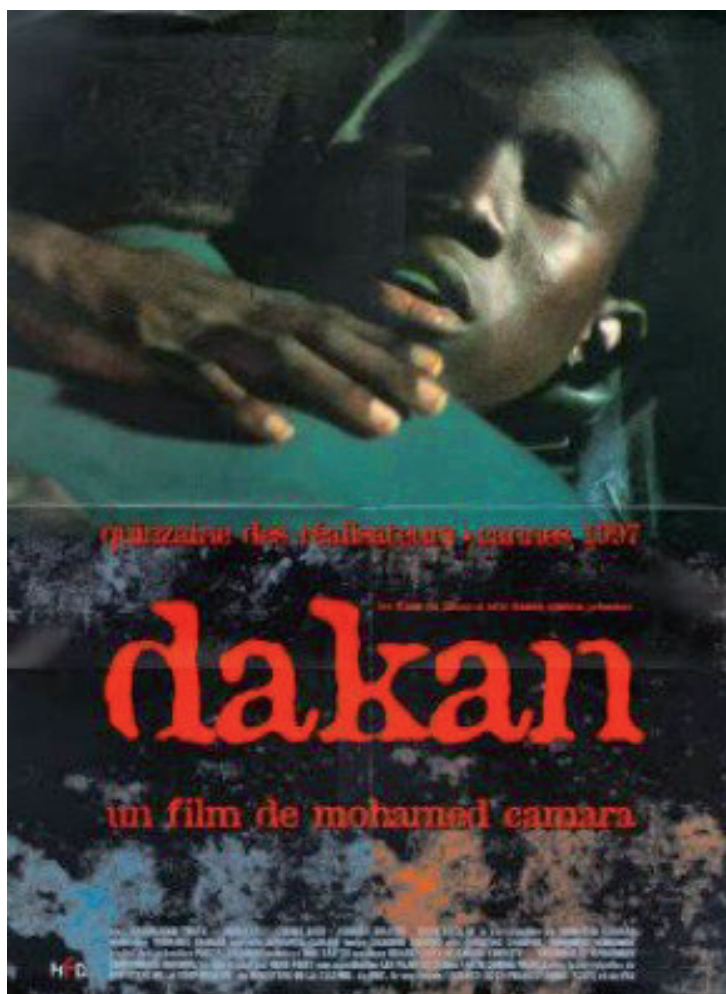


Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo

TRADUÇÃO



Dakan / Destino, 1997, cartaz.

Karl Schoonover

PhD em Modern Culture and Media pela Brown University. Professor associado no Film Studies da Universidade de Warwick. Autor de *Brutal vision: the neorealist body in postwar Italian cinema*. Minnesota University Press, 2012. k.schoonover@warwick.ac.uk

Rosalind Galt

PhD em Modern Culture and Media pela Brown University. Professora no Film Studies do King's College London. Autora, entre outros livros, de *Pretty: film and the decorative image*. Columbia University Press, 2011. rosaling.galt@kcl.ac.uk

Os mundos do cinema *queer*: da estética ao ativismo

The worlds of *queer* cinema: from aesthetic to activism

Karl Schoonover

Rosalind Galt

Tradução: Karla Bessa*

RESUMO

Por que pensar sobre cinema *queer* e política mundial juntos? O cenário é familiar para aqueles que seguem a política LGBT: as culturas *queer* globais colidem com as políticas locais ou regionais. Violência em Paradas do Orgulho Gay da Índia, Sérvia e África do Sul suscita questões sobre a compatibilidade do liberalismo e do relativismo cultural, cidadania global e direitos humanos, identidade sexual e soberania nacional. Ao mesmo tempo, tem havido um crescimento do cinema *queer* ao redor do mundo, com expressiva produção e consumo de filmes, de modo que as dissidências sexuais e de gênero tornam-se visíveis em várias culturas. Neste artigo, não vemos os novos cinemas *queer* meramente como parte da cultura globalizada LGBT, mas consideramos como o cinema *queer* constrói novos mundos. Cinema *queer* cria diferentes narrativas do mundo, oferecendo alternativas à estética capitalista e à vida social. Aqui usamos exemplos de filme *queer* como estilo e ativismo para propor novas teorias do que significa ser *queer* no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: *queer*; cinema mundial; ativismo.

ABSTRACT

Why think about *queer* cinema and world politics together? The scenario is familiar to those who follow LGBT politics: global *queer* cultures clash with local or regional politics. Violence at pride marches in India, Serbia, and South Africa raises questions about the compatibility of liberalism and cultural relativism, global citizenship and human rights, sexual identity and national sovereignty. At the same time, there has been a burgeoning of *queer* cinemas around the world, with film production and consumption a significant way that sexual and gender dissidence makes itself visible in various cultures. In this article, we do not merely count new *queer* cinemas as part of a globalized LGBT culture, but consider how *queer* cinema makes new worlds. *Queer* cinema creates different accounts of the world, offering alternatives to capitalist aesthetics and social life. This article takes examples of *queer* film as style and activism to propose new theories of what it means to be *queer* in the world.

