



NEW
QUEER
Cinema

CINEMA, SEXUALIDADE E POLÍTICA

**CAIXA
CULTURAL**

apresenta

NEW QUEER Cinema

CINEMA, SEXUALIDADE E POLÍTICA

**SÃO PAULO - 28 DE MAIO A 10 DE JUNHO DE 2015
RIO DE JANEIRO - 09 A 21 DE JUNHO DE 2015
FORTALEZA - 11 A 23 DE AGOSTO DE 2015
CURITIBA - 25 A 30 DE AGOSTO DE 2015
SALVADOR - 02 A 13 DE SETEMBRO DE 2015**

Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime

Ano da Publicação: 2015

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, mantendo comitês internos para realização de campanhas, programas e ações voltados para disseminar idéias, conhecimentos e atitudes de respeito à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam uma sociedade plural.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para fazer mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país como também dar mais transparência à utilização dos recursos da empresa.

Com a mostra NEW QUEER CINEMA, a CAIXA não apenas contribui para reavaliar os 25 anos dessa vertente cinematográfica e o que ela representa na sociedade contemporânea com novos debates e questões, mas também fomenta a discussão das relações de gênero.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 154 anos de atuação no país. Para a CAIXA a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação no presente, compromisso com o futuro do país e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| I- INTRODUÇÃO | 6 |
| 1 - Lucas Murari, Mateus Nagime: Um Novo Caminho | 8 |
| 2 - Denilson Lopes, Mateus Nagime: New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil | 12 |
| 3 - B. Ruby Rich: New Queer Cinema | 18 |
| 4 - Fernando Pocahy: Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas Entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade | 30 |
| II- O NEW QUEER CINEMA | 38 |
| 5 - Mariana Baltar: Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos | 40 |
| 6 - Thiago Soares: "Há uma luz que nunca se apaga" | 46 |
| 7 - Hernani Heffner: Love rules the world | 51 |
| 8 - Julianne Pidduck: New queer cinema e vídeo experimental | 56 |
| 9 - Yann Beauvais: O New Queer Cinema em relação ao cinema experimental e à videoarte no combate à aids | 68 |
| 10 - Henrique Rodrigues: A irresponsabilidade em trânsito - notas sobre a estrada no New Queer Cinema | 74 |
| 11 - Luiz Soares Junior: Um terceiro momento: cinema queer, vanguarda; novas velhas convenções | 77 |
| 12 - Matheus Araujo dos Santos: Bruce LaBruce e o corpo pornográfico no New Queer Cinema | 85 |
| 13 - Louise Wallenberg: O New Queer Cinema negro | 89 |
| 14 - Vinícios Ribeiro: Meu cu faz milagre ou Je suis Jaciras | 102 |
| III- CINEMA QUEER ANTES E DEPOIS DO NQC | 106 |
| 15 - Lucas Bettim: Um Certo Old Queer Cinema | 108 |
| 16 - Rodrigo de Oliveira: Violência e Paixão: o cinema moderno europeu e suas relações com o New Queer Cinema | 112 |
| 17 - Chico Lacerda: New Queer Cinema e o cinema brasileiro | 120 |
| 18 - Denilson Lopes: Madame Satã | 126 |
| 19 - Mateus Nagime: Karim Aïnouz e o New Queer Cinema | 130 |
| 20 - André Antônio Barbosa: Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo | 138 |
| 21 - Alessandra Brando e Ramayana Lira: O (New) Queer Cinema Latino-Americano | 148 |
| 22 - Luis Carlos Oliveira Jr.: Transpigmalião: o cinema queer europeu contemporâneo | 157 |
| 23 - Eryl Vieira Jr.: Em busca de um cinema queer asiático | 164 |
| 24 - Mateus Nagime: O cinema pós-queer e seus meios de exibição | 172 |
| BIOGRAFIAS DOS AUTORES | 178 |
| FILMES | 184 |
| CRÉDITOS | 208 |
| PARCEIROS | 212 |



I INTRODUÇÃO

UM NOVO CAMINHO

Lucas Murari, Mateus Nagime

Esta publicação não pretende ser apenas um acompanhamento para a mostra New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política – que acontece em Curitiba (PR), Fortaleza (CE), Salvador (BA), São Paulo (SP) e no Rio de Janeiro (RJ), graças à Caixa Cultural. Também deve servir como ponto de partida para a discussão sobre cinema queer no Brasil, seja por autores e pesquisadores brasileiros, seja por uma cinematografia (trans)nacional.

Entre as dezenas de textos que se seguem, temos traduções de importantes artigos da bibliografia internacional – em especial, o ensaio fundamental escrito por B. Ruby Rich, lançado em 1992, aqui em sua versão ampliada – ou de reflexões feitas por professorxs que se dedicam à teoria e ao cinema queer há muito tempo e também por jovens pesquisadores que entraram na crítica de cinema e na universidade há poucos anos, contribuindo com sangue novo e visão distanciada daquela geração da década de 1990.

Temos análises essencialmente teóricas ao lado de textos fortemente pessoais. Essa publicação não se restringe a abordar apenas o cinema realizado em película, questão que o próprio New Queer Cinema já expandia no início dos anos 1990. Esgarçamentos como a importância do vídeo e do viés mais experimental são abordados pelos textos de Yann Beauvais e de Julianne Pidduck. Porém, fomos além: o relato de Vinícios Ribeiro, por exemplo, apresenta em suas linhas uma reflexão interessante – aquela revolução proposta pelo cinema queer estaria hoje nos vídeos lançados diretamente no YouTube? A análise de Thiago Soares, por sua vez, lembra a importância da música, da televisão e dos videoclipes.

Alguns artigos privilegiam os movimentos cinematográficos que vinham antes do New Queer Cinema eclodir e como eles podem ter tido algum tipo de relação, servindo de inspiração – especialmente nos capítulos de Rodrigo de Oliveira e Lucas Bettim. Também se abordam os cinemas que vieram depois e a forma como a produção, distribuição e exibição de filmes foram afetadas, conforme mostram Luiz Carlos Oliveira Jr. e Mateus Nagime. Erly Vieira Jr., Alessandra Brandão e Ramayana Lira apontam como as produções latino-americanas e asiáticas sempre lidaram com o cinema queer antes e depois do NQC, ainda que em ambas as regiões se perceba um boom recente, mesmo cenário do Brasil, segundo identificam André Antônio Barbosa e Chico Lacerda.

Um filme em especial surge nos textos do catálogo, sendo citado vez ou outra: *Madame Satã* (2002), que parece, ainda hoje, ser um ótimo expoente do cinema queer no Brasil e que aqui ganha um estudo minucioso desenvolvido por Denilson Lopes. Karim Ainouz, o diretor do filme, que trabalhou em vários filmes do NQC no início da década de 1990, também deu um longo e revelador depoimento para esta publicação.

Fernando Pocahy busca novos pensamentos e enfrentamentos a respeito da teoria queer. Luiz Soares Júnior promove releituras da estética queer e a relação dela com o cinema, enquanto outros capítulos se dedicam a analisar em especial como o New Queer Cinema lidou com alguns temas que revelaram ser especialmente caros: a estrada (Henrique Rodrigues), a história e seus personagens (Hernani Hefner) e o corpo (Matheus Santos). Mariana Baltar e Louise Wallenberg analisam a relação um tanto conflituosa entre o percurso do New Queer Cinema – que acabou, como B. Ruby Rich e Karim Ainouz

indicaram, transformando-se levemente em um “clube de garotos” – e a representação das mulheres e dxs negrxs, que continuavam lutando e produzindo trabalhos desafiadores e mais inovadores do que os dos homens brancos cis.

Temos orgulho de reunir um grupo tão diverso de pesquisadorxs, teóricxs, realizadorxs e críticxs, produzindo um trabalho tão importante e ainda muito raro de pensamento coletivo sobre uma produção queer. São textos diversificados, a partir de múltiplos olhares – políticos, estéticos, históricos, raciais etc. –, que buscam refletir o potencial desse tema. Esperamos que outras publicações rapidamente se sigam e possam dar continuidade às discussões aqui levantadas.

Bibliografia sugerida

AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University, 2004.

ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson (orgs.). *Imagem & diversidade sexual: estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004

BENETTI, Fernando. *A Bicha Louca está fervendo: Uma Reflexão sobre a Emergência da Teoria Queer no Brasil (1980/2013)*. Monografia de Graduação. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean (.eds). *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2004.

_____. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2005.

BOURCIEUR, M-H. *Sexopolitiques. Queer Zones 2*. Paris: La Fabrique éditions, 2005.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Corpos que pesam: sob os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990.

_____. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

DENNIS, Jeffrey. *Queering Teen Culture: All-American Boys and Same-Sex Desire in Film and Television*. New York: Haworth, 2006.

DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York: Routledge, 2000.

DYER, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge, 1990.

_____. *Judy Garland and gay men*. In: *Heavenly bodies*. Londres: British Filme Institute, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, v. 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.

_____. *História da sexualidade, v. 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: E.d Graal, 1984.

- _____. *História da sexualidade*, v. 3: O cuidado de si. Rio de Janeiro : Ed. Graal, 1985.
- _____. *Não ao sexo rei*. In: *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1989.
- FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories Gay Theories*. London: Routledge, 1991.
- GAMMAN, L; MAKINEN, M. *Female Fetishism*. New York: New York University Press, 1994.
- GARCIA, W. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa edições, 2004.
- GATTI, J.; PENTEADO, Fernando Marques. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- GEVER, M; GREYSON, J; PARMAR, P. *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. London: Routledge, 1993.
- GRIFFITHS, R. (ed.). *Queer Cinema in Europe*. Bristol: Intellect, 2008.
- _____. *British Queer Cinema*. New York: Routledge, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GROSSMAN, A. (ed.). *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*. New York: The Haworth Place, 2009.
- HADLEIGH, B. *The Lavender Screen: The Gay and Lesbian Films: Their Stars, Makers, Characters & Critics*. New York: Kensington, 2001 [1993].
- HANSON, Ellies (ed.). *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press, 1999.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.
- KAPLAN, E. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. London: Routledge, 1997.
- _____. *A mulher e o cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- KUZNIAR, A. A. *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- LONGFELLOW, Brenda; MACKENZIE, Scott; WAUGHT, Thomas (eds). *The Perils of Pedagogy: The Works of John Greyson*. Montreal: McGill Queen's University Press, 2013.
- LOPES, DENILSON. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro : Ed. Rocco, 2012.
- LUGARINHO, M. *Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa*. Gênero, vol.1, n.2, p.33-40.
- MANN, W. J. *Behind the Screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910–1969*. New York: Viking, 2001.
- MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. New York, Columbia University Press, 2012.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EDUFF/FUNARTE, 2002.
- MORRISON, James (ed.). *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*. London and New York: Wallflower, 2007.

- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- ORTEGA, F. *O corpo incerto*. Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- PERES, W. S.; POCAHY, F. A.; CARNEIRO, N. S.; TEIXEIRA-FILHO, F. S.. *Transconversações queer: sussurros e gemidos lusófonos Quatro cadelas mirando a(s) Psicologia(s)*. Revista Periódicus, Vol. 1, No 1, p. 106-153, 2014.
- PRECIADO, B. Paul. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- _____. *Testo Yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- REES-ROBERTS, N. *French Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998.
- _____. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press, 2013.
- RICHARDSON, Niall. *The Queer Cinema of Derek Jarman: Critical and Cultural Readings*. London and New York: I. B. Tauris, 2008.
- RUSSO, V. *The Celluloid Closet*. New York: Quality Paperback Book Club, 1995 [1981].
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- _____. *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham e Londres. Duke University Press, 1997.
- STAIGER, Janet. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1995.
- _____. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York : New York University Press, 2000.
- Straayer, Chris. *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video*. New York: Columbia University Press, 1996.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TINKCOM, M. *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*. Durham: Duke University Press, 2002.
- WEED, Elizabeth; SCHOR, Naomi (eds). *Feminism Meets Queer Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- WEISS, Andrea. *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. New York: Penguin, 1993.
- WHITE, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- WOLF, Stacy Ellen. *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

NEW QUEER CINEMA E UM NOVO CINEMA QUEER NO BRASIL

Denilson Lopes, Mateus Nagime

O New Queer Cinema nasceu da insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980. Com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de “todos nós”. Uma visão que se apresenta como inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem branco. Os incomodados que se mudem.

Pois bem, eles se recusaram a sair de cena e através de muitas maneiras se fizeram ouvir. Tentaram a todo custo passar sua mensagem, abrir caminho para discussões e polêmicas. Não somente é OK ser diferente, mas é fundamental se posicionar, mostrar na cara da sociedade sempre que possível que aqueles representantes que eles tentaram apagar do mapa estão cada vez mais se unindo, se mobilizando e reivindicando ação.

Ironicamente, muitos deles nos EUA, com o auxílio do próprio governo republicano que acusavam estar dificultando pesquisas para a cura da aids. O New Queer Cinema acabou suscitando uma discussão profunda, lançada por políticos e religiosos conservadores, sobre o dinheiro público usado para financiar boa parte destes filmes através de agências fomentadoras. Foi na mesma época em que a exposição do fotógrafo Robert Mapplethorpe, patrocinada em parte pelo Governo federal, causou furor por mostrar cenas de sadomasoquismo e homoerotismo, e acabou sendo cancelada em uma galeria de Washington, em 1989.

A teoria queer nasceu nos anos 1980 como uma tentativa de se enfrentar a heteronormatividade homofóbica de grande parte da sociedade, inclusive aquela dos movimentos *gays*. Ser gay (ou lésbica, ou bi, ou trans) e ser queer não é a mesma coisa. Enquanto a primeira definição diz respeito à sexualidade de um indivíduo, a segunda tem mais a ver com a atitude, geralmente em caráter desafiador daquilo que é instituído como o aceito pela sociedade, além do caráter guarda-chuva que a palavra traz, por abarcar vários conceitos,

a política queer (...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la (GAMSON, 1995, p. 395 apud COLLING, 2011, p. 2).

Queer foi uma palavra escolhida por teóricos e militantes por representar uma reapropriação da comunidade LGBT de um termo pejorativo que significava estranho, esquisito e era um equivalente ao “viado”, “maricas” e “bicha” brasileiro. Essa nova utilização e mesmo orgulho de condição queer é fundamental para entendermos o cinema que apresentamos nesta mostra e o contexto em que estavam incluídos.

Era uma forma de se criticar a forma conservadora de inclusão de uma agenda LGBT sem uma real transformação da sociedade para todos e não só para aqueles sujeitos e corpos aceitos dentro dos padrões estéticos e morais adequados a uma sociedade de consumo. A figura do “viado” simboliza uma das traduções possíveis da palavra “queer” ao recuperar o caráter transgressor que a palavra tem em inglês.

Assim, um grupo de cineastas norte-americanos celebrou suas condições marginais, desviados de um caminho imposto como único e natural pelo sistema, aproveitando para não somente fazer história, mas principalmente repensar a própria história de seus países e suas heranças culturais sob um aspecto queer. Nada de negar ou deixar nas entrelinhas ou ainda tentar passar uma mensagem conciliadora e magnânima da homossexualidade, como faziam os historiadores que usavam suas listas de “grandes gays da história universal” para tentar convencer a todos de que se gênios ou líderes como Leonardo Da Vinci, Sócrates, Oscar Wilde ou Alexandre, o Grande eram gays, está tudo bem em ser gay. A sexualidade de um indivíduo só é válida a partir da contribuição, da importância que esse ser tem para a sociedade? Que dívida é essa?

Derek Jarman desejou finalmente explicitar em uma obra de arte o que era apenas especulado, a homossexualidade do Rei Eduardo II e sua relação com o Conde Gaveston, criando um paralelismo entre os protestos do século XIV com os das décadas de 1980 e 1990 em *Eduardo II* (Edward II, 1991). Christopher Munch foi atrás do passado de um dos maiores artistas *pop* do século, John Lennon, para imaginar uma possível relação entre ele e seu empresário, o assumidamente homossexual Brian Epstein em *The Hours and Times* (1991). Tom Kalin, com *Swoon – Colapso do Desejo* (Swoon, 1991) defendeu a ideia de que Leopold e Loeb não foram transformados nos responsáveis pelo “crime do século” pelo mero assassinato de um menino de 14 anos e sim por motivos de: homossexualidade. Marlon Riggs reexaminou a relação entre os negros e os gays na história dos EUA na média *Tongues Untied* (1989). Isaac Julien relembra a época do *Harlem Renaissance* sob uma perspectiva queer em *Looking for Langston* (1989).

A aids foi um catalisador para que muitos destes cineastas e realizadores resolvessem partir para o cinema com o intuito claro de se fazer uma ação política através da arte. John Greyson aponta o dedo para o governo e as autoridades que teriam criado um bode expiatório no tal Paciente Zero e declara estar com *Paciência Zero* (Zero Patience 1993). E foi também a partir de muitas curtas-metragens feitos em formatos de vídeo para serem difundidos que muitos dos principais nomes do movimento surgiram através de coletivos como *ACT UP* e *Queer Nation*, entre outros. Cineastas, artistas e outras pessoas sem experiência no audiovisual se apropriaram de câmeras para filmar manifestações e protestos, mas também para registrar a ação da aids em seus próprios corpos e comunidades.

Os realizadores em geral se conheciam e trocavam figurinhas, seja nas cidades-base (Nova York, Portland, etc.) ou nos vários festivais que frequentavam. Além deles, existia uma grande equipe por trás, que circulava entre os vários sets. Uma peça importante, por exemplo, foi Christine Vachon, produtora de *Veneno* e *Swoon*.

Isso para pensarmos apenas alguns dos principais nomes que eram celebrados em festivais no início dos anos 1990 e pertencentes ao ciclo de filmes batizado de New Queer Cinema por B. Ruby Rich, uma crítica de cinema que acompanhou de perto os realizadores e os festivais nos quais os filmes foram celebrados.

Logo se percebeu que o New Queer Cinema era desafiador, *antimainstream* até certo ponto. Quase todos os principais cineastas e temas abordados eram feitos por homens brancos — ainda não

existia o conceito de cis na época. As poucas tentativas de se fugir desta maioria na minoria eram acompanhadas de polêmica. Jennie Levingston lançou, em 1991, *Paris is Burning*, um retrato dos concursos de *drag* no Harlem, bairro negro de Nova York, que logo se tornou um clássico.¹ As mulheres continuavam distante dos holofotes. Sadie Benning, filha de James Benning, despontou como uma adolescente que fazia vídeos experimentais, mas ainda assim não recebia o mesmo nível de atenção que os colegas. Os filmes que retrospectivamente são considerados representantes femininos do NQC foram lançados muito depois: *O Par Perfeito* (*Go Fish*, Rose Troche) em 1994 e *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye) em 1996.

O papel do New Queer Cinema, diferente de uma política de identidade, não é o de defender imagens positivas, nem negativas, ambas igualmente transformadas com facilidade em clichês pela repetição simplificada da realidade. Sua importância foi a de buscar imagens plurais que representa uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas, sapatões, queer e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela.

Representando o New Queer Cinema

A curadoria da mostra tentou abarcar o máximo possível de filmes representativos do New Queer Cinema, seja suas obras que melhor resistiram ao tempo, ou aquelas que causaram furor em seu lançamento. Tanto os premiados em Sundance e Berlim naqueles anos — festivais nos quais efetivamente o movimento surgiu —, quanto obras que hoje estão praticamente esquecidas, ficando restritas a menções em algumas listas de filmes pertencentes ao NQC.

Era importante desde o início do projeto não se limitar aos longas-metragens e nem a obras feitas originalmente em película. Tentamos ao máximo trazer tanto as obras mais famosas e exibi-las nas melhores condições de projeção, no suporte original², da mesma maneira que mostrar em público, pela primeira no Brasil, vez alguns dos melhores filmes que fazem parte do movimento.

Infelizmente, não conseguimos exibir todos os filmes que gostaríamos, por questões de negociações e buscas de cópias e especialmente por não haver espaço para tanto filme. Recomendamos aos espectadores da mostra que a usem como um ponto de partida e assim busquem outros filmes dos mesmos diretores que gostem, ou com a mesma temática. *Paris is Burning* pode ser um clássico, mas hoje é interessantíssimo (re)vê-lo em comparação ao sucesso midiático da série *RuPaul's Drag Race*, que menciona o filme em alguns episódios, inclusive, como fonte de inspiração. *The Hours and Times* é um filme que merece ser lembrado, uma prova de que podemos subverter a história de ícones da arte, da cultura — e da política, etc. —, sem de maneira alguma diminuir, questionar ou mesmo alterar sua importância. Possivelmente, ao contrário, reitera e valoriza a questão primordial pela qual eles são tão significativos. Seria interessante exibir especialmente para os fãs de Lennon e dos Beatles que talvez nunca imaginariam a situação exposta pela trama.

Além desses dois citados acima, também não foi possível exibir outros filmes, como os longas *Noites Violentas no Brooklyn* (*Last Exit to Brooklyn*, 1989, Uli Edel) ou *O Par Perfeito* que até hoje rende discussões se é queer o suficiente para entrar na lista, ou ainda algum trabalho representando os

1 O filme foi exibido em 1990 em alguns festivais como o de Toronto, porém ganhou maior visibilidade em 1991 após participar de Sundance e Berlim, no início do ano, e experimentar um raro sucesso para documentários no circuito comercial.

2 Nas unidades da Caixa Cultural que contam com projetor cinematográfico em 35mm.

poderosos vídeos-diários extremamente queer da então adolescente Sadie Benning e alguns curtas, como *East River Park* (1992, Zoe Leonard, Nancy Brooks Brody) e *Thanksgiving Prayer* (1991, Gus Van Sant), uma adaptação do poema “Tornado Alley” de William Burroughs, que declama na frente da câmera o corrosivo texto referente à história norte-americana e seu legado, inclusive a criação do “Laboratório aids”, uma das muitas teorias em voga na época para explicar a origem da doença.

