade e feminilidade não se restringem ao que normalmente atribuímos como homem e mulher. Além disso, estimular os estudos de gênero a entender a dinâmica e importância de realizar pesquisas sobre sexualidade, evitando assim os riscos de um feminismo que tendia para uma postura crítica em relação às desigualdades de gênero, mas, ao mesmo tempo, extremamente conservadora em se tratando de sexualidades dissidentes.

Filmes, teorias fílmicas e salas de exibição

Penso que transformar uma produção estética (literatura, pintura ou cinema) em documento histórico é um equívoco. Seria uma infiltração de neo-positivismo, que vê no documento a expressão lídima da verdade. Obras de arte não têm compromisso com a verdade no sentido positivista

¹⁷ Seriado de TV (2000-2005) promoveu personagens gays masculinos, brancos, loiros, sem nenhuma relação com o debate *queer* aqui trabalhado: Showtime Network, EUA.

do termo, mas com "verdades" possíveis, com aquilo que não foi, mas que poderia ter sido. A estética realiza uma transposição poética, em geral alegórica, que é necessariamente polissêmica, descortina vários sentidos (não qualquer um) para eventos que a narrativa que se pretende "científica" destrói na sua platitude

Italo Tronca

A crescente importância dos estudos de cultura visual no interior da ampla área dos estudos culturais e o desenvolvimento de algumas ferramentas conceituais para lidar com representações visuais geraram um promissor impulso no interior de outras áreas de conhecimento para pensar a gestão das imagens de um ponto de vista ideológico (num primeiro momento) e, posteriormente, como discursos, ou seja, não mais inversão/distorção de uma realidade exterior, mas o jogo de poder entre representações em disputa.¹⁸

Do outro lado do Atlântico, no mesmo volume da revista *Screen*, de 1988, Richard Dyer escrevia o seu primeiro artigo sobre *whiteness* (branquitude) como sendo uma das categorias culturalmente construídas. A questão da racialização de homens brancos é posta em cena, como um mecanismo que Dyer, mais tarde, denominou de "economia sexual reprodutiva da raça" (1999). Consiste em triangular a constituição das diferenças raciais, usualmente visíveis no par binário brancos/negros, com políticas imperialistas e um imaginário religioso secular. A visibilidade da cor branca (invisível) deu-se através de imagens de crucifixos, anjos, objetos que indicavam pureza, justiça, segurança, enquanto o "lado escuro", dado à percepção direta do negro, porta a mensagem do mal, do perigo. Estes usos, assinalados por Dyer, assim como por Paul Gilroy, apontaram a colonização feita pelo povo branco da definição de normalidade. Uma vez considerado a norma, fica difícil captar a dimensão do branco como categoria, assim como nos é sempre difícil perceber a heterossexualidade como categoria uma vez que, em termos de sexualidade, é ela quem coloniza a normalidade. Neste pioneiro artigo, Dyer analisa o modo como a branquitude é sempre qualificada, tanto nas personagens quanto na estrutura narrativa, como sendo racional, organizada, rígida, enquanto o seu oposto, a negritude, revela o contraste através da desordem, irracionalidade e seus consecutivos fracassos.

O tema do corpo racializado e sexualizado volta em outro grande tema dos estudos fílmicos, qual seja, o debate sobre as estrelas de cinema. Se, por um lado, muitos estudos desta época focados no tema das estrelas estavam preocupados com as suas estratégias de produção e circulação, Dyer e Mandy Merck, bem como outros autores que posteriormente discutiriam temas pertinentes à perspectiva queer, interessaram-se sobretudo pelo fato de que certas personagens e seus respectivos atores/atrizes passaram a fazer parte do imaginário de "subculturas", como, por exemplo, o apego, ou jogos de identificações de gays e lésbicas com atrizes como Judy Garland, Marilyn Monroe, Joan Crawford, Marlene Dietrich e Paul Robeson. Ambiguidade, tensão erótica e o jogo de revela-esconde desejos apresentam, nestas primeiras análises, a importância que tinha o ato de "se produzir", visto como imitação, base da noção performativa de gênero. Ao mesmo tempo, o prazer visual adquirido através destas e outras tantas estrelas hollywoodianas vinha de uma certa compreensão partilhada de que entrelinhas de gestos e falas abriam oportunidades de leituras queer dos dramas e sensibilidades encenados em primeiro plano em termos con-

vencionais (solidão, vínculo amoroso, paixão, desejo, fidelidade), deixando os desvios e perversões apenas como possíveis insinuações.