KEYWORDS: *queer*; world cinema; activism.



* 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 da Unicamp. kbessa@unicamp.br

Por que pensar sobre cinema *queer* e política mundial juntos? O cenário é familiar para aqueles que seguem a política LGBT ao longo dos últimos anos, no qual culturas *queers* globais colidem com a política local ou regional: a violência em Paradas do Orgulho Gay da Índia, Sérvia e África do Sul suscita questões sobre a compatibilidade do liberalismo e

do relativismo cultural, cidadania global e direitos humanos, identidade sexual e soberania nacional. Os festivais de cinema tem sido foco privilegiado destes ataques. Manifestantes raivosos forçaram o fechamento de festivais de cinema e salas de exibição em locais como Jacarta, Sérvia e Ucrânia. Em 2014, o histórico cinema Zhovten (desde 1930), em Kiev, foi seriamente danificado pelo fogo decorrente de um incêndio criminoso que ocorreu durante a exibição de um filme *queer*. Ao mesmo tempo, o cinema - concebido amplamente - tem expandido as rotas transnacionais para o (aparente) crescimento da visibilidade cultural *queer*. A partir dos anos 1990, houve o que Barbara Mennel descreveu como uma explosão do cinema *queer* - e gostaríamos de acrescentar, o consumo de filme *queer* - em todo o mundo.¹

No entanto, apenas observar o crescimento de filmes *queer* não é suficiente, pois corre-se o risco de ver o cinema *queer* mundial de uma perspectiva eurocêntrica, como se fosse um movimento que vai do centro para a periferia. Vemos esse problema nas estratégias comuns de marketing de filmes, que utilizam bordões como: o “primeiro filme *queer*” de cada país, como se a acolhida ao “clube” do cinema *queer*, por parte de críticos de festivais ocidentais, de filmes provenientes de nações consideradas periféricas, fosse automaticamente uma forma de inclusão. Ao invés desta abordagem aditiva, argumentamos em favor de uma relação específica entre *queerness* e globalidade, indagando como os filmes *queer* negociam um modo específico de estar no mundo, e como eles são atravessados pelas ideias, em constante transformação, de globalização, de política LGBT e de estética do cinema mundial.²

Colocar esses termos em conjunto: *queer* – mundo – cinema é pre-dispor aos problemas. A combinação destes termos provoca uma série de ansiedades: há um receio de que qualquer visão neocolonial global irá homogeneizar, planificar as diferenças e desembocar em um ponto de vista eurocêntrico. Durante nossa pesquisa, encontramos, repetidamente, estas preocupações evidenciadas por cineastas, curadores e críticos que, frequentemente, preferem deixar a diversidade falar por si. Nós concordamos com essas ansiedades e com a necessidade de prestar atenção nos diversos modos de fazer cinema e suas respectivas vozes culturais. No entanto, acreditamos que seja um ganho pensar sobre a atuação do cinema *queer* na imaginação do mundo ao apresentar diferentes modos possíveis de ser/estar no mundo.

O cinema sempre esteve envolvido nesta feitura do mundo, e o *queerness* promete confrontar epistemologias convencionais desestabilizando-as. Portanto, pensar o *queerness* juntamente com o cinema potencializa a construção dos significados do que queremos dizer quando usamos a expressão “ver o mundo de forma diferente”. O cinema *queer* cria diferentes narrativas do mundo, oferecendo alternativas aos mapas capitalista, nacionalista, hetero e homo-normativos vigentes. Cria novos e dissidentes modos de afeto e prazer, bem como novos estilos cinematográficos. As visões cinematográficas *queer*, sejam através de personagens e narrativas ou por meio de representações do desejo *queer*, têm a capacidade de tornar o global legível.

Neste artigo, discutiremos alguns dos possíveis mundos imaginados pelo cinema *queer*. Nossos exemplos vêm de diferentes partes do mundo, como Guiné, Alemanha e Bolívia. Na seleção desta ampla amostra de filmes para discussão, não temos como objetivo proporcionar uma visão

¹ Cf. MENNEL, Barbara. *Queer Cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. New York: Wallflower, 2012, p. 111.

² *Queerness* poderia ser traduzido como o “jeito gay de ser”; viadagem, numa linguagem mais popular, mas que será mantido no original para manter o diálogo com o significado mais amplo ao qual a palavra *queer* remete. N. T.



geral ou totalizante do cinema *queer*. Pelo contrário, queremos apresentar a habilidade de distintos modos de fazer cinema – de filmes de arte a vídeos ativistas – de propor teorias sobre o que significa ser *queer* neste mundo.