Porém, a maioria dos filmes está presente e temos o prazer de convidá-los a assistir. Mais informações sobre eles podem ser encontrados na parte final deste catálogo, ou ainda em páginas anteriores deste mesmo texto, porém gostaríamos de pontuar algumas questões: achamos fundamental incluir *The Watermelon Women* (1996), único filme estrangeiro realizado após 1993 na lista, por considerarmos a melhor representação audiovisual queer a partir de um olhar feminino. Também, foi realizado relativamente próximo do auge do movimento para ser considerado como parte de uma primeira extensão. *Pissoir*, filme do canadense John Greyson, de 1989, e único longa da programação lançado nos anos 1980, além de já indicar várias questões que iriam explodir nas telas nos meses seguintes, é um filme extremamente raro de se encontrar, mesmo na internet, tornando a exibição aqui um grande acontecimento.

O mesmo acontece com a maioria dos curtas-metragens programados. *Doctors, Liars and Women* (Doctors, Liars and Women: AIDS Activists Say No To Cosmo, 1988, Jean Carlomusto, Maria Maggenti) foi realizado numa época em que informações sobre aids ainda eram desconhecidas e foi uma resposta a uma matéria da revista de grande circulação *Cosmopolitan* em que um médico assegurava às mulheres de que a infecção não era contraída a partir de sexo vaginal.

Nation (1992, Tom Kalin) em apenas um minuto consegue questionar várias questões relativas ao corpo, ao poder que ele exerce e que é exercido sobre ele. *This is not an AIDS Advertisement* segue o mesmo caminho, atacando não só os antigos puritanos, defensores de uma sociedade heterossexual, mas também os gays que a apoiam. Em *The Making of Monsters* (1991) John Greyson brinca com o gênero musical, numa prévia do que ele faria de forma mais contundente em *Paciência Zero*. *The Dead Boy's Club* (1992, Mark Christopher) olha para os anos 1970 com uma indisfarçável nostalgia. Talvez seja o mais careta e acessível dos curtas-metragens apresentados (mesmo considerando suas cenas de sexo) e ironicamente um dos que continuam mais acessíveis e atuais para uma plateia contemporânea.

It's a Sin (1987) e *The Queen is Dead* (1993) são outros dois filmes que relacionam a estética audiovisual queer com a música. Dirigidos por Derek Jarman como videoclipes para célebres canções do grupo *The Smiths*, assisti-los no cinema e em companhia de outros filmes do New Queer Cinema ajuda a abrir nossos horizontes para o potencial intermidiático do movimento e das artes em geral.

Como o curta-metragem queer, feito entre a década de 1980 e 1990, quase sempre ignorado em artigos e debates sobre o tema, responde a um olhar de 2015 é uma das questões que pretendemos levantar com esta mostra, além de uma revisão já tendo passado um quarto de século dos longas mais fundamentais.

Outro ponto fundamental para a escolha curatorial da mostra foi apresentar uma ponte desses filmes produzidos num contexto espaço-temporal específico — EUA, Canadá e Reino Unido, virada dos anos 1980 para 1990 — com o Brasil dos dias atuais. Existe afinal uma influência do New Queer Cinema sobre o cinema que foi produzido em nosso país nos últimos anos? Ou para pensarmos num Novo Cinema Queer Brasileiro temos que mudar os paradigmas e partir de uma situação política-histórica-social própria, além de levar em conta também as diferentes realidades de produção, exibição e

distribuição? Não podemos esquecer também a revolução que a internet trouxe ao se posicionar como um repositório de filmes, afetando principalmente as curtas-metragens e filmes independentes.

Assim, programamos quatro longas-metragens e duas curtas-metragens que simbolizam diversas formas de se encarar o queer na atualidade e no Brasil. Em comum, são filmes que provocam debates sobre gênero e que assumem e priorizam a instauração de um conflito ao invés de buscar respostas fáceis e uma mera representação próxima a um suposto real.

Tatuagem (2013, Hilton Lacerda) de certa forma se destoa por uma forma narrativa mais clássica e um apelo que atinge um público maior, comprovado por sua bem-sucedida carreira comercial nos cinemas brasileiros, além dos vários prêmios recebidos. Ainda assim, é passível de inúmeros debates, ao apresentar o corpo como ferramenta de resistência máxima e melhor acabada aos conflitos da sociedade e da arte em si, através de suas várias possibilidades: o embate físico, a relação sexual — a reprodução incluída aí —, a arte performática, o realizar técnico, etc.

Os outros longas são mais experimentais e igualmente nos fornecem várias pistas tanto para a relação com o New Queer Cinema, quanto para a ideia de que o que testemunhamos nos últimos anos no Brasil é um fenômeno específico e especial que merece ser mais analisado e debatido. *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira) propõe uma releitura de dois ícones da cultura *pop* americana, pondo Batman e Robin como um casal que enfrenta tanto os desafios de uma sociedade à sua volta quanto o envelhecimento do próprio corpo. É o mesmo corpo e suas transformações que está no centro de *Doce Amianto* (2013, Guto Parente, Uirá dos Reis), que explora qualquer tentativa de definição de gênero. E finalmente, *Animal Sonhado* (2015, Breno Baptista, Samuel Brasileiro, Rodrigo Fernandes, Ticiano Augusto Lopes, Victor Costa Lopes, Luciana Vieira), que através de seus vários diretores expõe diferentes visões pessoais sobre relacionamentos contemporâneos. O filme também nos lembra que queer não se trata especificamente de um papel sexual, mas igualmente passa por ele, tendo inúmeras veias de escape.

Os curtas-metragens, principais polos de realização experimental no cinema contemporâneo, estão representados por *Estudo em Vermelho* (2013, Chico Lacerda) e *Na Sua Companhia* (2011, Marcelo Caetano). O primeiro, nascido de um dos coletivos mais instigantes no cinema contemporâneo, o pernambucano Surto & Deslumbramento, mistura várias referências cinematográficas, musicais, teóricas, televisivas e da internet para produzir um caleidoscópio de imagens questionadoras, tendo como fim o próprio ato de produção e exibição. *Na Sua Companhia*, por sua vez, também apresenta o corpo como dispositivo principal, trazendo a câmera como um possível substituto do corpo humano como dispositivo e questionando o papel da imagem nos dias atuais.

Entre esses dois polos encontramos a figura de Karim Aïnouz, um dos principais nomes do cinema contemporâneo brasileiro, que começou sua carreira como assistente de edição em dois projetos seminais do New Queer Cinema, *Swoon* e *Veneno* — onde também foi diretor de elenco e membro da equipe de elétrica —, enquanto estudava em Nova York.

Sua cinematografia está representada aqui com o curta-metragem *Seams* (1993), que dialoga com outros cineastas da época, lidando com questões de identidade, imprimindo uma visão brasileira muito forte em um filme que circulou amplamente nos Estados Unidos. Foi um dilema não exibir alguns de seus longas, especialmente *Madame Satã* (2002), justamente um dos principais exercícios de um cinema queer no Brasil e marco para toda uma geração não só de cinéfilos, mas especialmente daqueles que estabelecem uma relação entre os estudos de gênero e a teoria audiovisual. Justamente por já ser um filme tão respeitado, mas já muito divulgado e discutido, entendemos que seria mais

proveitoso dar vez a novas — e igualmente fortes — vozes do cinema contemporâneo brasileiro, e, ao mesmo tempo, exibir um de seus trabalhos mais pessoais e praticamente desconhecido do público brasileiro.

O papel de uma boa obra arte sempre foi o de trazer diferentes olhares, diferentes percepções que não temos como controlar nem prever. Tanto melhor se ela é capaz de trazer um debate público para questões como preconceito, papel da arte e da mídia. Uma obra de arte não é um panfleto político, mas deve ter vários níveis. Acreditamos que os filmes pertencentes ao New Queer Cinema apresentam a possibilidade de resistência mesmo em quadro adverso. Se hoje, no Brasil, as coisas estão muito melhores do que nos Estados Unidos de 25 anos atrás, infelizmente o cenário queer ainda enfrenta preconceito, julgamento e rejeição em muitas frentes. É nesse cenário que um cinema queer brasileiro se faz presente e é para esta sociedade que ele deve se comunicar e se fazer diligente, num esforço de provocação e reflexão sobre preconceitos e clichês.

Referências bibliográficas.

COLLING, Leandro. *Teoria Queer*, 2011. In: ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (org.). *Mais Definições em Trânsito*. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=823>

GAMSON, Joshua. *Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma*. In: *Social Problems*, Vol. 42, No. 3, Agosto, 1995, p. 390-407. Disponível em <http://freeskool.wikispaces.com/file/view/Gamson+Identity+Movements+Self+Destruct.pdf>

NEW QUEER CINEMA

VERSÃO DA DIRETORA¹

B. Ruby Rich

Qualquer pessoa que tenha acompanhado as notícias dos festivais de cinema nos últimos meses sabe que o ano de 1992 se tornou um divisor de águas para o cinema e o vídeo gay e lésbico independentes. No começo da última primavera, *Instinto Selvagem* (Basic Instinct, 1992), de Paul Verhoeven, e *Eduardo II* (*Edward II*, 1991), de Derek Jarman, estrearam no mesmo dia em Nova York. Dias depois, o prestigiado festival *New Directors/New Films*, também em Nova York, exibiria quatro filmes queer inéditos: *The Hours and Times* (1991), de Christopher Münch; *Swoon – Colapso do Desejo* (Swoon – 1992), de Tom Kalin; *The Living End* (1992), de Gregg Araki; e *R.S.V.P.* (1991), de Laurie Lynd. Tanta tinta já havia sido gasta na grande imprensa por tal causa? *Instinto Selvagem* foi depreciado pela ala da comunidade queer que se acha dona da verdade (até que sapatões começassem a descobrir como o filme era divertido), enquanto críticos renomados impressionavam-se avidamente pela *queer new wave* e empenhavam-se em fazer, das novas figuras no pedaço, estrelas. Não é que o momento esteja livre de contradições: o Festival de Cinema Gay e Lésbico de San Francisco deste verão teve sua edição mais bem-sucedida em seus 16 anos de história, dobrando seu público em comparação a 1991, mas o Fundo Nacional para as Artes (NEA – *National Endowment for the Arts*) retirou seu financiamento – uma cortesia da ala direitista ressurgente do Partido Republicano, que vê votos onde quer que haja “valores familiares” a serem defendidos.

O fenômeno do cinema queer foi apresentado no outono de 1991 no Festival dos Festivais de Toronto, o melhor lugar na América do Norte, para rastrear novas tendências cinematográficas². Naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens. Ao longo de todo o inverno, da primavera e do verão, a mensagem foi alta e clara: queer é sexy. Meu itinerário acelerou meu ritmo de descobertas, conforme fui de festival a festival, tirando um tempo para ir à Quinta Conferência Anual

1 Este artigo foi publicado pela primeira vez no *Village Voice* de 24 de março de 1992, sob o título *Uma sensação queer*. Ele foi, então, reimpresso como o principal artigo de uma seção especial da *Sight and Sound* 2.5 (1992), 30-34, com o título *O New Queer Cinema*. A expressão surgiu em uma conversa que tive com Philip Dodd, então editor da publicação, sobre como eu havia percebido os acontecimentos desde que o artigo fora publicado. É graças àquela conversa que eu devo a felicidade da imortalização da expressão como título do artigo e, posteriormente, como movimento. Na seção especial da publicação, Dodd e a coeditora Pamela Cook reuniram respostas a meu “manifesto” de Derek Jarman, Isaac Julien, Pratibha Parmar e Constantine Giannaris, além de artigos adicionais por Amy Taubin e Andy Medhurst. Ver as seguintes antologias, que incluem o artigo original de 1992 e expandem-se para significativamente além dele: AARON, Michele. *The New Queer Cinema: A Critical Reader*; BENSHOFF e GRIFFIN, *Queer Cinema: The Film Reader*. Mais recentemente, o artigo foi reimpresso no contexto do campo de estudos da teoria crítica em geral: CORRIGAN, WHITE e MAZAJ, *Critical Visions in Film Theory*.

Quando esse artigo foi originalmente publicamente em 1992, ele foi editado pela *Village Voice* por considerações de espaço e de seu valor enquanto notícia. Essa versão presente no catálogo foi publicada em RICH, B. Ruby. *The New Queer Cinema: Director's Cut*. Durham and London: Duke University Press, 2013, p. 16-32. Copyright, 2013, Duke University Press. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. www.dukeupress.edu. Tradução: André Duchiate.

2 O Festival dos Festivais de Toronto (hoje chamado de Festival Internacional de Cinema de Toronto – TIFF) sempre foi um evento aberto a obras queer, o que quer que isso signifique hoje, graças a sua antiga diretora, Helga Stephenson, à cobertura na imprensa de Jay Scott e aos programadores, Kay Armatage, Noah Cowan e David Overby.

de Estudos Gays e Lésbicos na Universidade de Rutgers, em Nova Jersey. Conferi o circuito internacional de Park City a Londres, passando por Berlim. Prêmios foram entregues, festas aconteceram. Em Sundance, no coração do país mórmon, houve até mesmo um painel dedicado a discutir o tema queer, organizado por esta que vos escreve.

O painel dos *Beijos de Arame Farpado* colocou oito debatedores no palco, com tantos cineastas queer assistindo que uma lista de presença teve que ser lida. Da plateia lotada, cineastas se levantaram, um a um, para aplaudir o que acontecia. “Sundance é onde você pode ver o que a indústria consegue tolerar”, disse o debatedor Todd Haynes, que estava lá para falar sobre o ano em que *Veneno* (Poison, 1991) passou na linha de fogo. Ele ainda permaneceu para ser impressionado pela criança-prodígio Sadie Benning, de 18 anos, cujos vídeos rústicos, filmados com uma câmera Pixelvision da companhia de brinquedos Fisher-Price e produzidos por menos de 20 dólares cada, já haviam recebido uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

Isaac Julien foi subitamente escalado no papel de geração mais antiga. Resumindo os dilemas de anunciar produtos queer para o público em geral, ele descreveu uma campanha publicitária da Miramax Prestige para o seu filme *Young Soul Rebels* (1991). A campanha usava uma imagem terna de rapazes e moças dando uma volta, como se fosse um anúncio de cigarros misturado a uma propaganda da Benetton³. O filme não estava fazendo sucesso até que Julien conseguiu que mudassem a campanha para uma imagem em preto e branco do casal inter-racial de namorados, Caz e Billibud, se beijando na cama. As bilheterias imediatamente aumentaram.

Tom Kalin se esforçou para reconciliar seu apoio às interrupções das filmagens de *Instinto Selvagem*, na última primavera, com a escolha de seu filme *Swoon* pelo tema de assassinos queer, e também para explicar como sua paixão por transgressões queer relaciona-se à sua participação anterior no coletivo Gran Fury, a ala artística do ACT UP (Coalizão da Aids para Desencadear a Força), responsável por muitas das imagens mais memoráveis daquela era em Nova York. Os cineastas australianos Stephen Cummins e Simon Hunt, que estavam lá com seu curta de dança *Resonance* (1992), regalaram o público com uma história de censura à australiana, envolvendo um episódio de *Os Simpsons* no qual uma cena em que Homer beija um colega afeminado na usina nuclear acabou na sala de edição (do censor)⁴. Na hora de abrir a sessão para questões da plateia, o painel se tornou surpreendentemente participativo. Um executivo da Disney se identificou como gay e, então, criticou severamente a homofobia da indústria. Um cineasta conclamou por uma campanha exigindo que Oliver Stone não dirigisse seu anunciado filme biográfico de Harvey Milk (que depois, em 1992, supostamente teria a direção passada a Gus Van Sant, com Stone na função de coprodutor)⁵. Enquanto isso, Derek Jarman, o grande e velho homem em sua quarta década de atividade queer, resplandecia. Ele anunciou que nunca havia estado em um painel de queers em um dos principais festivais de cinema.

Tentem imaginar a cena em Park City: Robert Redford concede uma entrevista coletiva e é indagado, diante das câmeras, por que há todos estes filmes gays em seu festival. Redford dissimula: é tudo parte do espectro de filmes independentes que Sundance propõe-se a servir. Ele até aceita que os prêmios conferidos no ano anterior a *Veneno* e a *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, possam ter contribuído para que o festival parecesse mais receptivo a gays e lésbicas. Ele poderia simplesmente ter dito: estes são simplesmente os melhores filmes sendo feitos.

3 A Miramax era uma companhia ainda em seus primórdios em 1992, sendo o Prestige seu setor (de vida breve) de filmes de arte.

4 Stephen Cummins morreu dois anos mais tarde, em 1994, de causas relacionadas à aids. Simon Hunt tem uma longa carreira, ainda em atividade, como escritor, satirista e até aspirante a político, sob o nome artístico Pauline Pantsdown. Ele me entrevistou em Sidney, em 1999.

5 Apenas 14 anos depois, o filme finalmente foi realizado – com Van Sant, sem Stone.

É claro que os novos filmes e vídeos queer não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são queer, acostume seus quadris a elas.

Ao mesmo tempo, o sucesso alimenta o descontentamento, e 1992 não é diferente de nenhum outro ano. Quando o gueto se torna *mainstream*, o mal-estar e a paranoia se instauram. Podem ser ideológicos, ou relativos a gerações, ou então a gêneros⁶. Considerem as questões que podem perturbar a paz. O que vai acontecer com os cineastas gays e lésbicos que já estão fazendo filmes independentes, frequentemente em tradições de vanguarda, há décadas? Surpresa, todos os filmes sendo escolhidos por distribuidoras, exibidos em grandes festivais, passando em cinemas, foram feitos por meninos. Surpresa, os incríveis novos vídeos lésbicos que estão redefinindo toda a relação sapatão com a cultura popular permanecem de difícil acesso e marginalizados.

O Festival de Cinema Gay e Lésbico de Amsterdã tornou essas discrepâncias claras como o dia (foto 1). O festival aconteceu em novembro do ano passado, espremido entre Toronto e Sundance. Deveria ter sido o lugar mais excitante para se estar, mas não foi, de jeito algum. E, ainda assim, foi lá onde estiveram as garotas. Onde estiveram os vídeos. Onde estiveram os filmes feitos por negros e por cidadãos dos antigos países da Cortina de Ferro. Só as eminências pardas faltaram.

Christine Vachon, coprodutora de *Swoon* e de *Veneno*, está certa de que o burburinho deste ano foi gerado por dinheiro: “Subitamente há um holofote dizendo que estes filmes podem ser comercialmente viáveis”. Ainda assim, todos tentam adivinhar quanto tempo esse momento de fascinação vai durar. Afinal de contas, nada disso está acontecendo em um vácuo: o que é celebrado nos festivais é desprezado nas ruas. Analisem as estatísticas de ofensas homofóbicas. Espiem o aspirante a candidato presidencial, Pat Buchanan, demonizando *Tongues United* (1989), de Marlon Riggs, que foi atacado tanto diretamente quanto serviu de desculpa para que fossem retirados recursos do Fundo Nacional para as Artes. Confrim as políticas de imigração americanas. Acrescentem a cota habitual de batalhas fratricidas:



Camisa criada para o O Festival de Cinema Gay e Lésbico de Amsterdã 1991. Coleção da autora.

⁶ Esta não era uma consideração teórica. Eu já havia sido atacada por cineastas que se sentiram deixados de fora da discussão. Em Sundance, como sempre, foram escolhidos cineastas cujas obras estavam sendo exibidas no festival (além de Todd Haynes, vencedor do ano anterior). Após me recusar a moderar um painel completamente masculino, consegui acrescentar a artista em vídeo Sadie Benning e minha editora do *Village Voice*, Lisa Kennedy, mas nenhuma cineasta. Su Friedrich me enviou uma diatribe me acusando de traição e infidelidade. Fui atacada na coluna de cartas da *Village Voice* por Jennie Livingston por não incluí-la no artigo, embora ela não tivesse tido participação nos eventos que descrevi. Mesmo a admirada Teresa de Lauretis me enviou uma carta de reclamação, embora mais solidária que as outras, expressando mais decepção que raiva: por que eu tinha que descrever um desequilíbrio de gênero tão desolador?

meninas contra meninos, obras narrativas contra experimentais, meninos brancos contra todo o resto, elitismo contra populismo, expansão de visões contra patrulhamento de fronteiras. Há razões de sobra para haver problemas no paraíso, mesmo quando a festa está só começando.

Toronto, 1991

A música estava no ar em Toronto, setembro de 1991, onde a reputação do cinema e do vídeo queer começou a se construir. Ou talvez eu apenas tenha amado *R.S.V.P.*, de Laurie Lynd, porque ele tornou possível meu passeio de elevador com Jessye Norman. O filme de Lynd usa a ária de Norman de *Les-Nuits d'été*, de Berlioz, como sua Madeleine – supostamente Lynd enviou o filme pronto para Norman como uma forma de pedir autorização para o uso da música, e ela gostou tanto que se ofereceu para comparecer à estreia mundial em Toronto. Com o tapete vermelho arrumado e uma casa cheia indo à loucura, ela sentou-se durante a projeção segurando a mão de Lynd. *R.S.V.P.* sugere que a tragédia e o trauma da aids levaram a um novo tipo de prática de filme e de vídeo, uma que assume as estratégias estéticas que os diretores já aprenderam e as aplica para uma necessidade maior do que a arte por ela mesma. Dessa vez, é a arte *por nós*, e ela é poderosa: ninguém pode permanecer com os olhos secos ao longo dessa elegia espiritualosa.