Na década de 90, cresce em variedade e localidades a visibilidade de pesquisas e estudos sobre sexualidade e filmes, em especial, numa perspectiva *queer*. Assim, ficamos sabendo sobre como são representadas na mídia e em filmes personagens gays, travestis e transexuais argelinos que se prostituem em Paris, ou conhecemos a filmografia *gay/queer* que cresceu no Japão, na Coreia, na Índia, no México, na Argentina, no Brasil. A maior parte do contato com essas pesquisas fora do eixo se dá através de anais de congressos da área, ou através de livros que trazem coletâneas (em inglês) de artigos buscando representar o estado da arte por vários ângulos – os famosos *readers*.¹⁹

William Foster (1999), ao realizar uma pesquisa sobre gênero e cinema na filmografia brasileira, analisou tanto a construção de masculinidades em filmes como *Lamarca*, *Ópera do malandro*, *O boto*, e feminilidades e feminismo em filmes como *A hora da estrela*, *Eternamente Pagu* e *Banana is my business* (sobre Carmen Miranda), talvez tenha conduzido uma das primeiras reflexões sobre a representação de relações entre pessoas de mesmo sexo em filmes nacionais. Em sua mira estiveram *Barrela*, *O beijo no asfalto* e *Vera*. A leitura que Foster faz dos filmes escolhidos foi estruturada a partir da relação entre marxismo e semiologia, cruzando estes modos de ler o filme com as questões sócio-históricas problematizadas pelos estudos de gênero.²⁰

Foster construiu análises instigantes, especialmente sobre a tensa relação entre as personagens Portuga e Tirica no filme *Barrela*, quando pontuou a questão da androginia das estrelas de cinema para pensar a relação entre a escolha dos atores para interpretação de cada personagem, androginia esta que estava na base da construção do *star system* hollywoodiano. Seu argumento é em prol de que o filme (e a respectiva peça teatral de Plínio Marcos, no qual ele foi baseado) representa a personagem do michê (Tiririca) de modo a explorar a virilidade, truculência e violência, pois estas são comuns na prática fora do plano da representação fílmica. Para Foster, Perlonguer teria criado uma visão romântica do michê, como aquele que também joga com as identidades para lidar com seus desejos e prazeres.

Sem querer entrar na polêmica em si, o que me perturba na análise de Foster é a passagem rasteira que ele faz entre representação e referente, algo que já vinha sendo questionado nos estudos fílmicos, quando analisa os jogos de representação e o lugar que os estereótipos ocupam na constituição de modos de ver e de convenções visuais. Análises que buscam a melhor representação, como se existisse uma única verdade atrás da tela, perdem a dimensão do jogo e das possibilidades de múltiplas interlocuções com o que se dá a ver e as expectativas e desejos de quem olha. Fica a impressão de que Foster quer alcançar a dor real da personagem por se sentir violentada duplamente pelas penetrações e pela humilhação. Na perspectiva de Foster, o michê quase sempre é alguém que não sente prazer em fazer sexo com pessoas do mesmo sexo. Ele apenas se expõe aos desejos e ordenamentos dos seus clientes. A prostituição (enquanto modo de sobrevivência) é vista como prática marcada pela violência, que extrapola a questão da vontade/desejo, embora, eventualmente, isso possa ocorrer. A impressão que tenho é que a dificuldade de entender o argumento de Perlonguer reside em sua análise na qual as personagens parecem sentir culpa por agirem e terem prazeres e desejos não convencionais e se utilizam da violência de modo autodestrutivo. De certo modo, percebe na trama a elaboração de um per-

¹⁹ Cf. BENSHOFF, H. & GRIFFIN, Sean. *Queer cinema: the film reader*. Canadá: Routledge, 2004, e AARON, Michele. *New queer cinema: a critical reader*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

²⁰ Ver FOSTER, William. *Gender and society in Brazilian contemporary cinema*. Austin: University of Texas Press, 1999.



²¹ Ver COLLING, Leandro *et alii*. *Um panorama dos estudos sobre mídia, sexualidades e gêneros não normativos no Brasil*. Niterói, v. 12, n. 2, 2012, p. 7.

²² GARCIA, Wilton. *A forma estranha: ensaios sobre homoerotismo e cultura*. São Paulo: Pulsar, 2000, e *idem*, *escuta e o desejo no cinema*. *Libero*, v. 18, n. 36, São Paulo, jul./dez. de 2015.

²³ No âmbito da discussão de uma “sensibilidade gay”, *camp* poderia ser definido como “um jeito de performar uma identidade ainda não cognoscível, os primeiros estilos *camp* celebravam um certo grau de mistura de gêneros, humor e esteticismo. No seu foco autoconsciente como estilo, construção e performatividade, *camp* era *queer* antes da teoria *queer* se denominar assim”. BENSHOFF, H. & GRIFFIN, S, *op. cit.*, 2004, p. 119 (tradução livre).

²⁴ LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

fil cruel e com pretensões realísticas, cujo efeito é uma patologização da marginalidade. Foster foi seduzido pela ilusão de realidade.