Cinema e política global

Nossos primeiros exemplos são filmes que abordam explicitamente a política da globalidade contemporânea, referindo-se, em primeiro lugar, em termos de pós-colonialismo e, em seguida, em relação à imigração para o hemisfério Norte. O cinema *queer* frequentemente articula questões de sexualidade e gênero com outros eixos de diferença (tais como etnia, religião e nacionalidade) e hierarquias de poder no sistema mundial do capitalismo tardio. No entanto, ao invés de ver estes filmes como meramente ilustrativos de questões sociais, nós consideramos as suas estratégias estéticas – em termos de forma e estilo, narrativa, gênero e regimes afetivos – como produtoras de universalidade dos novos modos *queer*.

Dakan/Destino, dirigido por Mohamad Camara em 1997 na Guiné, é um romance gay. No filme, Manga e Sori se apaixonaram enquanto ainda eram estudantes do ensino médio, mas foram separados por suas famílias. A mãe de Manga o enviou até um curandeiro tradicional para ser curado da homossexualidade; enquanto o pai de Sori insistiu para ele se casar e assumir os negócios da família. Sori se casa e tem um filho. Enquanto isso, depois de anos com o curador, Manga entra em um relacionamento com Oumou, uma mulher branca que ele conhece através de sua mãe. No entanto, quando ambos se veem outra vez em um bar, imediatamente reconhecem o seu desejo mútuo. No final, apesar do amor e do relacionamento, aparentemente autênticos, com suas famílias e esposas, Manga e Sori deixam tudo para trás para ficarem juntos.

Dakan é comumente definido como sendo o primeiro filme gay da África subsaariana, encaixando-se perfeitamente nos modos ocidentais de conceituar o cinema *queer* conforme aludimos acima. Além disso, a narrativa se encaixa com relativa facilidade em um modelo ocidental do “sair do armário” (*coming out*), facilmente legível para os telespectadores internacionais. O filme possui um apelo evidente para audiências inseridas no contexto “gay global” neoliberal. Por essas razões, o filme foi exibido amplamente no exterior, especialmente em festivais de cinema LGBT e em ambientes educacionais. Significativamente, o filme foi exibido na embaixada dos EUA na Guiné, um evento que expõe alguns dos problemas e tensões inerentes ao apelo para uma versão globalizada do *queerness*.

O Departamento de Estado dos EUA descreve-se como “Defensor dos Direitos Humanos através da Diplomacia Pública” e confirma esta missão divulgando em seu site uma exibição pública do filme realizada pela Embaixada. A política liberal americana de Direitos Humanos apropriou-se do filme, fazendo-o falar em uma língua que não é nada sutil, e atrelaram o filme a uma visão particular do poder de Estado norte-americano, da qual, de outra forma, eles não tolerariam. Neste contexto, as audiências ocidentais que veem o filme poderiam pensar que as sociedades africanas são atrasadas, ou mais homofóbicas do que os Estados Unidos, mesmo quando *Dakan* oferece uma visão muito mais radical da vida gay no seio das sociedades africanas pós-coloniais. Ao considerar as estratégias textuais do filme, percebemos como elas complexificam esta visão dos Direitos Humanos sobre o universo *queer* (*queer worldliness*).

O filme começa com uma cena íntima entre Manga e Sori, beijando-se apaixonadamente em um carro; o enlace de ambos constituindo uma intervenção chocante naquele espaço semipúblico. Narrativamente, intuimos que o casal não tem lugar para um encontro privado e o que estamos vendo não é uma afirmação política de sexo em público, mas sim uma privacidade frustrada. No entanto, esta abertura imediatamente marca o filme como um corajoso visionário da homossexualidade, insistindo desde o início sobre a importância da publicidade. Os espectadores, que esperam que a homossexualidade seja indicada de forma alusiva e codificada, são visualmente abordados desde o início, com uma ontologia cinematográfica: dois atores masculinos se beijando no espaço semi-público de um *set* de filmagem, e dois personagens que encenam desejo gay como parte do cotidiano africano. Assim, a abertura do filme faz várias coisas: pede-nos para pensar sobre a sexualidade como uma questão de espaços públicos e privados; recusa-se a ser modesta em representar o desejo gay; e anuncia claramente que o sexo *queer* é uma questão pública, algo que falta em muitos filmes africanos.