Lynd estava lá também como produtora, tendo trabalhado em *The Making of "Monsters"* (1991), do também canadense John Greyson. Na imaginação maravilhosamente fervorosa de Greyson, George Lukács larga a aposentadoria para produzir um filme para a televisão e contrata Bertolt Brecht para dirigi-lo. Ao lado da comédia característica de Greyson e dos rapazes de cuecas, há uma reencenação do argumento estético central da Escola de Frankfurt naquilo onde pode ser aplicado às crises de representação engendradas pela reação e pela violência antigay e pelos tratamentos na televisão da era da aids. Tanto filmes com orçamentos elevados quanto com orçamentos parcos foram exibidos em Toronto. De modo nada surpreendente, os filmes dirigidos por homens eram os de orçamento elevado, e os dirigidos por mulheres, de recursos parcos. Não é que eu fosse negar um centavo a Gus Van Sant ou retirar um único quadro de *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991), um filme que seguramente o coloca como o herdeiro aparente de Fassbinder. E daí se ele não conseguiu uma única indicação ao Oscar? Na outra ponta do espectro estava a vanguardista veterana Su Friedrich, cujo último filme, *First Comes Love* (1991), provocou silvos de desaprovação de sua plateia majoritariamente queer. Isso aconteceu porque o tema do filme é o casamento, um assunto sobre o qual o filme é saudavelmente ambivalente, misturando o ressentimento com a inveja, a raiva com a ansia? Ou foi uma reação estética, uma vez que Friedrich retorna a um modo quase estruturalista para sua acusação da heterossexualidade institucionalizada, e, portanto, possivelmente aliena audiências acostumadas a soluções queer mais fáceis? Foi porque a diretora era uma mulher, e a única outra lésbica à disposição era Monika Treut, que, a essa altura, provavelmente deveria ser classificada como pós-queer, dada a expansão de personagens e interesses de seus filmes? Seja como for, a reação ao elegante curta de Friedrich distinguiu-se do resto, um barômetro anunciando tempestades adiante num conjunto de agradadores do público.

O momento epifânico, se houve um, foi a exibição de *Eduardo II*, de Jarman, que reinscreveu a homossexualidade tão integral à sua fonte do século XVI. O estilo de vida de Christopher Marlowe efetivamente impediu que seu corpo fosse sepultado no santificado Canto dos Poetas, na Abadia de Westminster, três séculos após sua morte em uma luta de taverna, segundo Jarman. Não é de se espantar que este tenha se atraído pela maior criação do poeta. Para honrá-la, Jarman aplica um estilo sincrético que mistura passado e presente de modo tão pleno, que o filme facilmente se adéqua a seu acrônimo – “QE2”, *Queer Edward 2*⁷. Pense em pastiche anacrônico, conforme manifestantes da Out Rage e meni-

7 Nota dos editores: O termo também faz referência à sigla pela qual a Rainha (Queen) Elizabeth II é conhecida: QE2.

nos gays fazendo ginástica se misturam com dramas minimalistas de época. A homofobia é posta a nu como uma ocupação atemporal, detectável ao longo de séculos, mas nunca carecendo de especificidade histórica. O amor obsessivo, enquanto isso, é expandido para incluir o desejo queer como uma fonte legítima de tragédia, capaz de ocupar o palco principal.

Para mulheres, *Eduardo II* é um pouco complicado. Como os heróis são homens e o principal vilão é uma mulher, alguns críticos erroneamente condenaram a obra como misógina. Na realidade, o brilho de Tilda Swinton como atriz – e cocriadora plena de seu papel – investe em sua personagem mais peso, e, portanto, mais maldade, do que qualquer outra pessoa na tela. Além disso, o filme é também uma crítica ao mesmo tempo da heterossexualidade e de governos conservadores: em um mundo comandado por realezas e por membros do partido conservador britânico, Isabella parece mais inspirada por um ódio a Margaret Thatcher do que por qualquer misoginia generalizada. Annie Lenox está lá com a clara intenção de estar ao lado das garotas, e anjos. Seu solo “Every Time We Say Good bye” acompanha a última dança de Edward e Gaveston, trazendo grandeza, modernidade e até pós-modernidade à tragédia do casal. A música foi primeiro gravada no marco *Red Hot and Blue*, primeiro álbum beneficente voltado para a causa da aids, e também foi lançada em videoclipe, que esperava-se que fosse ser dirigido por Jarman. Entretanto, com o diretor quase cego em decorrência da aids, aparentemente próximo à morte, isso não pôde acontecer. Lennox gravou o clipe mesmo assim, inserindo imagens da infância de Jarman, com seus filmes caseiros literalmente projetados no rosto dela, em um tributo à vida, ao ativismo e ao *status* de HIV do diretor. Ao incluir Lennox e essa música no castelo de pedras de *Edward II*, Jarman não importou apenas a cantora, mas também sua própria história pessoal. Por tais recursos, a viagem no tempo de Jarman insiste em transportar o juízo da realeza de outrora para o mundo queer atual e vice-versa.

Amsterdã, 1991

O carro oficial apareceu no aeroporto todo coberto por cartazes do festival exibindo garotas e garotos luxuriosos. Amsterdã, cidade das luzes para viados e sapatões, oferecia a promessa de um evento totalmente próprio à cidade celebrada por sua *queerness*. A cidade com as melhores leis. O lugar onde a “liberação gay” havia sido mais institucionalizada. A casa de Cinemien, a distribuidora mais antiga de filmes de mulheres no mundo. A noite de abertura tinha assentos reservados para dignitários heterossexuais e discursos realizados por políticos locais ansiosos para reivindicar um eleitorado queer: os discursos realizados pelos vice-prefeitos e por ministros da cultura pareciam durar para sempre. Mas poucas concessões foram feitas à presença deles: um trailer em 35mm foi projetado, repleto de casais nus de queers de ambos os gêneros mandando ver na tela, esquentando as camas e, então, subitamente se entregando aos prazeres da carne para rolar no chão, observados por uma freira na tela de uma televisão, provavelmente uma referência ao tema favorito da coorganizadora do festival, Annette Forster (freiras lésbicas).

Os discursos oficial e subcultural da noite de abertura se fundiram nos prêmios conferidos ao conjunto das obras de Ulrike Ottinger e Derek Jarman. Embora o prêmio entregue fossem placas convencionais, aquele que dá nome à premiação é uma figura menos convencional: Bob Angelo. Nomeados em homenagem a um famoso antifascista e membro da resistência holandesa cujo nome de guerra era Angelo, os prêmios lembram de sua identidade proeminente de queer. Ele fundou a primeira organização de “liberação homossexual” holandesa em 1945, imediatamente após a guerra, e, após isso, criou os precursores dos maiores grupos em defesa dos direitos gays da Holanda. Geralmente, eu acho cerimônias de entregas de prêmios bastante aborrecidas, mas havia algo honestamente comovente nesta. Quando Derek Jarman se aproveitou da oportunidade para pedir a descriminalização de Oscar Wilde, em um perdão oficial a tempo do centenário de sua condenação em 1995, prometendo tam-

bém lançar uma comissão para que fosse posta uma estátua de Wilde nas ruas de Londres, o passado e o presente queer pareceram estar em um firme diálogo um com outro.

O festival teve dois diretores, uma mulher e um homem, e dois tipos de camisetas, uma com rapazes, outra com garotas. Meu amigo britânico Mark Nash provocou confusão pedindo uma com mulheres para ele próprio. Havia dois cinemas também, e o festival geralmente passava os filmes realizados por homens na sala que era maior. Um visitante internacional aventou a hipótese de as mulheres terem ficado com a sala menor porque só na *bombonière* desta havia chocolate quente, claramente uma necessidade lésbica.

As expectativas eram altas, mas, na verdade, o festival mostrou todas as preciosas vantagens e problemas irritantes que a vida no gueto comporta. Amsterdã era um teste de fogo para obras queer, é verdade: alguns foram celebrados, outros queimados, e há os que poderiam ter sido completamente ignorados. Como esse evento se encaixa no grande quadro estabelecido pelos “grandes festivais”? Bem, ele não se encaixa. A identidade que, em outros lugares, se tornou uma medalha de honra, aqui virou uma camisa-de-força. Mas existiriam “outros lugares” sem o “aqui”?

Amsterdã foi um exercício em dialética em ação, com prazeres e perigos. Para dialética do turismo, a realizadora de vídeos Cecilia Dougherty e a distribuidora de vídeos Kate Horsfield me levaram para um passeio ao monumento gay da cidade, uma estrutura tripartite de triângulos feita de pedra para lembrar o genocídio de homossexuais durante a ocupação nazista. Eu achei o monumento de gosto duvidoso; Cecilia achou sutil; Kate disse que bastava que aquilo *estivesse ali*. Ela filmou a escultura com sua câmera Video-8, tecnologia de ponta. Sadie Benning também estava lá, em Amsterdã, não nesse passeio; era a primeira vez dela fora dos Estados Unidos. Ela vivia outras aventuras. Um dia ela comprou uma bicicleta roubada no mercado de pulgas; algumas noites depois ela se surpreendeu ao sair do festival e encontrar sua bicicleta do lado de fora, só a tranca tendo sido levada. Destemida, ela saiu à procura de garotas maneiras de 14 anos (e, claro, as encontrou).

O cineasta Nick Deocampo, das Filipinas, planejava o primeiro festival gay de seu país e esperava que a Guerra das Viúvas não fosse impedi-lo⁸. Alguns eventos sugeriam que ele poderia ter problemas. Por exemplo, a esperada exibição, em Amsterdã, de *City After Dark* (1980), de Ishmael Bernal, nunca aconteceu: a cópia do filme, banido durante o regime de Marcos, ironicamente não recebeu autorização para deixar as Filipinas de Aquino. Uma homenagem ao cinema queer tailandês também não aconteceu: a trilogia de filmes tailandeses não chegou, detida em um aeroporto em Bangcoc e proibida de deixar o país.

Raça, *status*, romance, gênero, até mesmo a necessidade do festival tornaram-se objetos de ataque e de negociação, numa daquelas raras ocasiões em que o público resolve responder. Praticista Parmar afirmou a importância de um circuito queer – “minha tábua de salvação” –, certa de que é crucial para o trabalho que ela apresentou, produzido principalmente para o Channel Four (que recebe boa parte do crédito para a revitalização britânica do cinema queer). O compatriota britânico Jarman discordou: “Talvez este tempo tenha passado”. Talvez a vida no gueto agora ofereça retornos reduzidos. Jarman expressou a esperança de que os dias de festivais de “gueto” tivessem acabado.

Não é que não houvesse bons filmes em Amsterdã. Mas as melhores obras pareciam vir de muito tempo antes ou de um lugar muito distante, como os grandes shows de filmes alemães de *crossdressing*, que incluíam Asta Nielsen em *Zapata's Band* (1914), de Urban Gad, um dos primeiros filmes de Ernst

8 Essa era a expressão para os eventos envolvendo o retorno de Imelda Marcos a Manila em desafio ao governo de Corazón Aquino, uma reversão do período em que o marido martirizado de Aquino tentou retornar sob a ditadura do marido de Imelda e foi assassinado. Para mais detalhes, ver BURTON, Sandra; SINDAVEN, Nelly. *The Philippines: The War of the Widows Time*, 18 de novembro, 1991.

Lubitsch (*Eu não quero ser um homem*, *Ich möchte kein Mann sein*, 1918) e até mesmo *Viktor und Viktoria* (1933), de Reinhold Schünzel, antecipando a versão com Julie Andrews. A escritora de romances de detetive Mary Wings realizou um tributo ao “passado lésbico de Greta Garbo”. Para mim, todavia, o tributo mais extraordinário foi um mais recente, mas não por isso menos visto: *O Funeral das Rosas* (Bara no sôretsu, 1969), de Toshio Matsumoto, filme de fantasia japonês dos anos 1960. Uma loucura *underground* que se aproxima a uma mistura entre Jean-Luc Godard e o grande e recém-falecido [1991] Lino Brocka, o filme incluía uma narrativa edipiana virada de cabeça para baixo, intriga, liberação sexual, drogas, *cross-dressing*, protestos políticos, cores abundantes descontroladas e um manifesto político citando Jonas Mekas. O filme deixou o público gritando de prazer e descrença.

Havia também dois incríveis novos filmes lésbicos, ambos merecedores de *statuscult* instantâneo. Direto de Frankfurt, a antiga diretora do Festival de Oberhausen desencavou um filme suíço, parte do programa “Éxtase Cerebral” que foi imediatamente. *Mano Destra* (1986), de Cleo Uebelmann, trouxe *bondage* e dominação diretamente ao espectador, oferecendo fetichismo em nós e os arrepios da antecipação especular misturados a uma assustadora compreensão dos próprios poderes do cinema. A obra amarrou o espectador diretamente em uma experiência visceral de *bondage* e dominação.

De um trio de cineastas vienenses – Angela Hans Scheirl, Dietmar Schipek, Ursula Puerrer – veio *Flaming Ears* (1991), uma fábula surreal que se baseia em histórias em quadrinhos e tradições da ficção científica para uma história de amor pós-humana visualizada em uma atmosfera de cabaré, destroços e vingança⁹. Seu novo estilo “cyber-sapatão” reflete fontes austríacas tão diversas como Valie Export e Otto Muehle, mas filmados valendo-se da cruzeza visual do Super-8 e com um roteiro que poderia ter sido escrito pelo próprio J. G. Ballard. Descartando a narrativa, o filme adota um surrealismo de ferro velho como substituto plausível e se tornou o sucesso lésbico do festival.

De modo bastante estranho, Amsterdã sofreu de uma curiosa falta de esfera pública: foi um evento local tornado global, um festival de identidade mas sem identidade. A imprensa holandesa, que eu esperava que fosse se envolver e colocar o festival em evidência, não se interessou. Foi uma vergonha que ela tenha marginalizado o festival, porque o tipo de furo que o *New York Times* e a *Newsweek* iriam encontrar mais tarde em Utah, saudando como uma descoberta, poderia ter pertencido aos holandeses em sua casa.

Em uma dessas raras ocasiões em que um diálogo público aconteceu, os níveis de contestação e divergência de pautas se tornaram dolorosamente aparentes. A teórica do cinema Teresa de Lauretis, que estava numa residência na Universidade de Utrecht naquele outono, organizou um painel chamado “Cinema Lésbico: Depois da História de Amor”. Foi uma ideia ótima, uma tentativa de levar o pensamento além da primeira fase, marcada por obras do tipo “garota-conhece-garota”. Foi uma ótima ideia, ou não. As mulheres holandesas não quiseram ir além das histórias de amor; indignadas, elas resistiram ao que, confusamente, entenderam como uma trama acadêmica para acabar com o seu prazer.

No painel sobre raça, enquanto isso, o conflito que teve lugar foi entre o sucesso da conferência para encontrar um elevado número de obras realizadas por lésbicas e gays negros para exibir, assim como estrangeiros para convidar, mas ao mesmo tempo falhando completamente para incluir realizadores que não fossem brancos da própria Amsterdã. Pratibha Parmar, Marlon Riggs e Felix de Rooy (o realizador, de Curaçao, que fez *Ava and Gabriel*, de 1990) abordaram a questão, só desqualificada pelo codiretor do festival, Paul Verstraeten, que contra-atacou com gosto, dirigindo-se a todo o auditório em alguns momentos; pode-se imaginar as consequências. Só a sensatez de uma debatedora, uma ativista lésbica holand-guianesa, procurou acalmar a situação. De resto, os holandeses acusaram os

⁹ Seu título provisório no festival era *Red Ears Hunt through Ash*.

não holandeses de ignorância e de explorar uma situação mal entendida, enquanto os delegados norte-americanos e europeus foram embora com uma visão revisada da “tolerância” dos Países Baixos.

O tom do festival foi o de um mundo alimentando-se de si próprio, com a raça sendo apenas a manifestação mais previsível das tensões. Outra foi a revolta por parte de algumas diretoras e realizadoras de vídeos lésbicas, que se sentiram menosprezadas em comparação aos diretores de longas metragens homens. Outra tensão também foi a frequência de salas com lotação pela metade devido à falta de cobertura da imprensa local. Não obstante, um novo tipo de vídeo lésbico apareceu ali, e com ele emergiu também uma sensibilidade lésbica contemporânea. Assim como os filmes gays masculinos agora sob os holofotes, este vídeo tem tudo a ver com uma nova historiografia. Mas onde os rapazes são arqueólogos, as meninas precisam ser alquimistas. O estilo delas é diferente de tudo que já veio antes. Eu chamaria esse estilo de *camp* lésbico, mas a espécie é, afinal de contas, mais conhecida pelo tipo de *camping* que envolve barraca. E “revisonismo histórico” não é um termo com apelo. Então, simplesmente vamos tomar de empréstimo uma expressão de Hollywood e chamá-lo de Grande Reescrita Sapatão (*Great Dyke Rewrite*).

Aqui há uma amostra do novo gênero. Em *Grapefruit*, de Cecilia Dougherty, adaptação livre do livro de Yoko Ono, sapatões brancas de San Francisco (incluindo uma das primeiras encarnações de Susie Bright) se passam, sem pedir licença a ninguém, por John, Yoko e pelos Beatles, provando que a apropriação e a subversão dos papéis de gênero formam uma grande combinação. Eu disse “se passam”? Elas são os Beatles pelo breve período deste vídeo, finalmente recompensando todas as sapatões que quiseram ser algo além de uma fã na cena de rock do começo da década de 1960.

Às vezes, as fãs sapatões querem seus ídolos do jeito que eles apareceram na tela pela primeira vez – só que, bem, de modo diferente. Cecilia Barriga claramente também se sentiu dessa maneira e fez algo a respeito. *Encuentro entre dos Reinas* (1991), da mesma diretora, reedita filmes de Dietrich e de Garbo para construir uma narrativa dos sonhos: junte as garotas, ajude-as a se conhecer, faça as coisas rolarem. É uma forma de idolatria que pega a prática de crítica literária feminista de “leitura a contrapelo” em um novo território de imagens, lançando os resultados na tela (ou no monitor, para ser mais exato).

Em um episódio de *Dry Kisses Only* (1990), de Kaucylyia Brooke e Jane Cottis, o encontro nos bastidores entre Anne Baxter e Bette Davis em *A malvada* (*All About Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz, é alterado, colocando no lugar de Baxter uma sapatão que, dirigindo-se diretamente à câmera, fala sobre sua vida trágica, crescendo em uma fazenda, mudando-se para San Francisco para trabalhar em um bar lésbico e conhecer as mulheres no exército, seu amor verdadeiro perdido em uma batalha da Segunda Guerra Mundial. Ela é entrecortada por imagens de Davis reagindo, culminando com esta lhe dando os braços (e a levando para casa). A montagem une tristeza heterossexual e admiração pela coragem e tristeza lésbicas. Brooke e Cottis não apenas oferecem um final feliz para espectadoras lésbicas, mas, na verdade, também uma explicação lógica para a narrativa original do filme.

Para além dos vídeos, as lésbicas do festival depositaram todas as suas esperanças voyeurísticas na Festa “Molhada”, onde elas, por fim, chegariam aos finalmentes. Bem, ou quase isso. Todas certamente tentaram. Os trajes variavam da infância-na-praia processada por engenhosidade *camp* à seriedade e ostentação do couro. Mulheres balançavam na piscina, brincando com colchões flutuantes e bonecas infláveis negras e brancas (Parmar observaria depois que havia mais bonecas infláveis negras do que mulheres negras). As *sex stars* de San Francisco, Shelly Mars e Susie Bright, fizeram apresentações, embora o grande momento no qual Bright parecia nos estar ensinando acerca da “roupa íntima edipiana” tenha se revelado um trocadilho cruel: ela estava, na verdade, se referindo a roupas íntimas

comestíveis¹⁰. Mas os quartos dos fundos foram usados para conversas íntimas, não para a ação. Capturadas entre os estados de roupas elaboradas e do despimento, todas esperaram para que outra pessoa fizesse algo.

Outras festas ofereceram outros prazeres. Em uma delas, Jimmy Somerville, de surpresa, fez uma homenagem a Sylvester James, a saudosa diva disco de San Francisco. Em outra, Marilyn Monroe apareceu, desenhada em um bolo gigante, agarrando a saia, só para ser retalhada por um bando de *chefs* homens. No final, de algum modo, Amsterdã foi o festival que você amou odiar, o lugar onde todos queriam o mundo e não sossegariam por nada menos, onde a roupa suja pôde ser lavada em público e qualquer autoridade desafiada, onde as audiências foram resistentes a obras experimentais e não narrativas, e onde críticas foram concedidas mais generosamente do que elogios. E ainda assim... enquanto o mercado pode ser sedutor, ele não é democrático. Amsterdã foi o lugar onde uma Festa Molhada pôde ao menos acontecer, onde novas obras realizadas por mulheres e por pessoas negras receberam tratamento de honra, onde o vídeo foi totalmente integrado à programação. Amsterdã foi um encontro ritual da tribo e, como uma reunião de classe, carregado de panelinhas, tensões e ambivalências ao lado da celebração.

Park City, Utah, 1992

Tudo se juntou no Festival de Sundance em Park City, Utah. Tudo. O entusiasmo que começou a ser construído em Toronto ganhou velocidade. A percepção de um momento histórico, não obstante quão contestado, que começou em Amsterdã estourou a olhos vistos. Algo estava acontecendo, e, desta vez, todos perceberam.

The Hour and Times, de Christopher Munch, é um bom exemplo. Plateias se apaixonaram por essa crônica imaginária do último tango de Brian Epstein e John Lennon em Barcelona. O estilo da câmera e o roteiro de Munch são uma reprise do *cinéma vérité*, como se alguns rolos empoeirados tivessem sido descobertos em um armário em Liverpool e habilmente montados, como se Richard Leacock ou D. A. Pennebaker tivessem se tornado pró-gays retroativamente. Epstein tenta levar Lennon para a cama, valendo-se de angústia do velho mundo, alienação homo, charme judeu. Lennon tenta resolver a vida, equilibrando a esposa Cynthia com *groupies* com Epstein, tentando ter tudo e descobrir o que vem a seguir. Apenas uma simples visão da história com o véu da homofobia removido. Há rumores de que o júri de ficção de Sundance gostou tanto do filme que quis dar o Grande Prêmio para ele – mas, como não era um longa-metragem, contentaram-se com um prêmio especial do júri.