No Brasil, a produção de pesquisas em torno das sexualidades consideradas desviantes cresceu a partir do ano 2000. Recentemente, Leandro Colling e outros integrantes do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) apresentaram um panorama geral da publicação nesta área, levantando cerca de 80 trabalhos que focam desde a imprensa, telenovelas e séries, internet e filmes. O levantamento realizado priorizou eventos e periódicos dedicados aos estudos sobre gênero, para dali destacar aqueles estudos voltados para mídia e filme.²¹

Eventos como “Fazendo Gênero” e os congressos da ABEH (Associação Brasileira de Estudos da Homocultura) são fóruns privilegiados para se apresentar e debater resultados iniciais de pesquisas e, como foi possível perceber, realizar alguns estudos de casos. Na análise dos autores, alguns filmes receberam maior atenção por parte dos pesquisadores, foi o caso de *Madame Satã* (Karen Aïnouz, 2002) e *O segredo de Brokback Mountain* (Ang Lee, 2006). O que me chamou a atenção nesse levantamento foi o número limitado de pesquisadores brasileiros envolvidos nos estudos fílmicos que lidam com gênero e sexualidade, menor ainda, o número dos que se propõem a analisar a filmografia a partir de questões ou de uma perspectiva *queer*. Através do levantamento, percebe-se a relevância dos trabalhos de Denilson Lopes e Wilton Garcia, que trouxeram à cena o cinema independente na sua instigante análise de *Sargento Garcia*, curta-metragem baseado no texto de C. Fernando de Abreu. A proposta de Lopes de pensar os filmes do ponto de vista da homo afetividade na busca por uma saída às armadilhas do par heterossexualidade/homossexualidade, ou ainda, homoerotismo, categoria utilizada por W. Garcia, instigou outras leituras e abriu possibilidades para se pensar o filme para além da concepção diegética pura e simples, trazendo o olhar para o campo dos sentimentos proporcionados entre as personagens e audiência. O tema da homo afetividade trouxe junto a possibilidade de historicizar a sensibilidade e o terreno das paixões.²²

Embora não tenha sido mencionado na coletânea, Denilson Lopes é autor de um dos primeiros trabalhos escritos no Brasil analisando personagens literárias e/ou cinematográficas gays em relação à perspectiva estética e comportamental do estilo *Camp*.²³ Enquanto muitos autores criticam as afetações e os jogos de travestilidades (não apenas das travestis), Lopes vê nessa produção um potencial transgressor.²⁴

No mesmo ano, foi também publicado o primeiro livro com um levantamento mais completo sobre filmes brasileiros com personagens gays, escrito por Moreno (2002). Assim como Foster, Moreno tende a analisar os filmes a partir de elementos de configuração das personagens, dos cenários, da relação protagonismo/coadjuvante a partir de sua estrutura semiótica, concluindo que a maior parte da produção até aquele momento era marcada por um viés estereotipado de representar o gay masculino. Outra vez, a estratégia de buscar um referente idealizado (representante de uma identidade coerente que é “mal interpretada”) faz com que este pioneiro e significativo estudo sobre a personagem gay no cinema nacional perca em termos de nos fazer entender os jogos de representação em disputa. Teria sido oportuno um contrabalanço da análise com elementos como a tipificação e generalização de outras personagens femininas e masculinas dos filmes analisados. Assim, os usos das estratégias de produção dos “tipos

comuns” seria analisada como mecanismo estético e político e, enquanto tal, componentes da própria noção de ficção, ainda que a proposta do filme fosse documental.

Manufatura: quando desviantes e marginais invadem a cena

Enquanto a academia escrutinava os filmes clássicos hollywoodianos e algumas poucas produções independentes, a filmografia ganhava dimensões volumosas em termos de quantidade e qualidade de tramas e personagens, que mudaram o cenário filmográfico a partir do final dos anos 80.

O que B. Ruby Rich considerou o “novo cinema *queer*” refere-se a produções independentes realizadas em sua grande maioria por pessoas que se consideravam parte da comunidade gay/lésbica e que, naquele momento, se posicionavam críticos da tendência a construir uma estética que visava a integração gay (*fitting in*) no circuito cinematográfico, artístico e televisivo considerado *mainstream*.²⁵ Não retomarei esta reflexão sobre o novo cinema *queer*, pois já desenvolvi em outros artigos um histórico e revisão bibliográfica na área. O motivo pelo qual incluo esta breve nota sobre o “*new*”, deve-se justamente ao fato de que este texto está mais interessado no que representou a radicalidade visual das produções independentes e alternativas que circularam em cineclubes, escolas, reuniões particulares, galerias, ou seja, que foram as primeiras experiências mais politizadas e com investimentos na resignificação da estética cinematográfica durante os anos 70.²⁶