Dakan assume abertamente debates pós-coloniais em torno da homossexualidade na África. Vozes conservadoras veem a homossexualidade como uma imposição ocidental e hoje estes debates se expressam na forma das batalhas internacionais dos Direitos Humanos sobre a sexualidade em Uganda e em outros lugares. Alexie Tcheuyap escreve sobre “a metamorfose cultural radical que as sociedades africanas têm experimentado desde a independência: a explosão do sexo e o discurso que o acompanha, a sua transformação em uma questão pública e até mesmo política”.³ Thérèse Kuoh-Moukoury argumenta que as culturas africanas têm tradicionalmente entendido o sexo como puramente privado e não um problema para a política ou a arte. Tcheuyap vê a rápida reviravolta desta norma cultural como uma ruptura epistemológica na África pós-colonial.

Dakan exemplifica essa mudança, tornando a sexualidade visível na tela e insistindo que a homossexualidade não é um vício privado, mas uma questão social. Aqui vemos como o filme se recusa à quase sempre-contestada afirmação liberal dos direitos humanos *queer* como dependentes de privacidade.⁴ A questão de a orientação sexual ser ou não um tema político para um filme é assim levantada: enquanto no Ocidente direitos dos gays podem parecer um tema óbvio para um “filme que aborda problemas sociais”, no contexto africano *Dakan* poderia ser lido como um fracasso de ser político. Abdoulaye Dukule argumenta que se o sexo não é visto como uma questão pública, então não pode ser um bom tema para cinema, que tem sido historicamente utilizado como “um instrumento político e social.”⁵ *Dakan* é um desafio a este regime, pois requer falar e educar em público, no interior das tradições do cinema político africano, propondo um modo *queer* de publicização. O filme se recusa a colocar a vida *queer* em oposição às políticas pós-coloniais: ele demanda ser visto tanto como pós-colonial, quanto como gay.

Uma segunda maneira de abordar políticas globais é encontrada em recentes filmes europeus sobre migração, nos quais as histórias de amor proibidas constituem formas de negociar as interseções da sexualidade com a raça, etnia e religião. *Unveiled / Fremde Haut* (Maccarrone, 2005) centra-se no *queer* muçulmano, contando a história da vulnerabilidade de uma lésbica iraniana à procura de asilo. O filme é ambientado na Alemanha, e é típico em vez de excepcional, ilustrando uma vertente popular de cinema

³ TCHEUYAP, Alexie, African cinema and representations of (homo)sexuality. In: VEIT-Wild, Flora e NAGUSCHEWSKI, Dirk (ed.). *Body, sexuality and gender: versions and subversions in african literatures*. Amsterdam and Union, NJ: Rodopi, 2005, p. 143.

⁴ Cf. MORGAN, Wayne, Queering international Human Rights. In: STYCHIN, Carl and HERMAN, Didi (eds.). *Sexuality in the legal arena*. London: The Athlone Press, 2000, p. 208-225; ALSTON, Philip and GOODMAN, Ryan, *International Human Rights*. Oxford: Oxford UP, 2013, p. 220-237; ENG, David, *The feeling of kinship: queer liberalism and the racialization of intimacy*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 32-34.

⁵ DUKULE, Abdoulaye, Film review: *Dakan* by Mohamed Camara, *African Studies Review* 44/1, Cambridge, 2001, p. 119.

⁶STEINBOCK, Eliza, Contemporary trans* cinema: affective tendencies, communities, and styles. Paper apresentado na *Queer Film Culture: queer cinema and film festivals conference*, Hamburgo, 14-15 Outubro, 2014.

LGBT europeu contemporâneo. A figura do *queer* não branco, muitas vezes torna-se um estopim na relação entre as políticas ocidentais liberais e a Islã. Há um hábito em filmes europeus de representar os povos brancos como salvadores dos gays não europeus. No entanto, esta não é toda a história. Nós insistimos tanto na capacidade do cinema para fazer mais do que simplesmente refletir regimes ideológicos dominantes, quanto nas suas possibilidades críticas de representação *queer*. Tal como acontece com as tensões entre o *queer* e as políticas pós-coloniais em *Dakan*, em filmes europeus como *Unveiled*, o *queer* se torna não apenas um sintoma de tolerância do liberalismo, mas uma característica estruturante de suas contradições.