“Coloca o Homo novamente em Homicídio”, anuncia o trailer de *Swoon – Colapso do Desejo*, primeiro longa de Tom Kalin, mas a frase facilmente poderia também se aplicar a *The Living End*, filme mais recente de Gregg Araki. Onde o filme de Kalin é uma interrogação do passado, o filme de Araki acontece resolutamente no presente. Será que é mesmo? Cinematograficamente, ele reencena o celuloide das décadas de 1960 e 1970: a primeira fase de Godard, *Bonnie e Clyde* (1967, Arthur Penn) ou *Terra de Ninguém* (Badlands, 1973, Terrence Mallick), todo filme de uma dupla fugindo que já penetrou na consciência de Araki. Aqui, no entanto, os rapazes são HIV positivo, um entediado e o outro cheio de ira, os dois sem ter nada a perder. Eles poderiam ser personagens de um filme pornô, o garanhão e o rapaz sossegado, em um terreno renegociado. Os primeiros filmes de Araki com frequência são muito banda-de-garagem, muito púberes, muito ligados em ruído visual para o meu gosto, mas este é diferente. O estilo da câmera e a palheta de cores atualizaram a *New Wave*. As corridas estilísticas de Araki valeram a pena, e desta vez ele tem um retrato de queers em fuga que merece um lugar na história do

10 Nota do tradutor: Trocadilho entre *O edipal* (edipiano) e *edible* (comestível).

cinema: um filme existencial para uma era pós-pornô, um filme que coloca queers no mapa como um tema e um gênero legítimos. É, quintessencialmente, um filme de seu tempo.

Swoon também o era, embora possa parecer diferente, com seus irônicos cenários de época, com seus registros roubados dos anos 1920 e com o roteiro fiel ao que aconteceu no tribunal, baseado no julgamento realizado em Chicago, em 1924, de Leopold e Loeb, o par de garotos judeus ricos que se uniram, fizeram planos e finalmente mataram um menino. No rastro do caso Dahmer, seria fácil pensar neste como um filme sobre atos horríveis¹¹. *Swoon*, no entanto, lida com parâmetros diferentes: é a história dos discursos que está sob o microscópio de Kalin, como ele demonstra quão facilmente os setores dominantes da sociedade da década de 1920 podiam unir comunidades discretas de *outsiders* (judeus, queers, negros, assassinos) em uma comunalidade da perversão. Todo o olhar do filme – a diretora de fotografia Ellen Kuras ganhou um prêmio em sua categoria em Sundance – enfatiza esta visão com a qualidade gráfica de seu antirrealismo, mostrando o quanto Kalin, Kuras e a coprodutora, Vachon, costuraram o seu visual de acordo com seus argumentos implícitos¹².

Como parte de uma nova geração de diretores, Kalin não está satisfeito em viver no passado, mesmo que num passado pós-moderno. Não, *Swoon*, assume toda a empreitada das “imagens positivas” para queer, mas somente para definitivamente rejeitar qualquer projeto nesse sentido e virando a coisa toda de cabeça para baixo¹³. Eu duvido que qualquer um que tenha condenado *O silêncio dos inocentes* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) por homofobia tóxica vá engolir *Swoon* facilmente, mas, esperançosamente, o filme forçará que se repensem essas posições. Reivindiquem os heróis, reivindiquem os vilões, e não confundam qualquer um deles pela realidade.

Ao longo de Sundance, um comentário que Richard Dyer fez em Amsterdã ecoou na minha memória. Há duas maneiras de desqualificar filmes gays, ele disse: uma é dizer “oh, é apenas um filme gay”, enquanto a outra é proclamar “oh, é um ótimo filme, não é importante que ele seja gay”. Ele estava se referindo aos filmes de Jarman e de Ottinger, defendendo que eles eram ótimos precisamente devido aos modos como eram gays. Mas esse critério também se aplicou aos filmes em Park City, como, filme queer atrás de filme queer, as obras apresentadas capturaram minha imaginação, os aplausos da plateia e a atenção da imprensa. Não, sua *queerness* não era mais arbitrária do que sua estética, nem mais do que suas preocupações individuais em interrogar a história. Sobre o celuloide e fitas magnéticas, assim como na vida e na cultura fora das telas, o presente queer negocia com o passado, sabendo perfeitamente bem que o futuro queer está em jogo.

Vídeos são presságios ainda maiores desse futuro, mas, ainda assim, Sundance, como a maioria dos festivais, não exibiu nenhum. Para levantar a questão da carência de longas-metragens lésbicas e para confrontar a indústria com suas próprias exclusões, nosso painel dos Beijos de Arame Farpado foi

11 Jeffrey Dahmer era o notório serial killer e canibal que matou 17 homens e meninos em Milwaukee. Ele foi capturado no verão de 1991 quando aquela que seria sua décima oitava vítima conseguiu escapar mesmo algemada, em seguida levando a polícia até o apartamento. Dahmer foi a julgamento em 1992, condenado e, então, assassinado por outro presidiário dois anos mais tarde. Seus filmes recebiam grande destaque na imprensa na época de estreia de *Swoon* em Sundance.

12 Este efeito é ainda mais pronunciado na versão em DVD de *Swoon* da Strand, uma vez que a diretora de fotografia Ellen Kuras cuidou da masterização digital do filme de modo a criar uma clareza impossível de se ver na cópia em 16mm. A dedicação da Strand em trazer de volta muitos filmes do começo da década de 1990 em DVDs de alta qualidade é fundamental para preservar a história do New Queer Cinema, assim como o financiamento da companhia foi fundamental para o florescimento inicial do NQC.

13 Ninguém pronunciou o nome de Vito Russo, mas ele pode estar se contorcendo em seu túmulo se *Celluloid Closet* (o livro) for um guia confiável para seu mapa de imagens positivas e negativas; *The Celluloid Closet*, de Rob Epstein e Jeffrey Freedman, e o novo documentário *Vito*, de Jeffrey Schwartz, são fontes excelentes para as visões ativistas de Russo.

inaugurado por uma exibição de *Jollies*, de Sadie Benning, um vídeo que levou a plateia à loucura (foto 2). Com uma economia de meios absoluta, Benning fez um *Retrato da Artista Quando Jovem Sapatão* como nunca antes havíamos visto. “Eu tive uma paixão. Foi em 1978, e eu estava no jardim de infância”. As falas são ditas encarando a câmera, com imagens em preto e branco fluuando no quadro ao lado das palavras usadas para enunciar suas emoções, com cortes associativos colocando assunções estabelecidas em questão. Sim, um gênero nasceu.



Sundance 1992, panelistas de “Beijos de Arame Farpado” / “Barbed Wire Kisses”. Na frente: Stephen Cummins, Simon Hunt, Derek Jarman; Atrás: Todd Haynes, Ruby, Isaac Julien, Tom Kalin, Sadie Benning, Lisa Kennedy. Photo © Brook Dillon. Cortesia do fotógrafo.

O festival acabou, é claro. Isaac Julien voltou para Londres para finalizar *Black and White in Colour* (1992), seu documentário sobre a história dos negros na televisão britânica. Sadie Benning, que abandonou a escola, foi embora para exibir seus filmes em Princeton e para fazer outro, *It Wasn't Love*, que prova que seu reconhecimento não é fruto do acaso. Derek Jarman e Jimmy Somerville foram presos em Londres por protestar fora do Parlamento¹⁴. Christopher Münch e Tom Kalin receberam prêmios em Berlim. Gregg Araki encontrou um distribuidor. Novas obras continuaram sendo produzidas: o festival gay e lésbico Frameline, de San Francisco, teve um aumento de 50% em suas inscrições em junho. A *Queer New Wave* completou sua volta: os rapazes e seus filmes chegaram.

Mas as lésbicas receberão um dia a mesma atenção para seus trabalhos que os homens recebem para os deles? Queers negros um dia terão o mesmo tempo dedicado? Ou o vídeo alcançará o *status* reservado para o cinema? Peguem, por exemplo, o caso de Cheryl Dunye, uma jovem realizadora de vídeos cujas obras *She Don't Fade* e *Vanilla Sex* colocam uma virada aguçada e satírica nos romances negros e em ilusões inter-raciais¹⁵. Ou mantenham o olho aberto para *L is For the Way You Look*, de Jean Carlomusto, para o episódio em que amigos em uma *performance* em Reno percebem Fran Lebowitz na plateia e, então, gradualmente se dão conta de que a pessoa acompanhando Fran é ninguém menos do que Dolly Parton. É um retrato definitivo da idolatria sapatão, da importância da posição do indivíduo e da fragilidade da amizade quando a fama está em questão.

Pode ser que ainda tenham permanecido, que sonhos tenham sido reforçados e que decepções aguardem adiante. Que se saiba, todavia, que, por uma tarde mágica de sábado em Park City, houve um painel que traçou uma história: Derek Jarman em uma ponta, às vésperas de seu quinquagésimo

14 Jarman morreria de complicação relacionadas à aids no dia 19 de fevereiro de 1994.

15 Dunye realizaria *The Watermelon Woman* (1996) e outros filmes. Em Chicago, um casal de jovens lésbicas chamadas Rose Troche e Guinevere Turner leria este mesmo artigo na *Sight and Sound* no outono de 1992 e decidiria contactar Christine Vachon a respeito de um pequeno filme no qual tinham começado a trabalhar juntas: *O par perfeito* (Go Fish, 1994).

aniversário, e, na outra, Sadie Benning, acabando de alcançar a idade de consentimento. O mundo havia mudado o bastante para que ambos pudessem estar ali, com um grupo de companheiros entre eles. Todos engajados nos começos de uma nova historiografia queer, capaz de transformar esta década, bastando para isso que a porta fique aberta tempo o bastante. Para ele, para ela, para todos nós.

BABADO E CONFUSÃO NAS/ENTRE AS FRONTEIRAS ACADÊMICAS

ENTRE DISSIDÊNCIAS E FORMAS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO E/OU CAPTURA DAS POLÍTICAS QUEER NA UNIVERSIDADE*

Fernando Pocahy

Babado e confusão na cama-trama acadêmica do que se convencionou chamar estudos queer. Este é um ensaio para o desaparecimento do que se escreve e de quem o escreveu. Campo-tema que busca assumir-se para logo sumir. Ar que se torna indispensável e, ao mesmo tempo, rarefeito por seus excessivos lugares de saber-poder a cada cena acadêmica. Queer como texto, queer como performatividade.

Mas, antes do último suspiro, gritos e gemidos...

Minha aposta com este texto segue na direção de algumas das *fechações*/aberturas (pós)-estruturalistas presentes nas perturbações e nos tráficos de significados acionados na experiência das políticas acadêmicas queer. Este ensaio-cartografia busca problematizar e, pretensiosamente, perturbar o trabalho da polícia epistemológica das “autointituladas” ciências da subjetividade – campo em que me movimento, especialmente entre as práticas-saberes da educação e da saúde. Este manuscrito é uma reação alérgica à herança binária do “isto ou aquilo”, à falta (e ao império do falo) como elemento capitalístico-ressentido-dominador e à assunção neurofarmacodigital das renovadas taxonomias pós-positivistas que marcam a vigilância das subjetividades sob a tutela da heteronormatividade (e seus derivados, como a homonormatividade).

As práticas sociais molares, endurecidas e endurecedoras, panicom diante de qualquer possibilidade de desterritorialização, qualquer perda ou abalo do suposto “eu” que, a duras penas, tentam fixar na cultura. Os gladiadores¹ normaloides agonizam e reagem de forma perversa diante movimentos que lhe retiram o poder de individuação das relações sociais e das insubordinadas possibilidades de subjetivação. Suplicam em cânticos ou no(s) legislativo(s) que deus ou a ciência os livrem do tesão-prazer, para eles pecado.

Entre sussurros, gritos e gemidos saberes-práticas fundamentalistas (acadêmicos, religiosos, políticos e até artísticos) assombam e vigiam devires, punindo as insubordinações de gênero e atacando de forma cruel e odiosa as inclassificáveis experimentações das sexualidades. Por meio de nuances moderadas de patologização das diferenças, práticas molares, domesticadas pelos desejos de (hetero/

*Este artigo é uma versão parcial e revisitada de um dos quatro atos (o ato produzido por este autor) que compõem o artigo-manifesto *Transconversações queer: sussurros e gemidos lusófonos*. Quatro cadelas mirando a(s) Psicologia(s), publicado em 2014 na Revista *Periódicus* por Fernando Pocahy, Fernando Teixeira Filho, Nuno Santos Carneiro e William Siqueira Peres.

1 Não somente da Igreja Universal, mas todos aqueles que se curvam à vontade de poder e exercem suas forças de dominação e terror social – acadêmico, político, estético... O termo “gladiadores”, aqui, está relacionado à emergência neofascista dos “Gladiadores do Altar”, uma sorte de milícia moral estimulada e sustentada pela Igreja Universal. Essa força “não-armada” atua em vigilância e, temerosos estamos, na punição daqueles que confrontam os códigos fundamentalistas dessa ordem de sagrado. Na mira dos Gladiadores, estão tod@s aquel@s colocad@s na linha da diferença e oposição ao fundamentalismo cristão.

homo)norma, ruminam interpretações teológicas ou mesmo científicas – *metateóricas* – espriando seu suposto saber, seu saber-poder, no cotidiano das práticas sociais e institucionais. Por vezes, assumindo ares de renovada visitação epistemológica, exibem com um sorriso branco (claro, apegada a um modelo racial) murmúrios de preocupação e suposto entendimento e implicação com as coisas do mundo, que supostamente os convocariam a um lugar que eles não percebem é mais um elemento da ficção que nos faz (lhes faz) acreditar que somos isso ou aquilo.

A apatia moral que cerca as interpretações científicas molares ou os fundamentalismos de todas as ordens (e as propriedades) perambulam insones com a insuportável pretensão de encontrar em escalas de sentimentos, representações e percepções (vazias) uma explicação para o que não pede explicação alguma. Monótona prática dominada pela suposição de um eletrocérebrogeni(t)al ou de uma alma “sagrada” como lugar de verdade, artifice da própria ficção epistemológica que performativamente intentam realizar, como tudo na vida. É nessa agonística que emergem as (micro)políticas queer, como plano de contestação, como epistemologias de mundo profanas.

No plano da produção científica colonial, as disciplinas duras (e apaixonadas pelo poder) se asseñoram dos desejos (para elas, sempre ressentidos e assombrados pelo nome do macho), afastando qualquer conexão com a cultura do presente ou da cultura como plano vivo de insubordinação. Percebem quase tudo, mas não se veem em nada do que produzem. Tampouco (se) enxergam. Nada percebem, além do seu apreço pelo cálculo ou pelas inferências e interpretações morais. Seus mapas computadorizados e suas interpretações universalizantes não fazem mais do que cintilar a vontade de saber-poder espalhadas por zonas generificadas do corpo ou nas suas zonas desconhecidas. Entre as novas disciplinas e os arranjos de biopolíticas, surgem imagens ultraatortmentadas por representações (marcas de poder) de gênero e sexualidade. Cienciinhas/disciplinas enroscadas em performances estatísticas que não somam mais do que dois e dois diante do (ficcional) social, repetindo, em coro, o cálculo binário da dor – em que as pessoas ou são isso, ou são aquilo – produto final = performatividadesnormofásicas/normofálicas.

Desejosas em mapear no corpo do outro um sem-número de problemas, não percebem seus corpus epistêmicos são tatuados de discursos que tornam suas existências supostamente reais e necessárias. O desejo de ver algo no outro vem acompanhado da vontade de localizar, classificar, medir, cuidar, corrigir, eliminar. Como afirma Ortega (2008, p. 167) “a visualidade é um espaço de possibilidade produzido pelos diferentes instrumentos ou tecnologias de visualização e determinado pelos moldes culturais da visão [...]”. Talvez o melhor fosse enxergar as coisas com o olho do cu, para aumentar a profanação queer aqui em marcha.

Na cama da reificação de um ideal de “humano”, essa normalização macia cobre-se (e encobre-se) de um lençol roto de interpelações e traduções normativas da experiência do corpo e, mais amplamente, das derivas e dos devires que inventam a vida. Esquecem-se um pouco (embora saibam, porque inteligência – bem medida e classificável – não lhes falta) de que tudo é fabricado na cultura. Tudo, no jogo político da agonística de um ideal de humano, é fabricado. Aqui a ciência moral e seus gladiadores *epistemonormoides* se colocam com o bisturi discursivo da cultura. A ciência é parte de nossas culturas. Não somos tol#s e sabemos bem que Teorias assumem legitimidades em matrizes heterossexistas e, *incontestes*, produzem a realidade que intentam descrever – performativamente. Estudos e práticas que falam pouco a linguagem que faz corpo, mas fazem o corpo arbitrariamente falar – suplicio de confissões, medidas e mesmices interpretativas, cujos refinamentos conceituais não escondem a nova dinâmica biopolítica e neoliberal. Tudo parecendo tão novo. Mas nada menos Moderno.

A heterossexualidade compulsória reina soberana no imaginário falo-edipiano de guardiães da nor-

ma, gozando (e só falam deste tal de gozo) de privilégios por conta de suas supostas naturalidade e recompensas por um calendário (re)produtivo do capitalismo neoliberal. Essa ficção biopolítica tece o triste cotidiano das práticas *cães de guarda* (ROLNIK, 1997), que contam ainda com a comoção interdisciplinar de um conjunto de subjetividades dobradas a práticas/campos de saberes seduzidos e sedutores em planos normativos e moralidades canônicas, estejam elas para as humanas ou para as outras ciências da natureza – cuja arbitrária divisão já revela a atormentada vontade de dividir e de classificar o mundo.

É na formação em educação e saúde por onde o latido vadio das subjetividades queer torna-se mais barulhento e por onde podemos acompanhar algo mais de sua agonística. As inquietações indisciplinadas e indisciplinadas agenciadas nesses campos denunciam o que não já estamos cansad#s de saber: a sexualidade está saturada de disciplina, já latira Marie-Hélène Bourcier (2005). Em aproximação a estes latidos discursivos-desconstrucionistas (e desconfiados), o manifesto-reflexão antinormalização queer engorda (para usar metáforas de meu próprio corpo) e deseja explodir as significas do corpo dócil e útil – ou, mais contemporaneamente, o corpo elástico e biodinâmico.

A alergia social queer segue na direção tática e deliberada do dissenso, como política epistemológica, como experimentação (re)inventiva do fazer-corpo e ainda como fazer acadêmico em movimentos minoritários, dissidentes. Estudos#s-ativistas queer assumem, como ponto de partida, a proposição de que a pesquisa e seus saberes-práticas e a “feitura” de nossas práticas sociais são produzidas a partir de jogos de poderes-saberes-prazeres que são negociados e financiados na cama das políticas científicas e sociais forjadas em uma sociedade sexista e racista. Essa produção de subjetividades curvadas produz e reproduz discursos, organiza sentidos para a vida, gesta subjetividades, legitima e hierarquiza concepções de humano.

Estou convencido de que pesquisar-produzir conhecimento na experiência queer é uma prática de resistência, emergência na agonística contemporânea dos processos de subjetivação. A produção de potência de vida queer encontra-se com a radicalização de uma epistemologia de mundo engendrada no desvio e desde as vidas constituídas no avesso das normas. Ou seja, a potência de não curvar-se, mas de (des)dobrar-se epistemologicamente sobre si mesm#.

O desatino impertinente e indisciplinado queer segue no rastro de tant#s outr#s que se movimentaram em posições dissidentes anticoloniais, antirracistas, antissexistas. Posições interseccionadas com as sexualidades, os corpos e as performances de gêneros minoritárias, não como objetos de investigação, mas como políticas de conhecimento e de tessitura de novas subjetividades. Nesta posição, o corpo-política queer, na experiência da formação acadêmica e nas demais práticas sociais, entra/aparece como superfície de intensidades e de (des)encontros problematizadores, desumanizando-se das encarnações científicas canônicas, assépticas e morais dos normo-investigadores-“toxicômanos de identidade” (ROLNIK, 1994) e dos bandos fundamentalistas que se “digladiam” na paixão pelo poder.

A pesquisa e os saberes acadêmicos são convocad#s a posicionar-se desde seus corpus de problematização, assumindo como importante relação na produção da pesquisa a experiência da interpelação cultural erótica-étnica-classista-gendrada da subjetividade de quem produz/reproduz conhecimento e as marcas de poder que oferecem inteligibilidade ao seu corpo perguntador/problematizador/dessarumador /desterritorializador. Isso significa dispor-se àquela sorte de curiosidade (como linhas de fuga, planos sociais de escape) que estranham, interrogam e desacomodam os instituídos desde o próprio lugar do corpo pesquisador ou do pesquisador nos jogos normativos (que, na particularidade deste texto, correspondem àqueles jogos que estabelecem as hetero e homonormas e que conjuram para a heterossexualidade compulsória). É aqui que a sua subjetividade é incorporada (a subjetivida-

de de quem se movimenta no espaço acadêmico institucional), toma corpo e surge como uma aliada no rastreamento do campo minado-normalizado das disciplinas que se ocupam e ocuparam-se das sexualidades e dos dispositivos de gênero na obstinada tendência a patologizar e ou a regular condutas, práticas e experiências culturais.

Com isso, entende-se que as políticas queer afirmam-me no cotidiano como uma posição implicada em combater os fascismos que estabelecem quais vidas valem a pena ser vividas e quais são as que não importam, como nos incita e excita a pensar Butler (2005). Disto, somos levad#s a pensar que os nossos lugares de pesquisador#s são marcados por convenções e normas sociais, e os nossos modos de pesquisar são constituídos por epistemologias “duras” (molares) hierarquizantes ou (moleculares) contestatórias (talvez).

Pesquisar-combater-resistir, em uma disposição queer, poderia significar, nesses termos, o agenciamento de uma profusão de estranhamentos sobre as formas de saberes-poderes-prazeres e, ainda, daquilo que é possível conhecer e quem estaria autorizada/o a produzir conhecimento, como bem já nos apontou Guacira Lopes Louro (2004), pesquisadora que movimentou/atormentou o campo da educação com suas apostas nos estudos queer.