No entanto, o que há de elo entre a radicalidade dos 70 e a dos 90 é justamente a procura por uma forma própria de expressão e produção de novos parâmetros corporais, sensoriais, gestuais, que resignificaram a proposta irônica/humorada da estética *camp*, conferindo-lhe maior politização, e, por outro lado, um investimento na própria noção de diferença, ao invés do tratamento estético esterilizante, que busca semelhanças e coerências entre o ser gay/trans e a aptidão para participar dos mesmos lugares sociais dos heterossexuais em condições igualitárias, o que aparentemente é maravilhoso, mas cujos termos da “igualdade” não passaram por uma revisão, pelo contrário, uma igualdade naquilo que é o código hegemônico. Em suma, o *new queer* retoma da década de setenta a relevância da questão mais ampla da opressão, que insere a opressão de gênero/sexualidade, num rol interligado de lutas (estético/políticas) como, a título de exemplo, o corpo da lésbica negra, do gay negro, que entrelaçam de maneira crítica a questão da racialização, bem como as marcas de gênero (processo de engendramento- tornar-se um gênero- masculino/feminino).²⁷

Infelizmente ainda há pouca reflexão sobre construções estéticas numa perspectiva *queer* em relação à filmografia brasileira das décadas de 60 e 70, justamente um momento no qual o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a Boca do Lixo configuravam, sob o olhar atento da censura, uma alternativa ao *mainstream* hollywoodiano. Penso que uma nova história da filmografia brasileira pode ser escrita à luz dessa crítica *queer*, pois não é só por conter ou não personagens principais ou secundárias que um filme reinventa modos de abordar a sexualidade e de deslocar convenções visuais, tais como iluminação, foco, ângulo e trilha sonora como meio de atrair/desviar a atenção para gestos, falas e silêncios nos quais outras histórias são narradas, além da trama central.

²⁵ Ver RICH, B.Ruby. *The new queer cinema*. Directors cut. Durham: Duke University Press Books, 2012.

²⁶ Cf. BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as transformações estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, n. 28, Campinas, 2007, e *idem*, Cinema e projeção de eus: estética, política e subjetividade *queer*. In: NAXARA, Márcia, e BREPHEOL, Marion. *Figurações do outro*. Uberlândia: Edufu, 2009.

²⁷ Inspira-se no cinema de vanguarda de várias gerações (Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Jean Genet, Luchino Visconti). O destaque para a década de 70 deve-se por ser considerada pós-*stonewall*, ou seja, com maior visibilidade nas artes para a estética (abertamente) gay.

²⁸ SOBRINHO, Gilberto A. Vídeo e Televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, v. 8, n. 1, 2014. s/p, e MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. Iluminuras, São Paulo, 2007.

²⁹ Elas utilizaram a primeira câmera portátil da Sony 3.400 de ½ polegada, rolo aberto, P&B. Para maiores informações, ver *Fórum Permanente*, v. 2, n. 4, 2013. Disponível em <<http://forumpermanente.org>>. Acesso em 20 jan. 2015.

Boa parte da produção independente da década de 70 concentrou esforços visuais no formato documentário. No entanto, como se tratava de experimentar, há uma recriação do documentário enquanto tal, ou seja, ao invés de reforçar o cinema-verdade, quebrar as fronteiras entre realidade/ficção. No Brasil, o fenômeno vídeo também encontrou frentes de produção, tanto no meio artístico, quanto no movimento social.

Gilberto Sobrinho fez um detalhado inventário de vídeos independentes produzidos no Brasil. Ele menciona, assim como Arlindo Machado, os três vídeos aqui estudados, além de trazer importantes dados sobre a década seguinte, como a formação do coletivo Lilith Video (1983), constituído, entre outras realizadoras, por Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram.²⁸ Ambos autores destacam o pioneirismo e o tom feminista dos documentários de Rita Moreira e Norma Bahia, no entanto, por estarem mais centrados na questão das fronteiras/características da linguagem do vídeo e das pautas sociais que eles politizaram desde o início, não se detiveram em uma leitura mais detalhada da proposta estética e do conteúdo feminista em questão nos filmes.