Unveiled ligou o *queer* muçulmano a um discurso cinematográfico sobre a imigração e a precariedade econômica. O filme conta a história de Fariba, uma lésbica que escapa do Irã depois de ser presa por sua sexualidade, e, na Alemanha, assume a identidade de Siamak, um refugiado do sexo masculino que se matou no seu centro de detenção. Forçada a assumir uma identidade masculina para ganhar um visto alemão, Fariba encontra o racismo dos alemães provinciais em sua nova vida como diarista em uma fábrica de processamento de vegetais. Ela começa um relacionamento amoroso com uma mulher alemã branca, mas depois de ser atacada por homens locais quando estes descobrem seu gênero, ela é presa e deportada de volta para o Irã. O filme é notável por seu primeiro título. O título em língua original alemã *Fremde Haut* significa “pele desconhecida” e coloca em primeiro plano o disfarce de gênero contido na narrativa. O distribuidor americano do filme escolheu o título em inglês como “Unveiled” (desvelada), mudando o foco do filme de Fariba para um fundo religioso e alavancando uma representação colonialista do desejo masculino branco de “levantar o véu” das mulheres muçulmanas. O filme em si oscila entre esses dois polos, em alguns momentos complicando identidades como transitivas e relacionais, ainda que em outros restabeleça a etnicidade *queer* como uma sempre comprometida figura da tolerância europeia.

Semelhante discurso orientalista pulula em uma sequencia chave do filme: Stuttgart é introduzido através de uma montagem com lojas turcas *kebab*, mulheres com lenços na cabeça, *sex shops* e homens se beijando. As mulheres em *hijab* são usadas para indicar a diversidade multicultural da Alemanha, a tolerância europeia para os significantes aparentemente opostos da modéstia sexual (muçulmana) e da exposição sexual (*queer*). Este fundo leva à narrativa central na qual Fariba, como uma lésbica muçulmana, representa as apostas do liberalismo, o teste decisivo para a hospitalidade da Europa para com o outro. A narrativa toma como um dado a homofobia do Estado iraniano, a ameaça invisível do não-europeu formando a base para compor um autêntico *self*. O filme precisa que Fariba seja desvelada, seu eu secreto revelado, de modo que desnudada possa ativar a prazerosa indignação do espectador. Entretanto, *Unveiled* revela mais do que esta estrutura problemática.

A apropriação de Fariba da identidade de Siamak, escondendo seu corpo em uma mala de viagem, sugere um inesperado tropo narrativo melodramático, em um filme, que, de outra forma, seria realista. Neste contexto, a apresentação de Fariba como homem ecoa a proposta de Eliza Steinbock de “trans” como uma rubrica conceitual.⁶ Para Steinbock, ler o cinema a partir de uma perspectiva trans nos permite pensar a transitividade de gênero ao lado da transnacional, bem como o transgênero. Trans reúne várias lutas contemporâneas em uma aliança. *Unveiled* não é

uma narrativa transgênera no sentido de que Fariba, ao longo da história, entende-se como uma mulher lésbica e não como um homem trans. Mas o filme justapõe o movimento das fronteiras de gênero com aqueles outros, dos acontecimentos nacionais, regionais, sexuais e de classe. Fariba se disfarça de homem para ganhar acesso à Alemanha. O transnacional e o transgênero estão interligados, e sexo é uma questão de vida ou morte em ambos os espaços nacionais. Assim, embora a remoção e substituição do *hijab* por passageiras do sexo feminino quando entram ou saem do espaço aéreo iraniano proponha um esperado discurso ocidental sobre o repressivo Islã, o momento mais interessante de *Unveiled* acontece com a corajosa decisão de Fariba de remover seu vestuário feminino, no banheiro do avião, e voltar para o Irã com a identidade de um dissidente político masculino.

Ambos os filmes revelam as tensões em jogo ao tornarem identidades LGBT visíveis no palco mundial do cinema. A abordagem liberal mais simplista pode valorizar os impulsos identitários dos filmes, lendo ambos como se ofertassem narrativas tranquilizadoras de identidades no estilo ocidental, como sendo o caminho para a liberdade. No entanto, os filmes resistem e complicam essas poderosas narrativas culturais tanto quanto as replicam. *Dakan* associa gays com a tradição cultural Africana, tanto quanto com sua recusa, e liga a homofobia com a modernização econômica ocidental. Seu uso formal do *tableaux*, cor e padrão, resiste às tentativas de entendê-lo como realismo direto, insistindo para que os espectadores pensem de modo mais alegórico a respeito do sacrifício de Manga e Sori. *Unveiled* fala mais claramente num registro europeu da arte cinematográfica, o que sugere que a vida precária da Fariba é semelhante àquelas exploradas pelos irmãos Dardenne. Europa está longe de ser uma utopia para iranianos *queer*, e o filme sugere que sua suposta tolerância para com *queers* e muçulmanos está seriamente comprometida.