De outra parte, é necessário pensar a produção de conhecimentos entre os lençóis discursivos dos prazeres envolvendo as sexualidades e as performatividades de gênero,sem, no entanto, jamais desconsiderar as interseccionalidades com outros marcadores de identidade e de diferença que operam na produção de modos de experimentação de si, movimentando-nos em posições de desigualdades sociais ou de assujeitamento aos microfascismos cotidianos que servem de elemento de localização nas aduanas da vida social. Essas são formas que organizam os prazeres e os modos de experimentação das sexualidades e não somente a sua opressão/controlé/tutela/normalização,como podemos depreender da interseccionalidade e dos seus efeitos na produção dos imaginários e das práticas do prazer, conforme proposto por Piscitelli (2008) e Vigoya (2009).

Como princípio ético nesse plano-potência queer, observamos que, em muitas de suas produções, os agentes das políticas queer recusam parresiaisticamente os bons, limpos e docilizados costumes acadêmicos. De alguma forma, na insubordinada e inapreensível experiência queer, a desconstrução é sua prática-método, acionada na direção-tática de demover os instituídos das formas hegemônicas de produzir conhecimento, perturbando as epistemologias (con)sagradas e apaixonadas pela “Verdade”. Desconstrução que não tem necessariamente a ver com destruição, embora muitos dos embates necessitem de atos potentes e performáticos no sentido de derrubar os muros da *apartheid* social e cultural agenciado na cena contemporânea.

Neste momento, emerge a libertinagem, mais do que uma liber(t)ação. Sugere-se deliberadamente a dissidência científica através de uma postura *safada* epistemologicamente – um devir-puta, como forma de ampliar as margens de liberdade na nossa relação com #s #utros. Busca-se a proliferação da polêmica e do escândalo com estas proposições, reafirmando que o olhar da pesquisa e acadêmico é, desde sempre, posicionado na trama dos dispositivos de gênero, de sexualidade e de raça. De modo que não pode ser pensado sem considerar a própria experiência corporal do agente pesquisador como alguém também el# assujeitad# por uma produção discursiva que porta as marcas de certa inteligibilidade social, que são recitadas cotidianamente e legitimadas por instituições excludentes, racistas, sexistas e classistas.

Como movimento perturbador para a pesquisa, a postura-aposta queer nos lança a desafios relacionados a pensar-fazer (a prática refletida da liberdade, nos termos foucaultianos) como sujeitos enga-

jad#s politicamente nos movimentos de críticas/análises dos processos de autoridade que “a Teoria” confere.

De minha parte, tenho pensado que uma das possibilidades que poderiam se articular a esse modo de operar em pesquisa segue no rastro atormentado da perspectiva genealógica à la Nietzsche, à la Michel Foucault, como ferramenta conceitual importante para o trabalho de problematização das condições de possibilidade e de emergência dos discursos – que se opõem e/ou associam-se nos jogos de verdade que dão contornos à relação d#s sujeit#s consigo mesm#s (as), ou seja, no processo de sua (auto)constituição e do conhecimento que produzem. Trata-se, de alguma forma, de uma aposta na proposta foucaultiana da recusa a métodos descritivos que priorizam a constância histórica ou o traço antropológico imediato (FOUCAULT, 2004). Como já afirmou Tomaz Tadeu da Silva (2007), o mundo estático e morto das coisas e dos significados fixos é um mundo sem disputas. As políticas queer querem disputar, pois somos tod#s restos e rastros desse mundo arregimentado por ilusões normativas, pela suposta segurança da normalidade. Afinal, sempre flertamos com alguma norma, desejos#s de algum conforto e reconhecimento. Dizer-se queer já seria, em si mesmo, docilizar o queer. E talvez eu tenha feito isso; afinal, toda apropriação pode funcionar como forma de sujeição.

Nenhum texto é sagrado, já afirmaram tant#s sujeitos que operam em perspectivas pós-críticas e pós-humanas. Precisaríamos, de alguma forma, inventar e radicalizar o sentido d# “fabricante” de problemas sobre nosso tempo. E, para isso, precisamos de novos e outros modos de pesquisar e intervir que tenham a ver com um tipo de curiosidade “vadia”, e não como aquela curiosidade perversa que busca assimilar o que convém conhecer, senão aquilo que nos permitiria desfazer, inclusive declinar de ser interpelad#s como queer. Mais um ataque foucaultiano da matilha queer. Queer é também texto. Por isso, não basta Lattes, tem-se que morder, revisitando uma frase atribuída a Gilles Deleuze: aqui não adianta latir; tem que morder. Mas temos de fazer isso do interior dessas práticas e instituições. É nesta disposição que algum (a) ocupante de um lugar acadêmico teria a chance de pensar os problemas de seu tempo, a partir das experiências “desmoralizadas” e “desmontadas” de suas próprias subjetividades – bricoladas em e desde seu tempo, em e desde sua cultura.

No caminho das (in)conclusões da minha posição, que visita as fronteiras de gênero e sexualidade, vou mais uma vez ao encontro das problematizações de Marie-Hélène Bourcieur (2005) e sigo a latir para os privilégios do regime epistêmico heterossexual e para o seu fundamento binário chamado coleira de gênero. A ideia de uma matilha queer pouco a pouco modifica as paisagens “científicas”, e pode-se ousar um pouco mais na pesquisa e na formação como práticas de liberdade. E, desde este “entrevero” político da pós-modernidade, vão se movendo novos modos de viver a pesquisa acadêmica, a partir dos quais noções de ética e implicações na pesquisa passam a ser compreendidas para além dos procedimentos protocolares. Paul Rabinow (1999) expressa de forma aguda a noção foucaultiana de ética reflexiva da liberdade, por meio de sua aposta em uma posição que denomina cosmopolitismo crítico na pesquisa: o princípio condutor de tudo na pesquisa é – ou, pelo menos, deveria ser – ético. Trata-se de prestar atenção às diferenças sem sucumbir aos desejos de essencializá-las e fixá-las, afirma. A ética não é uma etapa da pesquisa. Toda pesquisa é interpelada e movida pela reflexão ética ou pela devoção moral aos latifúndios epistemológicos. É preciso pensar a pesquisa como ética-estética e política que define uma epistemologia de mundo marcado pela incerteza, pela provisoriade, pelo devir.

Como provocação final, cabe ponderar que o efeito queer na acadêmica também nos remete a um plano de pesquisa(-in[ter]venções) como modo problematização que escarnifica os regimes discursivos que se organizam a partir da gestão da vida, controles, deciframentos, incitação para o

corpo dócil e útil – na ordem e na organização espacial e institucional das subjetividades. Pesquisar-intervir-viver nas fronteiras – lá pelas brechas, entre-margens, diante e com o que e quem escapa/ foge - nos permite deslocar os gêneros e as sexualidades dos lugares centrais de chaves de acesso à verdade d#s sujeito#s, no mesmo instante em que podemos, assim, desestabilizar as pretensas naturalidade e evidência da heterossexualidade (e até mesmo da homossexualidade, em sua paixão pela origem ou essência) e os desesperados movimentos normalizadores. Trata-se de induzir políticas diante de efeitos de verdades – nos quais se fabrica qualquer coisa que ainda não existe, afirmou Foucault (2001).

Ao reafirmar o caráter fabricado/ficcional e político de uma pesquisa (-in[ter]venção), questionando o lugar de quem pode ou não dizer ou conhecer algo, estamos contestando as formas autorizadas do conhecer e de quem está autorizad# a conhecer. As cadelas de Nietzsche já nos morderam profundamente e propagaram entre nós a raiva epistemológica que faz alguns de nós vidas abjetas na academia. O latido reverbera: toda vontade de classificação e de interpretação objetivadora é uma vontade de poder.

A pesquisa e a in[ter]venção podem ser planos de criações culturais. A pesquisa-fazer acadêmico como agente do devir, como plano de invenção de movimentos éticos, estéticos e políticos, pensando-vivenciando o corpo como uma força possível para multitudes de prazeres e de sentidos nômades. Não como corpo dissecado por disciplinas e moralidades, subjetividades empacotadas pelos discursos normativos e patologizadores. Talvez nos caiba um trabalho mais indisciplinado sobre nós mesm#s (mas não menos rigoroso e vigoroso), começando por não desejarmos saber quem somos, para não cairmos na armadilha de permanecer #s mesm#s, do mesmo modo como já nos advertiu Foucault (2004, p. 20): “vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livre quando se trata de escrever”.

No avesso dos bons costumes acadêmicos, caberia talvez uma in(ter)venção: uma cartografia dos prazeres e das vontades, a começar por uma análise sobre nossas próprias subjetividades produzidas no campo minado da(s) episteme(s) de nosso(s) tempo(s)-espaço(s)-lugar(es). Qualquer definição de um impacto queer sobre estas práticas-campo seria um ato normo-colonizador. Não se deseja a origem. Tampouco se reivindica no plano queer algum ponto na hierarquia dos valores acadêmicos diante do uso das teorias e conceitos perturbadores. Flertar com o plano queer, com as políticas queer, sugere que revisitemos nossos próprios tormentos. Queer entrada-saída-movimento de fazer fugir na academia como um plano de curiosidades que ousa latir sem nome e sem pedir licença para existir.

Referências Bibliográficas

BOURCIEUR, M-H. *Sexopolitiques*. Queer Zones 2. Paris: La Fabrique éditions, 2005.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 [1964].

_____. *Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps*. In: M. Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001 [1977].

LOURO, G. L. *Um corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ORTEGA, F. *O corpo incerto*. Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond,

2008.

PERES, W. S; POCAHY, F. A; CARNEIRO, N. S; TEIXEIRA-FILHO; F. S.. *Transconversações queer: sussurros e gemidos lusófonos* Quatro cadelas mirando a(s) Psicologia(s). Revista Periódicus, Vol. 1, No 1, p. 106-153, 2014.

PISCITELLI, A. *Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras*. Revista Sociedade e Cultura, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008.

RABINOW, Paul. *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

ROLNIK, S. *Toxicômanos de identidade*. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (org.). *Cultura e Subjetividade*. Saberes Nômades (p. 19-24). Campinas, SP: Papius, 1997.

_____. *Cidadania e alteridade: o psicólogo, o homem da ética e a reinvenção da democracia*. In: SPINK, M. J (org.). *A Cidadania em Construção – uma reflexão transdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 1994.

SILVA, T. T. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

VIGOYA, M. V. *La sexualización de laraza y laracialización de la sexualidade enel contexto latinoamericanoactual*. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, v. 1, p. 63-81, enero/dic. 2009.



II
O NEW QUEER
Cinema

FEMININOS EM TENSÃO DA PEDAGOGIA SOCIOCULTURAL A UMA PEDAGOGIA DOS DESEJOS

Mariana Baltar

“É como entrar no país das maravilhas. Você entra lá e se sente 100% bem em ser gay. (...) não é como é no mundo. Deveria ser assim no mundo, mas não é”, declara um entrevistado, logo nos primeiros três minutos de *Paris is Burning*, (1990, Jennie Livingston), um documentário sobre as vidas e a cultura dos bailes drag na Nova York dos anos 1980. Um país das maravilhas onde fantasiar/fantasiar-se é furar o espelho das normalidades.

Em *Melhor que chocolate* (Better Than Chocolate, 1999), filme canadense dirigido por Anne Wheeler, uma deliciosa e provocativa performance musical da personagem Judy Squires canta “quando você diz *Olá Senhor*, você me apunhala no meu tenro coração transgênero (...) você não pode dizer *sim querida*, e *ela e irmã* ao meu tenro coração transgênero” e acrescenta “Cause I’m not a fucking drag queen”. Esta sequência — no melhor estilo do cinema de atrações e do excesso — antecipa uma forte e pedagógica cena no banheiro da boate LGBT, um dos dois cenários nodais de encontro das personagens, onde Judy é espancada por uma mulher lésbica, frequentadora do bar, por usar o banheiro feminino.

O filme de Jennie Livingston, com sua linguagem documentária mais tradicional (de fortes e saborosas entrevistas e muitas cenas dos bailes de show e competições de performances organizadas pela comunidade gay em Nova York) consegue de modo potente trazer para o corpo dos sujeitos diante das câmeras — nas poses desfiladas no salão — feminilidades e masculinidades possíveis que vão para além das noções tradicionais de masculino e feminino, tocando questões políticas transversais vinculadas não apenas ao gênero, mas também à classe e à raça¹.

O filme de Anne Wheeler, com sua estrutura de melodrama romântico, centra-se no romance de Maggie e Kim e nas suas redes de amizade e família para lidar com diferentes formas e corpos de amar; construindo com o mesmo peso na estrutura narrativa situações dramáticas onde hipocrisia e preconceito se alternam às belas cenas de encontros sexuais e amorosos.

Ainda que apenas um deles compareça nessa mostra², os dois filmes são bons pontos de partida para traçarmos algumas notas sobre a questão dos corpos nas telas e sua potência pedagógica em atravessar, no jogo político da disputa pelas visibilidades, feminilidades diversas e celebradamente dissonantes que explodem com o feminino como categoria estanque, natural e homogênea.

Se nesse artigo abuso do termo *feminilidades* e da palavra *femininos* não é por mero cacoete literário.

¹ *Paris is Burning* é de fato uma festa para os Estudos Culturais, como fica explícito no mosaico de falas que comparece nos primeiros dez minutos do filme. Nesse mosaico — trechos de entrevistas colhidas nas ruas da cidade, intercalados com cenas dos bailes — transparece um comentário sobre a questão racial e, em especial, uma crítica ambivalente sobre a força de uma cultura do consumo e da celebridade como inspiradora de desejos de construção de subjetividade e de espelhamento de um extrato social de classe específico da cultura gay. Não vou aprofundar aqui estas questões, pois não farei deste incrível filme o centro deste artigo, mas não posso me furtar de tais apontamentos ainda que de passagem.

² Nota dos Editores: *Paris is Burning* constava na programação original, assim como *O Par Perfeito*, comentado pela autora em seguida. Porém, dificuldades nas negociações dos direitos impossibilitaram a exibição destes dois filmes dentro da mostra.

Seguindo a proposta política de Judith Butler, em especial a das páginas do livro *Problemas de gênero* (2014), penso o feminino no plural — porque ele não se encerra na norma que está histórica e culturalmente associada a imagens de fragilidade, delicadeza, maternidade, vaidade e heterossexualidade — e as feminilidades como performances de gênero, como *ethos* e como *pathos* que se tornam visíveis nos corpos e gestos, e que não exclusivamente residem nas mulheres.

E é aí que filmes como *O Par Perfeito* (Go Fish, 1994, Rose Troche) e *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunne) se encontram com *Paris is burning*, exatamente nessa ideia de perturbação do feminino. Nos dois primeiros, pela figura da mulher masculinizada, que no Brasil ficou celebrizada na figura da sapatão/caminhoneira. No filme de Jennie Livingston, pelas *queens* e *trans* que posam e batalham no salão. As feminilidades nesses filmes presentificam um questionamento fundante das políticas de gêneros — da dissociação entre sexo e gênero, da implosão da lógica binária e reducionista de um masculino geral (vinculado ao homem, aos signos de virilidade, força; ao ativo e ao másculo) e sua contrapartida feminina (vinculada à mulher, aos signos de delicadeza, de fragilidade, de vaidade e beleza). Claro que esses não são os únicos aspectos destes três filmes (e, honestamente, em se tratando de *Paris is burning* e *The Watermelon Woman*, nem me parecem os mais importantes), mas é interessante pensá-los dentro de um quadro geral do chamado Novo Cinema Queer e de como as identidades queer foram se tornando visíveis dentro da cultura midiática geral, o que motivou reconfigurações nas lutas pelas visibilidades.

É importante lembrar certos marcos da ordem do cultural para pensar determinados filmes dentro do amplo escopo de um cinema queer, e mais especificamente de um cinema queer lésbico.

Quando em 1992, B. Ruby Rich mapeia a ressonância de um New Queer Cinema, ela está descrevendo um tipo de filme que quebrava com convenções de subjetividade, de gênero e também com formas de narrar. Filmes que vinham na época ganhando mais e mais espaço em festivais justamente pela sua qualidade de estranhamento (*queerness*): “estas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer”³, escreveu a autora.

A exaltação de um novo cinema queer na verdade respondia à necessidade de nomear algo que já estava em curso, mas que ainda teria uma significativa trajetória a ser percorrida: a crescente presença e consequente visibilidade de personagens e narrativas de temática queer em circuitos de espetacularidade que até então pouco ou quase nada miravam essa produção. De certo modo, o contexto do novo cinema queer era o mesmo contexto da ascendente visibilidade dessa temática na cultura midiática mais geral.

Se o contexto geral dos anos 1990 era o de uma cultura queer entendida como celebração do estranhamento (dos gêneros, dos corpos, das formas de narrar); nos anos 2000, viu-se uma crescente presença comercial (e um potencial de comercialização) de obras audiovisuais que abordavam ou ao menos apresentavam relações amorosas e sexuais de casais do mesmo gênero, e termos como mercantilização e assimilação passaram a ser usados pela crítica mais engajada em uma complexificação da política de gêneros para identificar tais mudanças. Nesse contexto, uma lógica geral assimilacionista incorporou certas presenças homossexuais na cultura midiática geral, desde que ela atendesse às morais ainda hegemônicas da heteronormatividade branca, de certo estilo de vida gourmet, afetiva e amorosa, sim, mas no limite, quase deserotizada⁴.

3 Esse artigo seminal de Rich está traduzido neste catálogo e foi dessa versão que retirei a tradução desta citação.

4 Claro que aqui, estou me referindo a um diagnóstico geral que tem por base uma realidade cultural mais norte-americana, pois muitos dos filmes tratados nessa mostra dialogam com esse contexto. Seria importante refazer essas considerações para pensar um contexto específico brasileiro e latino-americano, pois a questão queer e as políticas de gênero aqui se dão com outros embates e temporalidades. No Brasil, a presença de certas identidades queer na cultura midiática mais hegemônica passa a ser um pouco mais frequente nos anos muito recentes e com tensões ainda bastante fortes se tomarmos como referência o contexto norte-americano descrito acima.

Aquilo que parecia estratégico, do ponto de vista da política de gêneros no contexto dos anos 1990, no cenário contemporâneo não precisa (ou ao menos não parece precisar) mais ser protagonista. No cinema queer contemporâneo, os desafios vão além da demarcação de uma visibilidade que perturba o feminino e o masculino em situações dramáticas em que essa perturbação é o ponto nodal da ação e do enredo. O desafio é expressar a multiplicidade de feminilidades e masculinidades e perturbar, em outra escala, os corpos visíveis na tela e os corpos dos espectadores.

Assim, um olhar mais político para as narrativas associadas ao cinema queer (o “novo” e o “contemporâneo”) percebe o investimento que tais obras fazem em preencher as telas de corpos dissonantes que perturbam inclusive (e sobretudo) o que já se assimilou como presenças gays e lésbicas aceitáveis. Nesse sentido, no campo mais específico do cinema queer lésbico, a imagem do feminino dominante é perturbada pela figura da sapatão. Mas, talvez mais importante ainda, seja o gesto de solapar as categorias de sexualidade e raça, fazendo o que Richard Miskolci descreveu como “um mesmo processo de racialização do sexo e sexualização da raça”, apontando como “as formas de opressão (...) são interdependentes.” (2009, p. 161-162). Aqui, as trans de *Paris is Burning* e as sapatões de *The Watermelon Woman* são mais atuais e importantes do que nunca.

Para além da questão racial, tema central nesse filme de Cheryl Dunye, uma afirmação da perturbação de certa imagem (corpo e gestos) mais heteronormativa de feminino é estrategicamente colocada em cena. As interações entre as personagens Cheryl e Tamara (caracterizadas por corpos e gestos, se me permitem dizer, estrategicamente *sapatonescas*) se encarregam de fazer visível, através de seu desenho dramático, essas questões. Os diálogos de Tamara são invariavelmente direcionados aos gostos e percursos das relações afetivo-sexuais de sua amiga Cheryl, criticando suas escolhas e seu caso amoroso com Diana, acusando Cheryl de “querer embranquecer”.

A relação entre Cheryl e Diana é outra oportunidade do filme de trazer para o visível, através da dramatização narrativa das políticas de gênero, um comentário sobre outras construções de feminilidades, construções que perturbem o feminino tradicional. Diana é branca, usa batom, camisetas sem manga e decotadas. “Eu meio que gosto das minhas garotas com um pouco mais de carne sobre os ossos”, diz ela a Cheryl quando as duas se encontram. Pele clara, batons e decotes poderiam não significar nada, mas, nesse filme, onde cada detalhe, tais como uso de termos, de figurino e de referências cinematográficas presentificam as questões políticas levantadas; esses signos não são acaso.

Em *The Watermelon Woman*, como em outros aqui mencionados, a construção das personagens lésbicas em torno da imagem da sapatão (que corresponde a um corpo e gestos que remetem também a signos habitualmente identificados com a ideia tradicional de masculinidade) é significativa como gesto político que marca um certo lugar de fala. É importante apontar que um cinema queer lésbico pós anos 2000 vai dosar de modo mais pluralizado os desenhos de corpos das personagens lésbicas, reiterando a multiplicidade das feminilidades queer — penso, por exemplo, em filmes como *The World Unseen* (2007) ou *I Can't Think Straight* (2008), ambos dirigidos por Shamim Sarif, ou mesmo *Beijando Jessica Stein* (Kissing Jessica Stein, 2001, de Charles Herman-Wurmfeld)⁵.

Há, contudo, outro aspecto mais amplo que me parece também importante e vou tentar traçar algumas notas aqui. Ele diz respeito à mudança de uma pedagogia sociocultural presente nos filmes dos anos 1990 em direção ao que gostaria de chamar de uma pedagogia dos desejos em filmes dos anos 2010.