Sendo assim, gostaria de destacar três documentários produzidos entre 1972-1976 pela dupla Rita Moreira e Norma Bahia. Ambas diretoras e roteiristas (que fizeram praticamente sozinhas todo o trabalho de concepção) são brasileiras, no entanto, como Rita estava estudando videoarte em Nova Iorque, os três foram feitos nos EUA e em inglês. *Lesbian mothers* (1972), *The apartment* (1975), *She has a beard* (1976), foi uma tríade compôs um projeto intitulado *Living in New York*, que incluiu outros documentários.²⁹

O primeiro é uma verdadeira pérola, pois toca em um tema que vai retornar com frequência na filmografia lésbica desde então, incluindo o filme deste ano, dirigido por Todd Haynes, *Carol* (2015). *Lesbian mothers* trata primeiramente da questão da maternidade, por feministas que resolveram assumir relações afetivas e sexuais com outras mulheres, separando-se de seus respectivos maridos, a disputa pela custódia dos filhos. O que a princípio poderia ser um vídeo didático, coletando entrevistas com pessoas nas ruas de Nova Iorque sobre o que pensam a respeito de mães lésbicas vivendo com seus filhos e parceiras e as próprias mulheres, bem como algumas crianças, logo na abertura anuncia o seu tom radical, sem concessões. Na sequência de falas que acham um absurdo mães lésbicas ficarem com a guarda de seus filhos, sobrepõe-se a imagem levemente desfocada de duas mulheres nuas se entrelaçando, seios com seios, beijos e carícias sutis ao som de Nina Simone cantando. Não vemos seus corpos inteiros nesta primeira abertura, mas os planos seguem por mais de um minuto. O que fica à mostra demonstra o tom picante da conversa nada inocente sobre mães e crianças. O corte abrupto entre a cena erótica e o depoimento de uma mãe faz parte do conjunto proposto, ou seja, elas não estão ali para esconder nada, nem das crianças, nem da sociedade. As afirmações que seguem, provenientes de escritoras, psicólogas e as mães, sugerem ao mesmo tempo o crescimento de uma comunidade lésbica em Nova Iorque, bem como aponta claramente a dificuldade das pessoas nas ruas (muitas entrevistas foram realizadas nas ruas, com passantes), que consideraram, sem acanhamento, uma “aberração”.

Num *close-up* frontal, Carol, umas das mães entrevistadas, insiste: “Eu conheço muitas pessoas que tiveram dificuldades extremas para aceitarem sua própria homossexualidade, porque foram instruídas a serem heterossexuais e despenderam anos e dinheiro em psiquiatras, sentindo-se muito mal

acerca delas mesmas”. O vocabulário utilizado investe na legitimação da homossexualidade como algo que a sociedade tem pavor e gera este pavor nas pessoas que não compreendem o que lhes acontece. Em outras palavras, tenta-se explicar a homossexualidade como um destino do qual não se escapa.

Após algumas entrevistas com especialistas, a câmera procura novamente um ambiente despojado, tornando a cena uma conversa íntima, como se estivéssemos nós, espectadores, na mesma sala, participando do bate papo sem que a presença da câmera tornasse o ambiente mais formal. Uma depoente negra explica como sua comunidade (e militância negra) entende tudo que difere do convencional feminino/masculino como demoníaco e imoral. Ainda assim, há ênfase na importância política e social do *coming out* (sair do armário). O contraste entre a fala que privilegia um discurso essencialista e afirmativo da identidade lésbica e a corporalidade irreverente (o corte de cabelo curto e sintonizado com o *black power*, o cigarro na boca, os seios fartos e a ausência total de maquiagem) que invade a tela torna o filme uma peça de arte um pouco mais complexa do que uma simples coleta arranjada de depoimentos de pessoas falando de si mesmas, em contraste com o conservadorismo social.

No decorrer do vídeo, não se trata simplesmente de uma denúncia – o quanto a sociedade americana da década de 70 era homofóbica (termo definido durante o documentário) – tampouco uma autoexposição narcísica: “eu não rompi com o que esperavam de mim (com a família) por uma questão política, mas como uma questão de sobrevivência”. Depois de uma longa conversa com as crianças que vivem com suas mães e parceiras, uma delas diz: “that’s because the woman’s lib, that’s what made it so simple”.³⁰ O menino usa o termo curto (lib), com pleno domínio do que seria a liberação feminina. Toda a conversa flui, espontaneamente, e depois de algumas outras entrevistas que expressaram com convicção os motivos para não aceitarem as relações entre mulheres e principalmente que elas cuidem de seus filhos, voltamos à entrevista na sala de estar, onde a mesma depoente negra questiona a família nuclear, comenta como este tipo de estrutura das relações reforça valores burgueses e capitalistas, dizendo com “fodam-se estes que se declaram gays e querem refazer o sistema de família nuclear, temos que falar sobre estilos de vida alternativos”. O filme termina como começou, poeticamente revelando os corpos de duas mulheres em pleno ato de carícias sobre a voz possante de Nina Simone.³¹

O documentário ordena falas e imagens numa edição que ressalta o livre, o espontâneo (o microfone invade a cena; as crianças tomam a fala pra dizer algo que não tem nada a ver; vez ou outra escapa de relance a imagem das entrevistadoras etc...) e reforça a abertura para vários olhares, escancarando o conflito que o tema da liberdade sexual encarna quando desmantela um ideal de família nuclear, baseada na circunscrição da maternidade a funções especificamente delineadas sob jugo da paternidade e heteronormatividade. Seu investimento na radicalidade do desejo, na exposição de corpos, falas e imagens que não investem na limpeza estética e moralizante, torna o “The lesbian mother”³², a meu ver, uma radical intervenção tanto na linguagem visual, quanto no debate feminista da época, com uma perspectiva revolucionária, da qual, certamente o *new queer* cinema é totalmente tributário.