Cinema *queer* como ativismo

Os movimentos políticos LGBT há muito tempo insistem na publicidade como um modo de ativismo: da marcha do orgulho gay às ações anti-homofóbicas contra a violência, às formas cotidianas de expressão de gênero e mesmo do sexo público, a rua forma um espaço político necessário para a representação *queer*. O que significa ser *queer*, ou desempenhar o *queerness*, na rua, varia enormemente em diferentes contextos nacionais. Porém, o cinema não se limita a ser uma plataforma através da qual tais lutas possam ser documentadas. Como ambos os filmes *Dakan* e *Unveiled* insistem, o espaço público é contestado por pessoas *queer* e o cinema cria espaços que negociam entre o público e o privado. O cinema em si é um espaço semi-público, no qual o espectador experimenta sensações intensamente privadas, mas o faz ao lado de uma audiência pública.⁷ Os espaços que ele cria na tela são imaginários ainda que se refiram, na maioria das vezes, a cenários reais. *Dakan* e *Unveiled* podem ser facilmente considerados como filmes ativistas, insistindo através de seus mundos ficcionais que o espectador reconfigure suas suposições sobre seus mundos fora do cinema. Nossas identificações com Fariba, Manga e Sori despertam intimidades inesperadas, através das linhas de gênero, orientação sexual, religião e nação.

Nós podemos usar essas ideias para abordar filmes mais obviamente ativistas, que utilizam espaços públicos de maneiras bastante ousadas que instigam as audiências a forjarem novas filiações e críticas às visões

⁷ Cf. ROONEY, Ellen. A semiprivate room. *Differences: a journal of feminist cultural studies*. v. 13, n. 1, Durham: University Duke Press, 2002 13(1), p. 128-156.

de mundo existentes. Aqui, um progenitor importante é o filme de Pier Paolo Pasolini *Comizi d'amore* de 1964. Pasolini entrevistou pessoas em toda a Itália sobre suas atitudes em relação ao sexo e à sexualidade. Embora ele fosse conhecido como sendo um homem gay, ele não se refere a sua própria homossexualidade em qualquer uma dessas entrevistas. As conversas que ele faz formam uma análise fascinante não só de atitudes sociais da época, mas também do que você pode e não pode dizer ou ser em público. Em uma entrevista filmada em um salão de dança, Pasolini pergunta a uma jovem mulher se ela já ouviu falar que alguns meninos e meninas que são diferentes em sua sexualidade e ela balança a cabeça e diz que nunca ouviu falar de tal coisa. Ele segue perguntando se ela ouviu falar de invertidos, por exemplo, e ela imediatamente responde: “Oh sim, eu ouvi falar disso.” Da mesma forma, um jovem admite entusiasmado que ele uma vez namorou uma lésbica, outra jovem torna-se tímida e se recusa a dizer o que a distingue de outras pessoas. Aqui, Pasolini ridiculariza os limites do que é socialmente aceitável, mas também revisa radicalmente o espaço público heteronormativo (o salão de dança) insistindo na discussão sobre a homossexualidade e perversão sexual. Mesmo quando seus entrevistados admitem ou não podem admitir conhecer sobre esses temas, a censura produzida neste espaço heterossexual fica, temporariamente, de lado.

Esse modo de intervir em espaços públicos supostamente heterossexuais torna-se ainda mais ousados na obra de Mujeres Creando, um grupo de bolivianas, ativistas lésbicas feministas e anti-capitalistas que fazem filmes experimentais. No vídeo *Acciones*, de 1995, fundadoras do grupo Julieta Paredes e María Galindo entrevistam pessoas na rua sobre as suas atitudes em relação à sexualidade de uma forma não muito diferente de Pasolini. Provocam o discurso sobre a homossexualidade em público, não condenam os entrevistados, dando espaço até para as reações mais homofóbicas. No entanto, ao passo que Pasolini nunca revelou nada sobre si mesmo em *Comizi d'amore*, as mulheres de Mujeres Creando passam a encenar suas próprias identidades lésbicas precisamente no espaço precário da rua.

As mulheres encenam uma série de intervenções nas quais elas se tocam diante da multidão que se reúne para assisti-las. Logo no início da ação, uma das mulheres anuncia, “vamos falar sobre algo que nos toca a todos e toca a vocês também”. A política de tocar em público é sempre precária para pessoas *queer*, e, aqui, a proposta Mujeres liga o toque físico à sua ressonância emocional. Elas criam uma ‘cama’ na rua, com lençóis e travesseiros, e Paredes e Galindo deitam-se e vão para a cama juntas, no meio de uma multidão não inteiramente solidária. A partir desta posição vulnerável, elas dizem “Estamos deitadas no chão, na rua, vulneráveis às suas críticas ... mas nenhum de vocês pode negar que este é um ato corajoso [...] Somos lésbicas, nos amamos uma à outra, respeitamos o amor”. Essa performance de intimidade lésbica em praça pública parece surpreendentemente corajosa, porque insiste na ideia do pertencimento. O casal de lésbicas se recusa a ser excluído da comunidade, exigindo serem reconhecidas como parte da vida pública.