⁵ Se no contexto norte-americano essa percepção se aplica, no contexto brasileiro de poucas produções de um cinema queer lésbico (ou mesmo na cultura midiática de modo geral) a figura da sapatão ainda parece um tanto invisível e cercada de estigma. Nesse sentido, quando a cultura midiática tradicional incorpora nas novelas a inserção de um casal lésbico — vide as personagens Clara e Marina, na novela *Em Família* (2014), ou mesmo as personagens Teresa e Estela, *Babilônia* (2015), — a figura da sapatão é pouco explorada no desenho dos corpos e gestos dessas personagens.

De uma pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos

Se tomarmos o cinema queer lésbico como referência, veremos uma importante diferença nas lógicas de *mise-en-scène* que dizem respeito a presentificar nos filmes as políticas de gênero. Sobretudo nas maneiras como esses filmes trazem de modo pedagógico as dimensões políticas para o corpo de suas narrativas (e esse é o poder e a eficácia de contar uma boa história).

Aqui, faço um convite para que não tenhamos medo da palavra pedagógico. Ela não diz respeito a aproximação conservadora e desqualificante do senso comum que a reduz a ideias de normatização e enquadramento ideológico. Pedagogia aqui é ensinamento por partilhas e experiências. Tenho escrito sobre os poderes das narrativas em imagens e sons em partilhar ensinamentos através de uma pedagogia das sensações que se transmite pela força dos engajamentos afetivos propostos e possíveis na relação entre narrativa e espectador. Pedagogias das sensações⁶ que, se de um lado nos ensinam a ver e sentir o mundo, de outro nos ensinam também, através e por causa desse ver e sentir, a ser e estar no mundo. Claro que há um caráter moralizador nessa pedagogia (ele se expressa de modo mais cabal nas matrizes narrativas do melodrama, por exemplo), mas tal caráter não necessariamente precisa se confundir ou restringir a uma pedagogia moralista. Mais que tudo, uma parcela significativa do cinema queer apreendeu esta potência pedagógica do filme narrativo (em especial através de um flerte com o cinema de gêneros) e fez dela o centro do seu lugar de fala político.

Voltando ao nosso cinema queer lésbico, mas de certo modo não apenas nele, veremos essa potência pedagógica em ação de uma dupla maneira: de um lado, onde a questão social e cultural das diferenças é o centro da representação na ação dramática; de outro, através da inserção frequente de cenas onde o filme investe em expressar trocas íntimas e em mobilizar afetivamente o espectador para encontros de corpos e desejos. Se percebo uma trajetória que privilegia uma pedagogia em relação à outra, considerando o contexto dos anos 1990 e o contexto contemporâneo dos 2010, isso não significa de modo algum que elas ainda não coexistam em alguma medida.

Obras como *2 garotas in love* (The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love, 1995, Maria Maggenti) e *Nunca Fui Santa* (But I'm a Cheerleader, 1999, Jamie Babbit) são ótimos exemplos de uma poderosa pedagogia sociocultural. No filme de Jamie Babbit — uma importante realizadora do cinema queer, que além desse filme dirigiu episódios para a aclamada série *The L Word* (episódios *Look Out, Here They Come!*, em 2008, e *Lexington and Concord*, em 2007) e para a série da HBO *Looking* (2014) — a heteronormatividade do mundinho suburbano norte-americano é representado na chave de uma comédia de tons proposadamente caricaturais. No filme, o excesso na *mise-en-scène* e na construção gestual e visual das personagens é o veículo da ironia contra essa própria. Uma afirmação óbvia, e por isso potente, do que há de patético e perverso na chamada norma.

Algumas cenas de *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* são especialmente sintomáticas dessa pedagogia sociocultural. Sua primeira sequência é didática como antecipação das questões ao apresentar uma das protagonistas a partir dos seus pés, interagindo com uma personagem secundária que não será exatamente o seu par amoroso nessa obra, que transita entre o melodrama familiar e a comédia romântica, e cujo final quebra de modo abrupto com as expectativas de ambos os gêneros narrativos.

Na cena, a câmera enquadra um escarpim preto de salto fino e uma bota de exército e vai lentamente subindo pelos corpos abraçados em um beijo amoroso. De um lado, um macacão jeans desbotado e largo; do outro, uma legging preta, evidenciando as curvas do quadril. Um cabelo curto sem adornos, outro longo com brincos, anéis e pulseiras. A caracterização das personagens deixa claro o conflito

6 Para uma apreciação maior dessa ideia de Pedagogia das sensações, ver meu artigo *Tessituras do excesso*, publicado na *Significação*, ano 39, nº38, 2012.

que vai atravessar o filme na relação entre as duas adolescentes. Há um empenho didático na *mise-en-scène* ao representar a evolução da relação das duas, buscando evidenciar, não raro em quadros que expressam simetrias na construção do plano, suas diferenças, e aos poucos como elas vão se aproximando.

Mas não é apenas no que concerne a relação das adolescentes Randy e Evie que o filme se esmera, na pedagogia da sua *mise-en-scène*, em representar conflitos de visibilidade queer. Não raro, pontuam o filme cenas em que, em quadros mais abertos, as colegas de escola comentam sobre Randy: “ela é tão estranha” (*total freak*) ou “é uma verdadeira caminhoneira” (Diesel Dyke), são alguns dos termos usados.

Cenas típicas de um repertório melodramático (embora o filme não tenha exatamente essa filiação genérica) aparecem com certa frequência, onde a representação do olhar público obviamente julgador tem a clara função de ancorar mecanismos de engajamento e empatia com as personagens.

Em uma sequência rápida, mas significativa, a família de Randy (a tia Rebeca, sua namorada, Vicky, e a ex-namorada, Lena) prepara o jantar com gestos de uma bagunça harmônica típica de comédia familiar (onde todos falam ao mesmo tempo em uma interação aparentemente caótica, mas fortemente coletiva) quando Rebeca declara: “vamos sentar e comer como a família normal que somos”. Esta cena ganha força pedagógica quando nos lembramos da sequência imediatamente anterior, na qual Evie prepara o jantar com sua mãe e, ao errar a receita, se põe visivelmente nervosa. A cena termina com as palavras da mãe atestando que Evie é “a filha perfeita” (*mamma’s perfect little girl*) em uma óbvia antecipação de conflito (melo)dramático.

Se cotejarmos esse filme do meio dos anos 1990, com um filme como *Azul é a cor mais quente* (La vie d’Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche), veremos outro tipo de pedagogia em cena. Não mais a que procura construir dramaticamente os conflitos culturais da experiência queer, mas uma que busca expressar no plano mais visível os encontros corporais. Se nos anos 1990 pareceria ser importante para o cinema queer fazer uma pedagogia sociocultural, onde sair do armário é um dos motes centrais; nos anos 2010, a pedagogia é dos desejos e corpos e o centro do seu repertório dramático é o que acontece depois do armário⁷.

O que quero dizer com essa imagem do pós-armário é na verdade um apontamento de que, em alguns contextos, o gesto político de uma disputa de visibilidades de gênero se dá de modo diferente. Assim, no contemporâneo, em alguns contextos sociais particulares, os conflitos sociais das relações homoafetivas (assumir-se, a homofobia, a disputa das visibilidades e pelo direito de ser aceito enquanto *tale* etc.) não ocupam mais o centro da ação dramática. Insisto na ressalva de que se tratam de contextos sociais particulares, pois não tenho a ilusão míope de que esses conflitos se apagaram do mundo, uma ilusão motivada pela certa impressão de respeito e aceitação que parece atravessar a retórica assimilacionista e os avanços jurídicos e políticos concretos alcançados em certos países na direção de uma garantia de direitos dos sujeitos LGBT. Contudo, feita essa ressalva, é patente que em muitos filmes do cinema queer contemporâneo (e, mais uma vez, isso é mais perceptível no contexto norte-americano que no brasileiro e latino), privilegia-se um desenho narrativo em que esses aspectos dos conflitos socioculturais mais diretos não aparecem como situações dramáticas no enredo, ou, se aparecem, ocupam pouco espaço. Nesse sentido, o gesto político de representar e expressar relações homoafetivas se dá de outro modo, reiterando a colocação dessas relações em uma zona distinta de conflitos dramáticos, uma mais preocupada com as dimensões do desejo, do cotidiano e da in-

⁷ Agradeço essa imagem de “depois do armário” ao pesquisador Will Domingos que desenvolve, sob minha orientação, uma dissertação sobre a questão da intimidade em filmes homoafetivos. As observações e o compartilhamento das suas pesquisas junto ao *Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais*, bem como os apontamentos e leituras conjuntas da pesquisadora Érica Sarmet me ajudaram muito a construir um olhar mais complexo sobre esse universo fílmico. Agradeço aos dois pela partilha e interlocução.

timidade. Por isso, cenas onde um olhar para as encenações da domesticidade e do desejo são mais mobilizados pela narrativa.

Com isso, não quero dizer que nos filmes dos anos 1990 não existam cenas de trocas íntimas, onde a câmera é investida em compartilhar com o olhar do espectador os encontros de corpos e desejos. Elas existem (em *The Incredibly True Adventure of Two Girls In Love*, elas acontecem mais para o final do filme), mas, em geral, tais cenas são preparadas por uma moldura narrativa que as enquadra nos conflitos vinculados aos dilemas com a identidade sexual, com o armário e os preconceitos. Nesse sentido, são passagens dramáticas menos explicitamente investidas na coreografia dos desejos e corpos, e mais preocupada em trazer esses encontros para o plano do visível. É sintomático, por exemplo, que tanto no filme de Maria Maggenti, quanto no de Jamie Babbit, as cenas do encontro sexual do par amoroso apareçam mais para o final da narrativa, como uma espécie de ponto de exclamação que coroa todos os entreveros que a sociedade cria ao par. Além disso, a própria coreografia dos corpos e da câmera nestas cenas investe mais no encontro das bocas como signo do coroamento romântico-amoroso do que nas carícias e na sexualização do encontro desses corpos.

Apurando nosso olhar para as relações entre os corpos na tela e o comportamento da câmera em relação a eles, veremos uma mudança importante em muitos dos filmes mais contemporâneos. Neles, as cenas onde a narrativa se investe em construir desejosamente esses encontros são mais frequentes e inseridas durante o filme inteiro, do início ao fim. Além disso, tais cenas são construídas com uma decupagem dos corpos e suas carícias partilhadas, que se faz a partir da aproximação mais intensa em relação a eles (a câmera leva nosso olhar a passear junto aos corpos), saturada de efeitos de intensificação afetiva no melhor ensinamento do prazer visual e do modo de excesso do campo do pornográfico. Com isso, não quero dizer que filmes como *Azul é a cor mais quente*, que talvez seja o caso mais paradigmático dessa pedagogia dos desejos no cinema queer lésbico, seja um filme pornográfico; apenas atento para a eficácia de um diálogo intertextual com as estratégias desse campo para mobilizar os afetos e desejos dxs espectadorxs.

Mais uma vez, *The Watermelon Woman* e *Melhor que chocolate* são exemplos interessantes ao fazerem, ainda no contexto dos anos 1990, uma síntese de ambas as pedagogias que cotejo aqui. O primeiro filme, na comentada cena de sexo entre Cheryl e Bianca; o segundo, ao trazer, desde seu início e com relativa frequência, *inserts* de atrações de trocas íntimas coreografadas na lógica da expressão e mobilização do desejo a qual me remeti. Em duas dessas passagens, os encontros entre Maggie e Kim são observados por outros personagens (o irmão de Maggie numa ocasião e outros casais lésbicos frequentadores do bar, em outra); o olhar público dramatizado na tela, mas que, ao contrário de julgar, aprecia e celebra.

Referências bibliográficas

BALTAR, Mariana. *Tessituras do excesso*: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. In. *Revista Significação*, São Paulo, ano 39, nº38, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 7 edição. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2014.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia*: o desafio de uma analítica da normalização. In. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*. In. Aaron, Michele (ed). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004.

“HÁ UMA LUZ QUE NUNCA SE APAGA”

Thiago Soares

Uma amiga chamada Ariadne, mas que eu chamo de Mustafa Lady (Mustafa é o sobrenome dela, de origem palestina, ela me disse), tatuou no braço “*there’s a light that never goes out*” obviamente porque ama The Smiths, ama a Inglaterra, ama a coisa toda dos anos 80 — no alto de seus vinte e poucos anos. A gente saiu, dançou muitas noites juntos, viajou para Cuba, chorou (eu mostrando o choro, ela escondendo) e, na outra vez em que nos encontramos (eu moro em Recife e ela em Canoas, ao lado de Porto Alegre), Mustafa Lady tinha tatuado “*pop matters*”. Sempre soube que ela amava os anos 80 e amava Madonna mais do que tudo na vida e me dava bronca, porque eu, que devia amar Madonna mais do que ela (talvez por ser mais velho), eu sempre disse que estava “substituindo” meu amor por Madonna pelo amor por Rihanna. “Olhe bem: Madonna e Rihanna são a mesma coisa, observa os dois ‘enes’, o mesmo tamanho das palavras”, me dizia.

Quando fui (re)ver os filmes/clipes presentes na mostra New Queer Cinema, lembrei muito dessa minha amiga, das nossas divagações sobre amor, viagens, cultura pop, dependência, música. E fui atrás do meu *travel book* da viagem que fizemos à Cuba quando eu estava numa *bad vibe*, por causa de um cara por quem eu tinha me apaixonado e que tinha me chamado de “carente” (y otras cositas más), e ela tentando se livrar da dependência de uma *friendship zone* (aquela “zona de amizade” em que a gente é amigo de alguém, bem amigo e tal e se apaixonava e a pessoa parece enxergar a gente como amigo, mas a gente enxerga a pessoa como amor). Fui buscar o *travel book* para me lembrar de algumas conversas que tivemos sobre como a música pop nos ajudou a entender as coisas pelas quais estávamos passando, nos ensinou a agir em algumas situações e nos acalentou quando nem terapia, nem budismo, nem meditação conseguimos.

Queer é um percurso

Até hoje não sei muito bem por que decidimos ir à Cuba juntos. Eu ia, porque queria me desintoxicar de internet, de *upload* de instagram, de ver ele com o novo namorado, feliz, postando foto do sushi que ele preparou pra gente numa certa noite, depois da aula de ginástica. Eu chamei Mustafa Lady pelo whatsapp, bem fazendo aloka mesmo e ela só disse “tenho um sonho de conhecer Cuba” e eu “como assim?”, não era ela que tinha fascínio pela Inglaterra, fã dos Smiths, das Spice Girls, Beatles, aquilo tudo? Como assim sonho-de-conhecer-Cuba? Mas que ótimo, dividir uma companhia, rachar hotel, essas coisas. Quando vi, a gente estava na imigração em Havana, pegando um táxi em direção a Vedado. Mas talvez Mustafa Lady quisesse mesmo estar em Londres, pichando “*The Queen is Dead*”, num muro abandonado de uma fábrica qualquer. Londres não, Manchester, mais cidade industrial, menor, mais cinza. E agora a gente estava numa varanda de um apartamento em Cuba, tomando um mojito e rindo, porque, na verdade, queríamos estar em Londres, queríamos tanto, mas, sei lá, o dinheiro tava curto, a ambição também, a gente estava tão baqueada das coisas que o clichê de Londres, aquele clichê todo da Inglaterra ia fazer a gente se lembrar daquela p.e.s.s.o.a. A gente não queria o clichê, daquela vez não, perdoa?, só daquela vez. A gente precisava sair do clichê e se refugiar

num lugar em que a gente sequer soubesse qual era o grande ponto turístico. E, de repente, já depois do terceiro mojito, imaginamos qual seria o Big Ben de Havana e fomos até a Praça da Coppelia, onde se toma sorvete todo domingo, e tinha um relógio numa espécie de coreto e fizemos uma foto “taí o Big Ben de Havana”, ninguém entendeu quando postamos no Facebook meses depois, era uma piada interna, queríamos dizer algo como estamos aqui, mas estamos lá. Ou Havana é minha Londres. Ou queer é um desvio de percurso e, ao mesmo tempo, a querência/negação de ser o percurso. Queer nunca é um destino. Queer é ser algo, querer ser algo e, ao mesmo tempo, não saber bem qual algo ser. Havana, talvez, fosse nossa Londres queer. Ou a Londres que deu para ser.

“Because I want to see people and I want to see light”

Olhando as fotos, fico imaginando que o queer é mesmo o que dá para ser. Ou a tentativa de ser algo, meio fora de rota, meio “no arranjo”, gambiarra de existir. E, nesse deslocar entre Havana e Londres, a gente ouve a voz de Morrissey cantando “*take me out tonight*”, para qualquer lugar, eu não me importo, eu não me importo, eu não me importo. E é a voz de Morrissey, lânguida, não um pedido, uma clemência, é a voz de Morrissey que parece fazer com que Havana seja Londres. Ou qualquer coisa que caiba no pedido dele. E a música pop é a música da voz, porque é a música do refrão. É a música do pertencer à música. E a música pop não existe sem imagens, por isso que a voz é a música da música pop. Porque a voz é a imagem da música. A voz é mais imagem que as outras imagens da música. É o corpo, é a boca aberta, é o pulmão, é a respiração de Morrissey, é ele, perto de mim, me dizendo “*to die by your side is such a heavenly way to die*” e é Morrissey, mas é também aquilo que eu queria ouvir quando meu ex não me disse nada e apenas postou uma foto no instagram com o novo namorado sem legenda, sem nada, apenas os dois, o sorriso estático, os dois num dia quente de verão e eu, ao longe, em casa, fiquei como-assim, como-assim, como-assim, ele?, ele?, o que eu fiz, e, quando a gente estava junto, eu imaginei um dia colocar uma legenda da gente com algo bem brega, tipo “*take me anywhere i don’t care i don’t care i don’t care*” e todo mundo curtir e a gente sair para comer uma promoção número 3 do McDonald’s com porção extra de batata-frita. Mas é Havana, estou no Malecón, a mureta de pedras que existe na cidade, tanta gente, tanta coisa e Morrissey, a música, a gente querendo outra coisa. Para isso existe a música e, para mostrar o que é querer outra coisa em imagens, existe o videoclipe.

“So I look back upon my life”

O videoclipe é uma sobreposição. Imagem sobre música. Por isso o videoclipe é um querer. Um querer ser aquilo que a canção é. A canção é do mundo, algo como a imagem do casal na proa do Titanic no filme de James Cameron (1997): a canção quer vento. A canção quer outra coisa. Na voz que me chama, no arranjo que ata, nos acordes, no refrão que abraça: a canção parece nos dizer “é possível!”. O videoclipe não. O videoclipe não quer outra coisa, senão a canção. É obcecado. Filho pródigo. Ele tenta ser para outrem, mas seu eterno retorno é aquela faixa musical intermitente. Um dia, na minha tese, que virou livro depois, tentei argumentar que videoclipes são tentativas de tradução de um senso de personalidade de um artista em códigos audiovisuais. E que a canção é uma espécie de percurso que o videoclipe percorre em busca de ser o artista. O indicativo do percurso pode estar sintetizado na figura do diretor do videoclipe, que parece orientar, mostrar o caminho, dizer “como é”. Uma coisa que sempre me inquietou nos cliques do Derek Jarman é o apreço por sobrepor imagens. Imagens sobre imagens. Como se o plano fosse insuficiente para caber a imagem. Ou a imagem que Jarman parece querer é um estilhaço de outras imagens. Os vaga-lumes de Didi-Huberman, cintilantes, fugidios. A estética de Derek Jarman, presente em filmes como “*The Queen is Dead*” (1986), conjunto de canções dos Smiths, em forma de micronarrativa afetiva, parece ser a problemática da imagem

pop: a imagem que não cabe em si, que precisa de outra imagem como apoio — ou apelo. Na afeição pelas sobreposições de imagens, Derek Jarman parece indicar uma espécie de método de imagética do pop: sobrepondo é possível dizer sem estabilidade. Um dizer atravessado, de passagem. Dizer queer. Sobrepor imagens passou a ser um dos maneirismos estéticos mais usuais em videoclipes, mas seu uso excessivo, me parece, vem de uma ordem que indica tanto a reificação do clichê, quanto a sua impermanência. Um rosto azulado, um carro em chamas, uma rosa. A música ao fundo. Pode-se pensar que o que resta à imagem no videoclipe é a sobreposição — quase como uma tentativa de dizer “eu sou videoclipe, mas eu sou também canção”. O duplo da existência do videoclipe é melhor traduzido através da sobreposição.

“I will be your father figure, put your tiny hand in mine”

Estou vendo fotos de Cuba, meu *travel book* está repleto de anotações, fragmentos, coisas dispersas. Estou vendo o clipe de “Panic” com aquela mão em busca de algo e Morrissey dizendo “enforque o DJ”, ele toca músicas que não falam sobre minha vida. No vídeo, tudo é muito acelerado, tudo em preto-e-branco, um rapaz londrino me encara com desconfiança e talvez seja oportuno falar da melancolia da velocidade das imagens do videoclipe. A edição acelerada dos videoclipes parece ser a incapacidade de apreender o presente, um devir de que a outra imagem é sempre melhor, de que a salvação vem a seguir, cenas do próximo capítulo. A ultraedição dos videoclipes, assim como a sobreposição das imagens, é a tentativa de caber “meu mundo e nada mais” num intervalo de tempo. A imagem é cortada, amassada, comprimida para caber. E não há nada mais melancólico do que a dor de tentar caber em algo. Editar aqui parece próximo a amputar. Por isso, o videoclipe pode assumir um tom de ser imagem que, na querência de ser canção, está sempre tentando, preso à inevitabilidade de ser videoclipe. E aqui estamos também diante de uma melancolia que há na imagética do pop. Imagem de alta visibilidade, alta volatilidade, premissa de aparição, fruição em larga escala, queimar. E, depois, desaparecimento. Fulgor e apagamento. A imagem pop que os videoclipes tanto encenam traz, em si, o bojo da melancolia: o esquecimento. Quantas imagens esquecemos, são desperdiçadas, jogadas nas bordas da memória, para nos lembrarmos de Madonna à frente de cruzeiros flamejantes no clipe de “Like a Prayer”? Um plano, alguns planos, para que centenas de outros sejam esquecidos. A velocidade da edição dos videoclipes parece dar conta mais do esquecimento do que da memória — e estamos, novamente, diante da problemática da música pop e mais amplamente da cultura pop. Quantas centenas de milhares de filmes blockbusters, produções para TV, seriados, foram/são jorrados na tentativa de nos reter? Mas algo de “Panic” fica. Um plano. O beijo de um homem numa caveira. Fica. Eu me encanto, me enteneço diante daquilo e, logo em seguida, *vrau*, o homem parece ter nojo da caveira, se afasta, cospe o beijo. Neste beijar-afastar parece estar o encantamento do clichê e também sua negação. Ou a imagética pop que precisa tanto do clichê, quanto de se afastar — delicadamente ou jocosamente — dele. Mas eu e Mustafa Lady estamos em Havana e amanhã vamos a Varadero — o clichê do Caribe em Cuba. Respiramos fundo. Talvez estarei entre o inferno de recordar e o profundo mar azul de esquecer.