The apartment é uma mistura de a *A room for one’s own* (1929), libelo feminista de Virginia Woolf, transmutado, na língua dos anos 70, para *A room by one’s own*. Enquanto tal, o documentário fala de arte, liberdade de

³⁰ Por causa da lib feminina, isso foi o que tornou tudo mais simples (trad. livre).

³¹ A presença de Nina Simone na trilha sonora, com a música de Bob Dylan, “Just like a woman”, gravada em 1971 (LP *Here comes the sun*, RCA) e seu conhecido engajamento na luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, reforça o tom de irreverência e de engajamento radical do documentário.

³² O oposto vai acontecer com o famoso (nos circuitos de festivais de cinema gay e lésbico) documentário *The word is out*, realizado por diversos diretores, entre eles Rob Epstein e Nancy Adair em 1977.

³³ “Falta de cuidados, alienação, o jeito americano de viver” (tradução livre).

expressão, autonomia, só que num tom menos liberal e pequeno burguês do que ressoava a crítica de Woolf na primeira metade do século XX. Na verve de Carol, uma dramaturga que trabalha como taxista e reforma, ela mesma, o seu apartamento alugado, a condição feminina deu um passo, ao menos no que se referia à sua inserção ativa nas artes literárias e visuais. No entanto, em 1975, a compreensão dessa condição era (talvez ainda seja) marcada pela insatisfação, pois que cercada de limites financeiros e subjetivos. A primeira cena é literalmente um “mãos à obra” e vai ser essa materialidade da construção de uma nova subjetividade o eixo de toda a narrativa. Carol usa um boné, veste-se como quem precisa de conforto para trabalhar, portanto, as blusas são largas e as calças não grudam no corpo. Não há nada sexy, no sentido de uma feminilidade estilizada para o usufruto do mundo doméstico, se pensarmos no padrão “propaganda de margarina”. Carol inaugura sua nova moradia com benfeitorias originadas de sua própria intervenção. A Nova Iorque que descreve de seu táxi é a da metrópole que atropela os que não se dispõem a ser competitivos. Ela diz que por ser mulher, seu grande medo não é dos clientes, mas dos outros taxistas. O táxi como metáfora do que é disputar um lugar ao sol, numa seara sexista, moderna e viril.



Carol no apartamento.



Carol entrando no seu táxi.

Os detalhes da reforma interna tomam a maior parte do vídeo, uma demora no fazer-se e, no processo, aprender a se virar sozinha. Há poucos cortes, a câmera busca, num mesmo *take*, diferentes ângulos, aproximação com o lado braçal, com a tentativa de documentar passo a passo o trabalho manual ali realizado. “lack of caring, alienation, the american way of life”³³ – New York é o centro disso tudo. No minuto 16, duas gatas entram na cena e uma delicadeza de gestos invade a tela, ela mexe nos livros (muitos), fala de teatro- um modo de nos redefinirmos enquanto ser humano. Ressalta o aspecto ritual do teatro. Quase na metade do vídeo, entra em cena uma fala dela sobre “*women liberation*” e explica, “pra mim, a liberação feminina é extremamente espiritual, quase religiosa”. Ela critica os próprios artistas da área do teatro que tentam classificar “isto não é teatro, ou porque é muito político, ou porque é pessoal demais, ou muito direto. Eles tem uma noção estreita e decadente do que seja o teatro e não há espaço para o que é real”. Neste ponto do filme entende-se a transformação daquelas cenas concretas (a espátula, a parede sendo quebrada, o chão raspado) na real transformação que ali se opera. É uma noção de realidade como aquilo que se movimenta em direção a um novo, um novo espaço para uma nova subjetividade a caminho.

Somente no minuto 21:14 de um filme de 27:21, ouvimos Carol mencionar seu encontro com o movimento feminista e a participação de mulheres lésbicas. No entanto, diz que se sentia dividida entre se envolver ali como gay ou sustentar sua luta anti-imperialista. Por um bom tempo ela evitou se declarar lésbica para o próprio movimento, mas o seu depoimento segue no sentido de reforçar que se por um lado havia o perigo do isolamento no próprio movimento, havia outra comunidade se formando (de lésbicas) e a possibilidade de pertencer acenava como um caminho.