Em outra parte da ação, Paredes e Galindo distribuem rosas para a multidão. As mulheres estendem a mão, e entregam uma rosa como um amante faria, e, para aqueles que aceitam, a flor produz proximidade. As transações são apresentadas em câmera lenta, com um fundo musical, revelando reações emocionais desde uma mulher que parece responder romanticamente ao gesto, à outra, mais velha, que não suporta o toque e



parece ter medo de contaminação. Gavin Brown assinala a importância, para os ativistas radicais *queer*, da reapropriação dos espaços públicos e o vídeo *Mujeres* combina ação política, performance e cinema no espaço da ágora.⁸ Elas também estão engajadas no tratamento das qualidades formais de vídeo, usando efeitos de vídeo popular, para redobrar as qualidades viscerais da ação de rua. As cores aberrantes e linhas irregulares dos efeitos visuais recusam qualquer suavidade normalizadora. Elas são o correlativo formal da pintura de uma bagunça, um olhar sanguinolento de um coração vermelho, de deitar-se no chão, de tocar o áspero concreto. A sensibilidade tátil que mede o potencial para a transformação material, e o risco dos toques em espaços públicos formam tanto uma estética quanto uma estratégia política.⁹

Acciones coloca em primeiro plano uma política na qual ambas as identidades e os modos anti-identitárias de vida estão sobredeterminadas por vários espaços de luta. Para o *Mujeres*, identidades lésbicas e feministas estão estreitamente emaranhadas, e ambas participam igualmente na política de anti-capitalismo e indianidade. Assim, o grupo criou uma casa aberta em La Paz denominada Casa de Indias, Putas y Lesbianas e levanta o problema do sujeito universal em um artigo sobre o neoliberalismo no qual Galindo escreve: “Começamos por dizer que o ‘sujeito universal’ não existe. Não é o ser humano, nem é o indivíduo, mas em vez disso, é o branco, homem, heterossexual, monogâmico, católico, saudável, investidor do Norte”.¹⁰ O cinema *queer* pode criticar teorias da universalidade mesmo quando fala especificamente, a partir de um mundo muito localizado.

O vídeo elabora essa crítica em sua cena de abertura, na qual uma mulher indígena está no telhado de um edifício da cidade e fala sobre o que significa pertencer a uma comunidade de mulheres. Enquanto ela fala, ela torce um pano, aludindo à uma imagem tátil feminista de mulheres trabalhadoras, que trabalham com as mãos, apertando o material em torno de seus dedos. Enquanto a personagem descreve a sensação de perceber que poderia gostar de outras mulheres, derrama água sobre seu corpo e escova seu longo cabelo preto. A sensualidade é vinculada ao despertar para a consciência lésbica e feminista. Ela descreve o casamento heterossexual como uma prisão para mulheres e afirma que não nasceu para ficar em casa como uma prisão. O telhado encena um espaço de liberdade, em que as tarefas femininas são transformadas do trabalho doméstico em autocuidado. O trabalho de *Mujeres Creando* fala sobre a importância do feminismo para a nossa compreensão do pertencimento *queer* e também ilustra a intersecção necessária dos novos registros do cinema *queer*.

Como quo-Li Driskill, Chris Finley, Brian Joseph Gilley, e Scott Lauria Morgensen escreveram em um contexto norte-americano, “o colonialismo é a raiz histórica, institucional e discursiva dos sistemas heteronormativos, binários de sexo / gênero sobre terra roubada [...] interrogar a heteronormatividade é criticar o poder colonial, que, em seguida, necessariamente intercepta o trabalho de descolonização perseguido por povos indígenas *queer*”.¹¹ Em *Mujeres*, a crítica feminista e *queer* pode alavancar o discurso colonial de gênero (que permanece teimosamente dominante no esquerdismo boliviano de Evo Morales), além disso, o desejo lésbico revisa subjetividades enraizadas nos termos da classe e da raça. O seu trabalho ilustra como proximidades *queer* abrem reinscrições estéticas das relações sujeito/objeto que têm a capacidade para encarnar uma resistente geopolítica da vida mundana.

⁸ Ver BROWN, Gavin, *Autonomy, affinity and play in the spaces of radical queer activism*. In: BROWNE, Kath, LIM, Jason e BROWN, Gavin (eds.), *Geographies of sexualities: theory, practices and politics*. Farnham: Ashgate, 2009, p. 195-205.

⁹ Cf. Nathan FRISCH, *Queering tradition and modernity in bolivian decolonial activism*. *Paper* apresentado na Queering Narratives of Modernity Conference, Quito, Ecuador, February 18-22, 2004; MONASTERIOS, Elizabeth P. (ed.), *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Pittsburgh: Plural, 2006, *passim*.