“Almost is never enough”

O videoclipe precisa do clichê. É sua arma contra o esquecimento. É o que lhe resta. Enquanto vejo “It’s a Sin”², do Pet Shop Boys, me lembro de estar chegando a Varadero, o conforto de — ufa! — finalmente ter a impressão de que, sim, eu estava no Caribe. Mar azul, confortáveis resorts, drinques coloridos. Tudo muito igual, tudo muito necessário. Ao ver “It’s a Sin”, me deparo com monges julgando um Neil Tennant angustiado diante do pecado de existir. Eu sou quem eu sou, logo, não posso existir

1 Nota dos editores: Filme de 1989, dirigido por Mary Lambert.

2 NE: Filme de 1987, dirigido por Derek Jarman.

plenamente. Ele está numa espécie de mosteiro. Há grades. Há luzes que incidem violentamente, marcando o quadro visual com cores ora quentes, ora frias. Há seres sacros que olham. E há religião como grande metáfora do ato de julgar. A igreja é um clichê mais que necessário da cultura pop — e, sobretudo, como marcação visual sobre o julgamento da diferença ou do diferente. O queer cabe no catolicismo? Lembro a turnê *Blonde Ambition*, de Madonna: de repente, o palco se transformava numa igreja, Madonna cantava “Oh Father”, havia uma espécie de simulação de masturbação com elementos sacros, havia a inquietação com a normatização do sagrado e a tentativa de profanar o espaço da igreja. É na igreja que Neil Tennant confessa “eu pequei”, que mistérios são revelados em “O Código da Vinci”³ que Axl Rose se casa em “November Rain”⁴ e Al Pacino se lembra do seu passado de glórias em *O Poderoso Chefão 3*.⁵ A igreja é este lugar em que a solenidade dá espaço à grandiosidade das coisas que precisam ser esclarecidas. Se os ícones sacros parecem zombar de Neil Tennant no clipe de “It’s a Sin”, eles são amigos de uma Annie Lennox meio anja, meio deusa, no clipe de “There Must Be An Angel (Playing with My Heart)”⁶. Seriam os anjos que julgam Neil Tennant os mesmos que parecem dizer “that’s me in the spotlight” para um Michael Stipe também angustiado, com um excesso de luz, em “Losing My Religion”?⁷ O que atravessa: o clichê. Ou o lugar-comum a que Richard McKeon se remete como “o familiar sobre o qual se baseia o novo, o óbvio e dado-por-certo sobre o qual se formam surpresas e se solicita atenção”. Onde a retórica encontra e explora o senso comum, às vezes pelo clichê, amiúde pelo estereótipo, formando uma estrutura de reconhecimento. Ou uma estrutura de sentimento.

“Forever is gonna start tonight”

É na piscina do resort de Varadero que me deparo com a lembrança dele. Porque o clichê parece me chamar para aquele dia em que, eu deitado na rede, vento, você chegou com um jarro, esterco, um regador e disse algo como “vou plantar uma muda de manjerição pra, quando a gente fizer pizza, colher o manjerição fresco, daqui da horta”. O clichê nos aprisiona na felicidade. A noite cai e eu abraço Mustafa Lady e digo coisas como “saudades”, “vai passar”, “tá doendo”. Chove em Varadero. E não existe coisa mais triste do que chover no clichê. Porque é duplamente melancólico: pela chuva em si e pela chuva que tira do clichê o que faz dele clichê. Eu e Mustafa Lady falamos de nossas coisas afetivas, muito do que ela me diz sobre amar alguém que a vê como amiga parece estar em consonância com o que Judith Butler escreve sobre melancolia de gênero. A melancolia da diferença. O queer é melancólico naquilo que lhe cabe. Quando não cabe, é resistência. A resistência queer talvez resida na pornografia. Ou na deliberação sobre o corpo. A cura é a rua, o grito, a pista de dança. A minha cura, como a de Morrissey, foi na voz. Ele canta, eu ouço. Eu ouço a voz de Mariah Carey dizendo “when you left I lost a part of me”, depois o grito, a mão dela que encena o histrionismo do grito, eu estou ali, na garganta dela, como se resistir fosse possível através de cantar. Chove em Varadero. E do canto de Mariah Carey me ensinando a resistir, também emergem os gestuais que Marlon Riggs encena em *Tongues Untied*, *Brother to Brother* e *Snap Like a Diva*.⁸ A pose como resistência. Eu preciso da pose para resistir. O negro precisa da pose para dizer “não me objetifique como ícone de masculinidade”, “peço permissão para ser feminino”. E daí o embaralhamento o desvio. Branquitude e negritude em colapso. Não existe ativo ou passivo. Não é Mariah Carey X Whitney Houston. São ambas. Ou nenhuma. Para

3 NE: Livro de Dan Brown, adaptado ao cinema: *O Código Da Vinci* (The Da Vinci Code, 2006, Ron Howard).

4 NE: O videoclipe da música foi realizado em 1992 por Andrew “Andy” Morahan.

5 NE: O autor se refere a *O Poderoso Chefão III* (The Godfather: Part III, 1990, Francis Ford Coppola).

6 NE: Música da dupla Eurythmics. Filme de 1985, dirigido por Eddie Arno e Mark Innocenti.

7 NE: Música do grupo R.E.M.. Filme de 1991, dirigido por Tarsem Singh.

8 NE: O autor se refere ao filmes *Tongues Untied* (1989, Marlon Riggs) e ao livro *Brother to Brother: Collected Writings by Black Gay Men* (1991). “Snap Like a Diva” se refere a um segmento de *Tongues Untied*. Em 2009, algum fã do filme subiu apenas o segmento ao YouTube e se tornou um sucesso por si só.

mim, ambas. O grito que Whitney dá em “I Will Always Love You”, apresentando-se para a plateia de mais de 200 mil pessoas, no Ellis Park, em Joanesburgo (África do Sul), no concerto em homenagem ao presidente Nelson Mandela, celebrando a então recente unificação da África do Sul e o fim do apartheid, é a própria encenação do “deixe-me ser quem eu sou” que há quando a negritude do homem negro afeminado é reivindicada em *Tongues Untied*. Dois dias depois, não mais em Varadero, já estava em Santa Clara, visitando o mausoléu de Che Guevara, quando conheço Brenda, uma travesti que sonhava em usar um creme da Victoria’s Secret. Eu levava na nécessaire um hidratante aroma “pera glacé” e não tive dúvida: dei a Brenda enquanto ela me dizia que não havia nada mais político em Cuba do que gostar de coisas americanas — e ela amava Lady Gaga, Taylor Swift — e me disse “me encanta Selena Gomez” com aquela dramaticidade que eu vejo em *Tongues Untied*. O político está no artifício, penso. E durmo no táxi, em carro Ford modelo 1956, a caminho do aeroporto de Havana.

“Can’t live if living is without you”

É a música que me diz sobre algumas condições da diferença e do desvio. É na música que se aprende a aderir e a resistir. É no videoclipe que há algo sobre ser pop à espreita. Como um querer lembrar, mas um precisar esquecer. O pneu do avião aterrissa. Eu pego o táxi amarelo de Nova York em direção à minha casa, em Recife. Estou de casaco de pele, neva e cantarei a dor da fama. Britney Spears canta “Lucky”.⁹ E é tarde.

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

MCKEON, Richard. *Rhetoric: Essays in Invention and Discovery*. Woodbridge: Ox Bow Press, 1987.

OLIVA, Fernando; e REZENDE, Marcelo. *Comunismo da Forma: Som, Imagem e Política da Arte*. São Paulo: Alameda, 2007.

SOARES, Thiago. *A Estética do Videoclipe*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

WILSON, Carl. *Let’s Talk About Love: A Journey to the End of Taste*. New York: Bloomsbury, 2007.

⁹ NE: Referência ao clipe de “Lucky”, dirigido por Dave Meyers em 2000.

LOVE RULES THE WORLD

Hernani Heffner

Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence. 'Queer' then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative (HALPERIN, David. *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 62).

Em um século pleno de horrores como o vigésimo, sempre em busca de consolidar essências comuns diante das repetidas tentativas de estigmatizar o outro como inferior, primitivo, bárbaro, afirmar a ideia da diferença como pressuposto da existência, para além de qualquer particularidade de ordem cultural (sexo, etnia, raça, língua, imagem, opção política, nacionalidade, etc.), pode soar bastante deslocada e politicamente reacionária. Trilhar uma síntese disjuntiva – afirmar a humanidade do ser primeiro, para depois buscar sua variedade como uma identidade particular –, como ensinou o Deleuze da *Lógica do Sentido*, parecia mais produtivo e adequado diante de episódios como o nazismo, o colonialismo e o agora nivelador consumismo. Mas foi justamente isso que a comunidade LGBT ocidental recusou a princípio, insistindo no “desvio”. Como sujeitos sociais desde sempre reprimidos, abandonaram a “estratégia do armário” para assumir não uma particularidade, percebida pela normatividade no mais das vezes como a sexual, mas o senso de pertencimento a uma comunidade ampla, cuja designação é sempre problemática. Não se tratava de uma identidade especial ou única, mas da construção de uma distância em relação à “norma”, marcada, sobretudo, pelo elogio da liberdade. Se é correto designar uma estratégia de resistência para o grupo, que acabou configurando-o como uma “minoría” nos dias que se seguiram ao Levante de Stonewall, tal perspectiva é insuficiente para o delineamento do fenômeno queer, particularmente o agenciamento da arte como ferramenta de composição desses mesmos sujeitos sociais, e não como veículo de expressão a serviço de uma causa. A busca pela beleza estranha constituiu-se em um motor muito mais eficaz.

Dentre as estratégias utilizadas no momento de afirmação do movimento queer, situado *grosso modo* do fim dos anos 1960 a meados dos anos 1990, época de reivindicação por direitos civis, de luta contra o obscurantismo provocado pela aids e pelo conservadorismo moral, e de consolidação de uma “imagem” pública sempre cambiante e ao mesmo tempo em permanente expansão (L, G, B, T, Q, I, A..., ou na versão local, L, G, B, T, T, T, S...), uma das mais óbvias encontra-se na referenciação histórica da diferença identitária, vitalista e imagética. Se há um grupo ou comunidade que melhor tirou partido da pesquisa estética da modernidade e do seu afã utópico de ser outra coisa, uma síntese absoluta ao final, esse conjunto foi o que recusou o patriarcalismo e a heteronormatividade como padrões sociais dominantes, que elegeram a ideia de belo como estratégia comunitária e política (a arte no sentido gadameriano, ou seja, como jogo, símbolo e festa; “festa estranha com gente esquisita”, como cantou a Legião Urbana, na canção *Eduardo e Mônica*), e que tornou a estranheza um estilo, no mais das vezes definido como exagerado, extravagante, bizarro, uma “arte” do excesso que nunca seria ignorada

em seu aparente barroquismo ou maneirismo. A referência, a rigor, está ao contrário muito mais interessada nessas correspondentes estéticas do que na identificação de épocas e precursores exemplares. Embora uma das estratégias políticas do movimento tenha sido desde sempre a indicação de notórias figuras históricas consideradas gays – a mais recente foi a divulgação pelo Grupo Gay da Bahia da lista dos “100 homossexuais vips do Brasil” –, no campo do cinema queer internacional importou menos a nota de escândalo do que a investigação de contextos de intolerância, a desconstrução de estereótipos e a afirmação de um novo sujeito oscilante em seu furor libidinal, para quem as armadilhas do amor são o verdadeiro desafio.

Dentro da mostra ora proposta e aqui examinada, o núcleo duro da afirmação do New Queer Cinema internacional é composto pelos filmes *Paciência Zero* (*Zero Patience*, 1993, John Greyson), *Tongues Untied* (1989, Marlon Riggs), *Swoon – Colapso do Desejo* (*Swoon*, 1992, Tom Kalin), *The Hours and Times* (1992, Christopher Munch)¹ e *Eduardo II* (*Edward II*, 1991, Derek Jarman). Outros títulos poderiam ser adicionados – *Paris is Burning* (1990, Jennie Livingston), *Veneno* (*Poison*, 1991, Todd Haynes), *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991, Gus Van Sant) –, mas alguns aspectos particularizam as cinco obras citadas, sem prejuízo de outras conexões com a filmografia mais ampla do movimento, tal como caracterizado por autores como B. Ruby Rich, Michele Aaron e Pier Maria Bocchi. Em primeiro lugar, a eclosão do queer cinema coincide com um curto período demarcado pela queda do Muro de Berlim e pelo fim da União Soviética, época de liberação, virada histórica e promessa de mudanças. Insere-se também no auge do controvérsio “pós-modernismo”, em suas articulações paratáxicas, “fim da história” e subjetivação pelo consumo “seguro” do prazer, uma espécie de sociedade do espetáculo higienizada da política, do sexo livre e da finitude. E dialoga intensamente com as novas formas audiovisuais em movimento, do chamado cinema maneirista dos anos 70-80, particularmente no que tange a citação de gênero, à consolidação do videoclipe com o fenômeno MTV. Para alguns autores como Rich², o auge de um cinema neobarroco contemporâneo teria se dado inclusive com o cinema queer. Por fim, as cinco produções evoluem em torno de personagens históricas bastante conhecidas, retomadas como signos de uma identidade não normativa e dos limites de qualquer contexto histórico, incluindo o atual, considerados fragmentados em vez de segmentados, contraditórios em vez de disciplinadores, caóticos em vez de atomizados, irracionais em vez de progressivos.

O interesse por personalidades do passado não foi meramente hagiográfico ou assumiu argumentação *naïf* sobre mártires, militantes e defensores em geral da causa dos direitos civis de “minorias” oprimidas, embora haja indicações, como no número principal de *Zero Patience*, elogioso à ação do contemporâneo ACT UP e da líder feminista oitocentista Frances “Fanny” Wright. Mesmo narrativas mais tradicionais tomaram o cuidado de tentar compreender a excepcionalidade de uma aparente aceitação do tema pelo *mainstream*. Vários desses filmes insistem, por exemplo, em certo vácuo de poder à direita, ironizando também a conseqüente tibieza ou violência cegados moralismos reinantes – *Superstar: the Karen Carpenter story* (1987, Todd Haynes), *Meninos não Choram* (*Boys Don’t Cry*, 1999, Kimberly Pierce), *Milk: A Voz da Igualdade* (*Milk*, 2008, Gus Van Sant). Rich argumenta ainda que o próprio queer cinema estadunidense não teria aflorado sem a decadência que uma cidade como Nova York experimentou entre os anos 70 e 90. Não houve gratuidade ou assimilação, dentro da realidade do novo capitalismo cognitivo, que tudo aceita, tudo incorpora, tudo vende. Até porque o contexto de afirmação do novo cinema no hemisfério norte era de franca rejeição, por conta da paranoia da aids, entendida à época como um “câncer gay”. Em grande medida, os filmes do segmento vinham se

1 Nota dos Editores: *The hours and times* constava na programação original, assim como *Paris is Burning*, citado no mesmo parágrafo. Porém, dificuldades nas negociações dos direitos impossibilitaram a exibição desses filmes dentro da mostra.

2 *New Queer Cinema: the director’s cut*. Durham: Duke University Press, 2013.

pautando até o final da década de 1980 por um difuso pertencimento a um cinema independente, experimental, marginal, periférico, guetificado, herdeiro direto da vanguarda novaiorquina dos anos 60, da cultura *punk* dos 70 e de um novo cenário de luta. Não havia, portanto, nostalgia ou romantismos, ainda que um certo tom de melancolia perpassasse títulos como *Edward II* ou mesmo toda a obra de Derek Jarman, artista-militante maior dos novos tempos.

Dentro da ruptura que se instaura no momento em que tudo passou a desmanchar no ar, sinalizada pelo acesso a fontes e estruturas de financiamento cinematográfico e televisivo mais substanciais, com o consequente acesso ao mercado tradicional de consumo audiovisual, o recurso político a figuras de um panteão histórico, assim como a ícones e a uma estética *pop*, facilitava em princípio o reconhecimento de uma nova esfera social e cultural, em árdua luta pela não estigmatização. Mas como não incorrer em novos estereótipos? Como superar um imaginário anterior a essa altura pleno de contradições? Como dar conta das múltiplas camadas, motivações, inserções de um ser? Recorrer sim à referência histórica, como estratégia de luta, mas não a sua representação mais consensual. Deslocar essa figura histórica do óbvio para o inusitado, da aparência para o lado “oculto” complexo e multifacetado, do chão de seu tempo para a distopia contemporânea, da realidade para a imagem, da ideia, sensação, sentimento para o conceito. Sempre privilegiando os deslizamentos de sentido do ser outro que não o macho hétero ou a mulher procriadora. Ele pode ser tudo (ao mesmo tempo) e ao mesmo tempo nada, vivendo um mundo sem prescrições, mas com as eternas restrições, no fundo de ordem política e não mais biológicas, econômicas, educativas ou culturais. O que o cinema queer opera é a implosão dos velhos argumentos, de resto caducos diante do desmascaramento trazido pela aids. Se o ódio ao outro tem um fundamento, que ele seja explícito em sua tentativa de domesticação política e existencial e de ocultamento do fetiche social (todos devem ser sobretudo trabalhadores, eis grande indicação de um filme como *Filadélfia* [Philadelphia, 1993, Jonathan Demme], com o correspondente fracasso de definição *a priori* dos seres.

Uma agenda de luta permanece, portanto, no cinema queer, mas o seu retrato se faz de modo em grande parte novo, pelo recurso a estéticas pós-modernas, que não só borram fronteiras entre gêneros, classes, épocas, estilos, uso de materiais e formas, como desnaturalizam e denunciam a instância dominante. Na esfera da História com h maiúsculo, em vez da narrativa realista ou documental, a sua ficcionalização delirante, em vez do ponto de vista objetivo, a irrupção de uma voz (e imagem) subjetiva, individual, em vez do relato reiterativo e monumentalizante, o foco nos interstícios mais tênues e fugidios, em vez do passado, um presente estranho, fragmentado, deslocado, em sua beleza revivificante ou em sua tragédia inercial. Pode-se pensar em cada uma dessas possibilidades, vertentes, opções, com relação aos cinco filmes mencionados, em como o impacto da aids mobiliza a todos e em como as respostas vão das polêmicas em torno do paciente zero e sua reconfiguração como uma imagem ou representação, suscetível às apropriações e manipulações políticas, às inevitáveis razões de estado para as exclusões de sempre.

Zero Patience abertamente recorre a um desses deslocamentos históricos improváveis, trazendo para a atualidade ninguém menos do que Sir Richard Francis Burton, crítico da Era Vitoriana, com seus científicisms e eugenias, introdutor, no Ocidente, do famoso tratado de técnicas amorosas indiano, o Kama Sutra, e estudioso da sexualidade ao redor do mundo. No filme, encontramos Burton aos 170 anos trabalhando em um museu no Canadá nos dias de hoje. A pedido da direção da instituição, deve preparar uma exposição de apelo midiático sobre o suposto primeiro transmissor humano do vírus da aids, entrando em contato com militantes, com o fantasma desse “paciente zero” e seu companheiro. Contraditoriamente, como o Burton original, ora elogiado pela luta contra a censura e contra os conservadorismos, ora condenado como mais uma peça do imperialismo britânico, a rejuvenescida

personagem oscila em meio às disputas sobre a condição gay e sua estigmatização por um mundo cada vez mais espetacularizado. Para aumentar a entropia cognitiva, o filme não se propõe como uma ficção científica tradicional ou um delírio surrealista, mas como uma comédia musical, explorando não os absurdos históricos, mas a conjunção de estratégias típicas de uma sociedade de controle prestes a perder o controle (simbólico) de sua integridade.

Já *Tongues Untied* trilha um caminho diferente confrontando essa mesma História com h maiúsculo com o ponto fora da curva desse legado, aqui mostrado em tom de colagem sonora e visual através de imagens do ativismo homossexual negro nos Estados Unidos. Contrapõe a uma história coletiva aparentemente vitoriosa a dos direitos civis nos anos 1960, o que parece ser a mera trajetória de indivíduos negros com opções sexuais fora do padrão dominante, ou seja, a heteronormatividade branca e agora negra. Mais do que isso, denuncia esse discurso histórico como igualmente dominante ao silenciar sobre as outras vozes que clamavam pelo mesmo reconhecimento civil, só que mais amplo. Silêncio esse que se faz pesado e ressonante por todo o filme, tendo em vista as enormes perdas causadas pela aids na comunidade gay negra nos anos 80. Ao optar por encenar ficcionalmente sua própria voz e condição pessoal em meio ao presente imediato, o diretor de *Tongues Untied*, como em *Zero Patience*, hibridiza formas, gêneros e estilos narrativos e lhes retira a transparência costumeira. Insistindo na diferença sexual tanto quanto na racial – “black men loving black men is the revolutionary act”, sustenta a conclusão final –, o filme polemiza tanto com a cultura *wasp* típica do país como com os estereótipos egressos da luta pelos direitos civis, sempre próximos de uma ideia ou imagem de família tradicional, de origem mais ocidental do que africana, e distantes da contemporaneidade.