Para ela, naquele momento, era importante pertencer a uma comunidade. Na sequência, ela retoma o tema da cidade, com clareza de que seu apartamento, diferente de espaço de liberdade, é uma cela, um refúgio da agressão cotidiana da vida urbana. Destoando das outras mulheres do documentário *The lesbian mothers*, Carol é definitivamente mais situada dentro de uma perspectiva “materialista histórica” e, por mais contraditório que pareça, foi a única que mencionou a questão da espiritualidade como vital. O documentário é uma viagem ao íntimo de New York Iorque, e expõe a visão de uma mulher, nos trinta e poucos anos, vivendo sozinha, com mais de um emprego, enfrentando de modo dinâmico os diferentes espaços pelo qual circula, as ruas (taxi), os palcos (teatro), as comunidades (com as lésbicas).

Se no *Lesbian mothers* ver crianças convivendo com trocas de carícias e ver estas trocas é o que incomoda, no *The apartment*, o deslocamento visual em relação ao corpo não vem da nudez, mas da atitude masculina e viril de uma mulher autossuficiente. Embora a sexualidade tenha sido referida nos momentos finais, o incômodo é o quanto Carol bagunça a referencialidade do que seja feminino, do que seja apropriado gestual e moralmente para o seu gênero. É o trânsito físico e profissional entre o masculino/feminino o grande choque proposital do documentário.

She has a beard é uma mistura de humor e choque, mas completamente fora de uma estética sensacionalista ou exotizante.³⁴ O mote do filme é a política da aparência que recai sobre o corpo feminino, incidindo prioritariamente no apagamento de marcas que poderiam confundir os gêneros, como por exemplo, os pelos (no caso em pauta, a abundância de pelos) no corpo como um todo e na face em especial. Como notou Arlindo Machado, que considera esse documentário o melhor de Rita Moreira, um dos importantes diferenciais deste vídeo é que a protagonista, uma bailarina nova-iorquina, que deixa de depilar o rosto, aparecendo ali uma quase-barba. Ao invés de se colocar na rua como um objeto de observação e curiosidade mórbida, as diretoras a colocam com o microfone em punho. É ela quem faz as perguntas, nas ruas de Manhattan, sobre o que pensam de mulheres que resolvem não mais se depilarem. A grande inovação foi, segundo Machado, “que não se trata mais de um vídeo sobre uma mulher barbuda, condição que marcaria a nossa distância e nos manteria imunes ao contágio do objeto exótico. Aqui, numa virada perturbadora, o objeto da investigação se torna também o sujeito da investigação, impedindo qualquer abordagem ridicularizadora”.³⁵

No mesmo livro, no artigo “Arte nas extremidades”, Christine Mello faz uma instigante análise sobre os trabalhos realizados nos anos 70 e 80, sinalizando a forte presença de conteúdos políticos devido aos anos de ditadura aqui vividos. Tal situação teria desencadeado uma atenção maior ao corpo como “fronteira final da manifestação estética inserida como um mecanismo de circulação de mensagens”.³⁶ Eu concordo que os anos 70 demarcam uma imersão neste debate política/corpo, mas não

³⁴ O filme foi recentemente incluído (com dublagem em português) na plataforma virtual da revista *Forum Permanente*, v. 2, n. 4, 2013. Ver www.forum-permanente.org (visitado em 10 maio. 2014).

³⁵ Machado, Arlindo, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ MELLO, Christine. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. Iluminuras: São Paulo: 2007, p. 140.

³⁷ O potencial disruptivo do corpo trans (homem/mulher) faz parte de outros debates políticos atuais, de reconhecimento, cidadania, etc e será abordado em outra oportunidade.

³⁸ PENNEY, James. *After queer theory: the limits of sexual politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

necessariamente como decorrência da violência política da ditadura. É um contexto internacional, como bem ilustra o próprio vídeo de Rita Moreira e Norma Bahia, produzido no seio da radicalidade do movimento lésbico americano. Ao analisar especificamente o filme “*She has a beard*”, ela o insere no contexto de crítica à noção modernista de corpo e a uma visão experimental do corpo fragmentado, deslocando a questão da identidade para uma celebração maior da diferença.

No sentido de uma política das diferenças, creio que o vídeo dialoga com uma postura aberta para explorações das potencialidades do corpo que, na perspectiva feminista daquele momento, frustrassem o projeto de uma feminilidade submissa, ou seja, da construção de um corpo desejado sob o ponto de vista do olhar masculino. Ainda que esta feminilização estivesse sendo questionada, a presença da barba, como indicador de autonomia, não era o que hoje vemos nas transformações hormonais do corpo, quando incorporadas a um deliberado processo de transexualização, pois neste investe-se na construção de um reconhecimento como pertencimento ao gênero masculino – homem trans³⁷. Na perspectiva feminista de Christine Mello, o deixar a barba fluir e ser exibida demarca a não subserviência, a luta contra a centralidade da masculinidade e a autoafirmação da feminilidade a partir de outros parâmetros. Neste sentido, ao meu ver, o potencial *queer* da narrativa reside neste preciso ponto de problematização de uma feminilidade a-histórica, demarcada por padrões estetizantes e convenções opressoras que estabelecem uma corporalidade homogênea para constituir as fronteiras entre os gêneros.