¹⁰ GALINDO, María. *Les exiliadas del neoliberalismo*. Disponível em < <http://www.mujerescreando.org/pag/articulos/2007/ponenicasesiliadas.htm> > Acesso em 13 jan. 2015. Tradução livre.

¹¹ DRISKILL, Qwo-Li, FINLEY, Chris, GILLEY, Brian Joseph, and MORGENSEN, Scott Lauria. *Queer indigenous studies: critical interventions in theory, politics, and literature*. Tucson: University of Arizona Press, 2011, p. 217.

¹² DRAGOJEVIĆ, Srdjan, Parada number ones in home territories. Press release F&ME (4 December 2011). Disponível em <http://fame.uk.com/news/Srdjan_Dragojevics_Parada_The_Parade_Number_One_in_Home_Territories/> Acesso em 7 jan. 2015

¹³ SRETENOVIC, Dejan. The figuration of resistance. *East side story catalogue*. Belgrado: Salon of the Museum of Contemporary Art, 2008, p. 5.

Vemos esse impulso ativista em muitos tipos de filmagem, dos filmes de gênero popular até os de vídeo-arte. O desejo de ressignificar a rua como um espaço *queer* é fortemente articulado no filme sérvio *Parade* (Dragojević, 2011), um filme incrivelmente popular em seu país de origem que, no entanto, assumiu o tema controverso da violência contra as Marchas do Orgulho em Belgrado. Uma cena crucial foi filmada durante a Parada do Orgulho de 2010, e a sensação de ameaça nessa sequência semidocumentário é palpável. O diretor Srdan Dragojević observa ironicamente que a cena foi filmada durante “a primeira bem-sucedida “parada do orgulho” na história da Sérvia. O único sucesso foi que os participantes permaneceram vivos”.¹² Na ficção do filme, o protagonista não permanece vivo, mas é morto durante uma marcha na qual ele se levanta corajosamente a favor de uma melhor visão da Sérvia. Este compromisso com espaços públicos violentamente contestados ao redor paradas do orgulho ecoa no trabalho de vídeo experimental do artista croata Igor Grubic, cuja instalação *East side story* retrabalha essas mesmas agressões violentas nas marchas do orgulho de Belgrado e Zagreb. Ele justapõe imagens de vídeo de notícias dos ataques em uma tela com uma outra tela mostrando um grupo de dançarinos re-rastreamo gestos e movimentos a partir desses eventos nas ruas de Zagreb.

Estes filmes são radicalmente diferentes em forma e estilo, mas ambos insistem em duas coisas: na política do espaço público e no potencial estético do cinema para intervir nele. *Parade* combina comédia, estereótipos étnicos e sexuais, as convenções genéricas do *road movie* e o melodrama para construir a identificação popular com um casal gay. Na verdade, o filme termina chamando para uma mudança na identidade nacional, insistindo que o racismo anti-Roma, nacionalismo de direita, e as formas desenfreadas do capitalismo pós-socialista endêmicas na ex-Jugoslávia se cruzam com questões de direitos dos homossexuais. Tal como acontece com *Mujeres*, as políticas *queer* globais são representadas como necessariamente interseccionais. Em contrapartida a este direcionamento a uma audiência, os dançarinos de *East Side Story* podem parecer sem sentido para os transeuntes ou mesmo para o espectador hipnotizado pelas cenas chocantes de violência expostas no vídeo de notícias, sem saber como ler os mais controlados e abstratos corpos à direita. Como Dejan Sretenovic argumentou, a peça utiliza corpos coreografados para evocar a expressividade corporal do sexo *queer*, bem como a fisicalidade da violência e, por outro lado, a neutralidade dos transeuntes.¹³ Posições sociais, no que diz respeito à homossexualidade, são figuradas nesses corpos, uma série de vetores intersectados que só podem ser pensados através de ambas as faixas de imagem em combinação. E, como com a marcha do orgulho em si, estes vetores nos obrigam a pensar cuidadosamente sobre os modos de publicidade.

O que é tão curioso e consequente sobre cultura cinematográfica *queer* mundial é a persistência do cinema como um meio eficaz de participar do mundo. Neste momento em que muitos tomam por certo *skyping* e *tweeting* globalmente, ou uma ideia de interconectividade digital instantânea mundial, por que é que esta forma antiga, ainda é entendida como um dos principais meios de se conectar a política global, e de experimentar a categoria do humano universal? Ao contrário do entendimento do senso comum de como a mídia social contemporânea desempenhou um papel fundamental na Primavera Árabe, a política *queer* parece projetar no cinema

e em seus espaços institucionais uma forma de engajamento social real e virtual. Como a estética e política desses diversos exemplos sugerem, o cinema continua a ser crucial para o modo como gênero e sexualidade circulam globalmente.

✉

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