Os três documentários constituem uma investigação visual e poética na microfísica das relações de poder que constituem gênero e sexualidade como um sistema marcado por desigualdades e opressões, em um momento histórico no qual estas questões emergiam com a centralidade que tiveram nas narrativas, capturadas, com uma sensibilidade ímpar, pela câmera nada amadora de Rita Moreira e Norma. Bahia embora para alguns possa parecer amador, se o critério for iluminação, angulação, enquadramento, realizados dentro de padrões matematizados da relação sujeito/espço cênico.

A título de breve conclusão desta reflexão, reforço como fundamental, na leitura *queer* aqui ensaiada, a manutenção de uma postura aberta, que não se paute pelo binarismo identidade X *queer*, pois a questão da radicalidade *queer* vem imersa nos modos como as pessoas se autodenominam quando reelaboram novas formas de viverem suas sexualidades e de problematizarem o modo como se conduzem nas relações de gênero e nas fronteiras entre os gêneros. O flerte com o *mainstream* (acadêmico, artístico, social) não é prerrogativa do feminismo, das práticas gays, lésbicas ou trans. Se na década de 90 o *new queer* tensionava a necessidade de integração e reconhecimento da estética gay que conquistava bilheterias e se rendia à indústria da imagem, o movimento de captura do *queer* pelo *mainstream* alastrou-se, na década seguinte, com igual desenvoltura.

Recentemente, o crítico canadense James Penney publicou o provocativo livro-manifesto no qual defende a ideia de que a teoria *queer* teria se transformado em algo vago, não mais do que um mero estilo de vida. Ele propõe um retorno a Marx e Freud, como paradigmas para indagar e reformular as relações entre sexualidade e relações de poder. Por mais antagônico que pareça, para o autor, lutar contra a homofobia requer o abandono do exaustivo projeto de politização da sexualidade, difundido pela teoria *queer*.³⁸

No entender de Penney, a festividade do “seja como quiser”, iguala a performatividade do gênero e da sexualidade às práticas da sociedade de consumo, um desejo a cada esquina e desemboca na banalização da teoria *queer*. Esta trajetória “*queer*” desqualificou, como quer o autor, um projeto radical de transformação social que vinha na cola dos debates sobre sexualidade. O liberalismo que se impregnou no debate *queer* esmaeceu sua radicalidade. Nesse ponto específico, eu e muitos outros críticos e simpatizantes da abordagem *queer* concordamos. No entanto, quando Penney sumariza seu próprio projeto para um “retorno à radicalidade”, somos jogados numa avalanche de conceitos e pressupostos de metateorias que visam dar conta de uma estrutura objetiva/subjetiva, como se a universalização da natureza humana pudesse nos dar novamente uma luta geral na qual as questões da libido, como ele nomeia, estivessem fora do eixo das grandes lutas.

O único proveito dessa leitura é a localização de uma das importantes contribuições da teoria *queer*, mas que também poderia ser pensada por outros paradigmas, como fazem os autores da coletânea *After the history of sexuality: German genealogies with and beyond Foucault*. Uma das transformações mais importantes da segunda metade do século XX foi a de retirar do domínio da ciência sexual (sexologia), da medicina e do direito, a centralidade na produção de saber e com isso verdades sobre a sexualidade. A proposta de trazer a sexualidade para o plano da política é uma aposta na esfera pública de debate sobre o que somos e como lidamos com as diferenças e reconhecemos a temporalidade e seu dinamismo (e não a banalização) de nossos valores e crenças sobre o humano, numa esfera que transcende o científico e o religioso. Talvez o desacordo central esteja no como Penney e algumas das análises *queer* às quais ele faz referência entendem o que seja esta esfera do político, pois do modo como entendo, não se trata apenas de política de Estado.

Diferentemente de Penney, penso que o desafio, que se possa nomear *queer*, transviado, feminista, *outsider*, marginal, decolonial, é de manter, reerguer, refazer, reinventar corpos e vidas em constante processo de diferenciação, com espaço para autonomia e liberdade e que pensem, ao mesmo tempo, no exercício coletivo de oposição aos mais sofisticados mecanismos de opressão de subjetividades subversivas. O exercício historiográfico nos leva a compreender que a história não é linear, que as conquistas, vão e vem sem uma consistência lógica. O moralismo se dissolve e se reinventa. As práticas transgressivas e subversivas também.



Artigo recebido em abril de 2015. Aprovado em maio de 2015.