The Hours and Times foge da polêmica e da controvérsia que marcaram os dois filmes anteriores, passando por um idílico romance de iniciação, não fossem as personagens principais John Lennon e Brian Epstein, líder e empresário dos The Beatles. Narrando de forma mais convencional, sem deixar de tirar partido dessa aparente simplicidade, a pouco conhecida e nunca sublinhada relação platônica entre os dois jovens rapazes investiga o clima de repressão tanto exterior quanto interior que cerca o par em uma viagem de férias a Barcelona. O conflito de gerações transmuta em conflito de mentalidades no interior da própria juventude que alargaria e muito a ideia de sexualidade, avalizando sobretudo o revolucionário “amor livre”. Barcelona tanto remete a um episódio particular da vida de Epstein, quando sua família procurou curá-lo da homossexualidade, quanto à necessidade dos ingleses de buscar um território livre ou neutro para os encontros homoeróticos. No Reino Unido, um caso homossexual era crime punível com a prisão até 1967, quando a lei foi revogada, ironicamente um mês após a morte de Epstein. O clima de segredo, hesitações, toques discretos, olhares furtivos e desejos reprimidos revela muito bem o contexto anterior a Stonewall e qualifica a súbita explosão que se seguiu, de Lou Reed e David Bowie a Fred Mercury e Madonna, da *Gay Liberation* ao Queer Cinema. O filme reconecta mitos a seres históricos no condicional, como na conversa entre John e Cynthia, nada afirmando em definitivo, nada segregando também, não porque não fosse possível, mas porque a história, aqui reiterada sobretudo pelo preto e branco, não caminhava mais em uma única direção.

Swoon e *Edward II* são bem mais explícitos no retrato da explosiva relação de dois seres movidos pela paixão e pela perversão, sexual ou intelectual, e na desconexão narrativa assumida pelos dois filmes. Amplificando relatos de personagens famosos menos pelas virtudes do que pelos crimes e pecados, transforma-os em matéria-prima para sedutoras peças de encenação cinematográfica, com evidente apreço pelo *glamour* visual, seja do preto e branco, caso do primeiro, seja da contraluz que emoldura deuses, anjos e amantes, caso do segundo. A estética vem para o primeiro plano da construção cinematográfica, seja como marca histórica mais evidente – *Swoon* assume inclusive o formato de tela 1.37:1, típico do cinema nas décadas de 20 e 30 –, seja como oxímoro mais expressivo da tragédia

inevitável. Descontínuos, “teatrais”, exuberantes, exageram o “desvio” ao ponto de desnaturalizá-lo em seus códigos e raízes históricas clássicas, o biologismo de sempre, para realçar a complexidade e a radicalidade dos seres, inclusive em sua morbidez e romantismo. *Swoon* explora um território perigoso e de amplas conexões na história do cinema, ao retomar o caso de amor dos assassinos confessos Leopold e Loeb, cujo crime inspirou, entre outros filmes, o *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, e cineastas contemporâneos tão diversos, quanto apocalípticos, como Barbet Schroeder, David Lynch, Michael Haneke e David Cronenberg. Ultrapassa-se o terreno hipotético de *The Hours and Times*, que já carregava o risco de reescrita unilateral da história, para assumir a condição queer (enunciada no filme) e emprestar a ela o tom da radicalidade desestruturante dos saberes e representações dominantes, inclusive os da História com h maiúsculo. A reescrita torna-se necessária, pelo que a narrativa oficial em todas as dimensões, inclusive a artística, ocultou, e, mais do que isso, vira um argumento a favor de uma nova convivência social.

Edward II inspira-se na peça homônima de Christopher Marlowe, inscrevendo-a diretamente em 1991, sem, contudo, atualizá-la formalmente de todo; ao contrário, sublinhando o que havia de permanente, presente, paradoxal na transposição do enredo quinhentista para os tempos do videoclipe, da neovanguarda da cultura *new romantic*, que reinventou a Inglaterra nos tempos da Primeira-ministra Margaret Thatcher. A ambiência medieval da versão fílmica, com seus cenários opressivos e nus, preenchidos com agentes públicos saídos diretamente do século XX, captura com rara felicidade a permanência de um estado de contradição não só da história (o queer não é novo, pelo contrário), mas sobretudo do ser, que cede aos ditames imperativos do mundo, para além de seus desejos e poderes pessoais. O teatro político da história não se renova a não ser exteriormente, provocando o adeus indefinidamente. Se o cenário não muda, a encenação compõe o lamento, por vezes bem-humorado, da tragédia anunciada. Ecoando a inversão típica da geração Smiths – grupo cujos cliques foram dirigidos por Jarman –, com seu visual andrógino ao contrário, *look* desestruturado dos cabelos às roupas e apelo de mercado por uma nova imagem de juventude, *Edward II* consolida a eterna “queeridade” como um sopro de renovação fugaz em meio ao turbilhão mortal dos tempos da aids. Uma resposta necessária não à doença, mas ao estar livre no mundo para soçobrar soberanamente com ele.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALPERIN, David. *Saint Foucault: toward a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the director's cut*. Durham: Duke University Press, 2013.

NEW QUEER CINEMA E VÍDEO EXPERIMENTAL*

Julianne Pidduck

Barbara Hammer, de modo polêmico, afirma que “conteúdo radical merece uma forma radical”¹. Esta afirmação acentua uma longa associação entre cineastas feministas, lésbicas e gays e a vanguarda. Dez ou quinze anos depois do começo do New Queer Cinema, todavia, a palavra “radical” é provocativa. O que é “radical” na nova forma e no novo conteúdo queer? Podemos concordar com B. Ruby Rich, quando, em 2002, proclama a “doce e curta escalada do New Queer Cinema do impulso radical ao mercado de nicho”². Tal narrativa permite uma periodização concisa, na qual esse ciclo surge, na década de 1980, através da aids, do ativismo queer e do circuito independente de festivais, e morre de morte trágica com *Meninos não choram* (Boys Don’t Cry, Kimberly Peirce) e *Felizes Juntos* (Chun gwong cha sit, 1997, Wong Kar-Wai), em 1999. Contudo, ao invés de conceder o “impulso radical” ao “mercado de nicho”, eu gostaria de argumentar, de modo um tanto polêmico, a favor da continuada relevância da experimentação formal como uma irritante fonte de renovação para o New Queer Cinema.

Como ponto de partida, é válido retornar à caracterização inicial do movimento realizada por Rich:

Que este estilo se chame “Homo Pomo”: há traços em todos estes filmes de apropriação e de pastiche, de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que então acompanhavam políticas da identidade, estas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer³.

Neste capítulo, uso esta passagem sugestiva de Rich para considerar diversos vídeos experimentais realizados por Mike Hoolboom, Richard Fung, Sadie Benning e Cathy Sisler. Exceto Benning, que é americana, os outros realizadores trabalham em um contexto canadense. Todos os quatro exibiram suas obras em ambientes queer ao mesmo tempo em que eram aclamados em círculos das belas-artes. Estes vídeos não foram escolhidos como “representantes” do variado campo do vídeo artístico queer, embora eu indique alguns elementos em comum entre eles. O que eu gostaria, de fato, de sugerir é que o vídeo artístico queer se caracteriza por uma singularidade de forma e conteúdo que desfaz discursos amenos sobre identidade, política e relacionalidade. Neste capítulo, uso a singularidade de

* Este texto foi publicado originalmente em AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2004, p. 80-97. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. <http://www.eupublishing.com/>. Tradução: André Duchiadé.

1 HAMMER, Barbara. *The Politics of Abstraction*. In: GEVER, Martha; GREYSON, John; PARMAR, Pratibha (eds.). *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Londres: Routledge, 1993. p. 70.

2 RICH, B. Ruby. *Queer and Present Danger*. *Sight and Sound*, 10:3, Março, 2000, p.23.

3 RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*, ensaio presente neste catálogo. O trecho aqui citado por Pidduck é oriundo da primeira versão do ensaio de Rich, e é ligeiramente diferente do agora traduzido. *Sight and Sound*, 2:5, Setembro, 1992.

cada projeto para questionar os termos “new”, “queer”, “cinema”.

“New”: Tom, de Mike Hoolboom

A “novidade” é parte da mitologia deste ciclo. Valendo-se do momento proporcionado pelo cinema independente americano, a primeira onda do New Queer Cinema audaciosamente apropriou-se de elementos de tradições existentes: do imaginário surrealista excessivo de Kenneth Anger e do *underground* americano (*Veneno* [Poison] 1991, Todd Haynes); da vanguarda europeia (os trabalhos de Ulrike Ottinger e Rosa Von Praunheim); de uma performatividade extravagante e de um figurino excessivo reminiscentes de Warhol e de *Flaming Creatures* (1963, Jack Smith), como é o caso de *Paris is Burning* (1990, Jennie Livingstone) e de *Velvet Goldmine* (1998, Todd Haynes); de uma reescritura erótica de gêneros como os filmes de estrada, como acontece com *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991, Gus Van Sant), *The Living End* (1992, Gregg Araki) e a instalação em vídeo *The Long Road to Mazatlán* (1999, Isaac Julien); de uma expressão amorosa e “criminosa” do desejo que pode ser remetida a Genet, Pasolini e Rimbaud (*Swoon – Colapso do desejo* [Swoon, 1991, Tom Kalin], *Eduardo II* [Edward II, 1991, Derek Jarman], *Noites Felinas* [Les nuits fauves, 1992, Cyril Collard], *Head On* [Ana Kokkinos, 1998]); do legado queer do Renascimento do Harlem e dos filmes raciais americanos das décadas de 1930 e de 1940, evocados, respectivamente, em *Looking for Langston* (1989, Isaac Julien) e *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunye). Tais empréstimos extensivos ressaltam o quanto o New Queer Cinema se baseia em tradições estéticas anteriores, notavelmente em um legado autoral que é quase exclusivamente masculino.

O vídeo de 75 minutos *Tom* (2002), de Mike Hoolboom, deixa explícito esse legado em uma homenagem ao cineasta nova-iorquino Tom Chomont. Richard Dyer situa Chomont em uma repercussão vanguardista da década de 1970 do *underground* gay americano, observando que seus filmes (*Oblivion* [1969], *Love Objects* [1971], *Minor Revisions* [1979] e *Razor Head* [1984]) acentuam as qualidades íntimas encontradas em obras de Jack Smith ou de Gregory Markopolous. Não obstante, Dyer afirma também que as qualidades pessoais dos filmes de Chomont são contrabalançadas por certa “estranheza na produção, um uso destacado de negativos invertidos, superimposições e configurações marcantes”⁴. *Tom* adota algumas dessas estratégias para criar um retrato vívido e densamente intertextual que incorpora documentários históricos, cenas de filmes surrealistas e de ficção, filmes caseiros e vídeos digitais recentes do cineasta já envelhecido. Um feixe de imagens metamorfoseia-se velozmente, frequentemente sendo tratado com inversões de negativo, tratamentos de cor, repetições e variações de velocidade. Enquanto isso, uma trilha-sonora igualmente complexa sobrepõe longas entrevistas com Chomont, ruídos industriais e irrupções inesperadas de música – uma cálida frase de saxofone, notas individuais sampleadas e arpejos no piano.

Hoolboom é um cineasta e escritor marginal bem estabelecido e prolífico, e sua sexualidade é quase incidental à sua obra, assim como nos filmes de Chomont. Em consonância com uma preferência queer por relatos oblíquos da subjetividade, as imagens palimpsésticas e a amplitude de referências culturais de *Tom*, ao invés de reificarem a “identidade”, antes servem para desfazê-la. Geoff Pevere observa que a “estética primária de Hoolboom é a exposição dos limites do discurso [...] como práticas do cinema narrativo representam a eliminação sistemática da [...] infinita, incognoscível ambiguidade [da imagem fotográfica]”⁵. Hoolboom localiza sua própria atividade como “cineasta marginal” no interior de uma tradição na qual “desde a própria concepção [do cinema], diversos artistas treinaram suas visões para outros fins – às vezes como provocação, ou exposição política, ou

4 DYER, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. Londres: Routledge, 1990, p.166.

5 PEVERE, Geoff. *Outer Limits: the Cinema of Mike Hoolboom*. *Take One*, 4:9, Setembro, 1995, 22-7 (internet InfoTrac Web version), p. 2.

demonstração material”⁶. Traçando uma continuidade do *underground* autoral gay à própria prática de Hoolboom, cenas de filmes de Chomont são inseridas no vídeo, assim como acontece com imagens de Hoolboom filmando ou simplesmente observando fora do quadro⁷. Uma sequência recorrente de Chomont editando um filme de 16mm em uma mesa em uma calçada de Nova York afirma que o cinema é uma prática ao mesmo tempo artesanal e criativo-industrial.

A obra de Hoolboom utiliza as mesmas estratégias de pastiche e de reelaboração construtivista da história do New Queer Cinema. *Tom* apresenta uma meditação sobre a interseção entre a história, a representação (cinematográfica) e as qualidades efêmeras da memória e da corporalidade humanas. Hoolboom cria uma tela de som e imagem, um “retrato” que não segue uma trajetória biográfica tradicional, mas que, antes, se ancora no rosto, na voz e em memórias fragmentadas de Chomont. Após uma breve sequência de abertura no apartamento de Chomont, o filme corta para um *close*, filmado com uma grande angular, de seu rosto calvo, parecido ao de um duende, com a linha do horizonte de Manhattan ao fundo. Com a voz em *off*, Chomont declara: “Meu nome é Tom e esta é minha cidade”. Corta para uma tomada aérea, que paira desde a Estátua da Liberdade em direção a Manhattan. Essa cena apresenta uma analogia estruturante entre o corpo humano e a cidade moderna – não qualquer cidade, mas Nova York, em 2001. Hoolboom comenta:

Manhattan é uma pequena ilha que muda constantemente em sua jornada em busca do que é novo [...] Ela demole prédios e constrói novos em seu lugar. A destruição de Nova York foi imaginada muitas vezes, não apenas no cinema, e os ataques de 11 de setembro são uma [particularmente horrível] parte deste contínuo [...] O corpo de Tom é enquadrado por imagens da destruição de Nova York [...] e nesta imagem de uma cidade sempre transformada está uma metáfora para a própria personalidade, conforme vemos Tom encarnado como drag queen, como dominador sadomasoquista, como dominado sadomasoquista, como irmão e filho, como realizador de filmes e de vídeos, sempre mudando de aparência, interesses e preferências sexuais⁸.

A dialética entre a destruição e a renovação é integral a *Tom*, que incorpora cenas de filmes-catástrofe, registros documentais do erguimento e da demolição de edifícios e imagens de ruas do Lower East Side, no começo do século XX. O retrato resultante da cidade, visceral porém abstrato, é uma versão viajante no tempo das grandes “sinfonias de cidade” modernistas *Um homem com uma câmera* (Tchelovek s Kinoapparatom, 1929, Dziga Vertov) e *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Walter Ruttmann). Justapondo recordações da infância de Chomont e ruídos industriais sampleados, a paisagem sonora e a narração não são sincrônicas com as imagens. Paralelos entre a memória, a experiência e a cidade são, ao mesmo tempo, largamente históricos e excentricamente íntimos.

Algo estranho acontece ao tempo nos filmes de Hoolboom. A lógica linear, que trata um evento como se fosse uma sequência – o caso de uma história convencional, de uma narrativa, de uma biografia –, se dissolve aqui. A reivindicação pela novidade do New Queer Cinema, ao menos se lida através do

6 HOOLBOOM, Mike. *Inside the Pleasure Dome: Fringe Film in Canada*. Toronto: 1 Pages Book for Gutter Press, 1997, p. 4. Ver também HOOLBOOM, Mike. *Thoughts on Short films*. Take One 4 (9) 1995: Internet InfoTrac Web version.

7 Em uma entrevista por e-mail [21 de maio de 2002] Hoolboom descreve a fita como um “*memento mori* [para Chomont] assim como, de certa maneira, um auto-retrato”.

8 Ibid.

sistema de produção *just in time* e do *marketing* de nicho, é incomensurável com a rica temporalidade de *Tom*. Gilles Deleuze afirma que o cinema narrativo (o que ele chama de “imagem-movimento”) se desenrola em um presente perpétuo governado por uma visão da intencionalidade e da agência humanas. Nesse sistema, “movimentos aberrantes” (aspectos cinematográficos que excedem ou se desviam de sequências causais) são suprimidos para preservar a hegemonia dos “movimentos normais”. A forma dominante da “imagem-ação” centraliza o corpo humano no quadro como sendo um agente transformativo inserido em um meio determinado. O movimento aberrante corresponde à capacidade transformativa do tempo tanto sobre o *antes* quanto sobre o *depois* do presente perpétuo da imagem-movimento: “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir”⁹. Para Deleuze, a “imagem-tempo” descreve uma trajetória diferente do cinema, na qual o ordenamento espacial do tempo promovido pela narrativa dá lugar a “situações ópticas e sonoras puras” nas quais o tempo não é mais “a medida do movimento, mas o movimento a perspectiva do tempo”¹⁰.

A obra de Hoolboom emprega diversos aspectos da imagem-tempo¹¹. “Falsas continuidades”, comuns a uma montagem surrealista, existem em profusão, nas quais a conjunção de fragmentos incomensuráveis cria articulações inesperadas entre memória, causalidade e significado. Justaposta com a narração de Chomont, a dialética de desintegração e reconstrução frenética da “sinfonia de cidade” personaliza o resíduo cinematográfico do espaço histórico-social e de cidadãos há muito tempo mortos, ao mesmo tempo em que despersionaliza e expande as peculiaridades da rememoração individual. De modo muito pertinente ao New Queer Cinema, *Tom* desordena o que pode ser chamado, ainda que de modo vago, de “história da sexualidade”. A propósito, o uso frequente de “imagens de sonho” surrealistas (dissoluções, superimposições, desenquadramentos, efeitos especiais) transfiguram a percepção objetiva em uma modalidade subjetiva. Em *Tom*, a reconfiguração de um simbolismo saturado e da cultura popular banal criam um relato perturbador e inesperado de questões como mortalidade, geração e corporalidade. A dissolução de um “sentido” cinematográfico por meio do barramento das “situações ópticas e sonoras puras” corresponde à desintegração de barreiras corporais e biográficas.

Pálido, enrugado, calvo e sofrendo de mal de Parkinson e de HIV/aids, as mãos e o corpo de Chomont são trêmulos, e sua voz hesitante com frequência é tomada de emoção. Hoolboom intercala imagens de seu personagem, que, alternadamente, assemelha-se a um gnomo e a uma criança, com imagens de fetos, marcianos, organismos microscópicos e crianças. A presença concomitante entre a infância, a juventude e o presente de Tom equipara-se às sequências agitadas da cidade, onde diferentes décadas entram em colisão sem respeitar convenções de gênero ou sequências temporais. A esse respeito, a narração de Chomont vincula sua homossexualidade com um relacionamento intenso com seu irmão, que era sua principal companhia em sua infância itinerante. Durante a adolescência, os rapazes foram brevemente amantes, e o relato que Chomont faz deste relacionamento coincide com uma montagem de registros históricos de meninos brincando na rua e explorando uma casa de campo abandonada. Por meio de repetições compulsivas e variações de velocidade, produz-se uma estranheza nestas imagens, sobrescrevendo filmagens históricas com desejo pelo mesmo sexo e a mancha do incesto. Em uma estratégia de montagem cumulativa, *Tom* incorpora diversas tomadas

9 DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 52.

10 *Ibid.*, p. 33.

11 Para uma crítica da espacialidade em *Panic Bodies*, de Hoolboom, em relação à imagem-tempo de Deleuze, ver VARGA, Darrell. *Panic Bodies and the Performance of Space*. *Canadian Journal of Film Studies*, 10:2, Fevereiro, 2002, p. 80-101.

de crianças e adultos entrando e saindo de quartos, abrindo e fechando portas e janelas – um cenário simples sugerindo exploração, transgressão, voyeurismo ou, mais amplamente, o ciclo da vida como uma série de limites e passagens.

Chomont descreve como seu irmão explorou o sadomasoquismo e fetiches sexuais antes dele e relembra a cena da morte de seu irmão por aids, uma cena que prenuncia sua própria e iminente morte. Em *Tom*, a fragilidade e o metamorfismo do tema evocam, acima de tudo, a oscilante passagem do tempo – a assombrosa duração da imagem-recordação, a frágil temporalidade corporal da doença e da experiência cotidiana. Segundo Deleuze, as formas do cinema equivalem a “imagens do pensamento”; no caso de *Hoolboom*, podemos dizer que suas imagens em movimento remontadas geram novas formas de concepção da doença, da corporalidade, do desejo e da história.

“Queer”: *Sea in the Blood*, de Richard Fung

A *queerness* do New Queer Cinema deriva centralmente de uma resposta ativista à crise da aids e à ascensão de uma nova direita em meados dos anos 1980¹², principalmente em um contexto anglo-americano, europeu ou antipódico. O termo “queer” com frequência está associado a uma estrutura geracional de sentimento, o que José Arroyo identifica como uma “mudança epistêmica” na cultura gay. Mais especificamente, ele sugere que a aids é o “inconsciente político” do New Queer Cinema. Embora a aids não apareça explicitamente em filmes como *Garotos de Programa* e *Eduardo II*, eles “retratam o contexto da pandemia através de seu estilo, de seu romantismo, de sua representação da sexualidade e do tempo, e de seu ponto de vista distópico”¹³. Filmes como *Swoon*, *The Living End* ou *Frisk* (1995, Todd Verow) projetam a intensidade do desejo gay diante da face da morte. Pode-se argumentar que o eclipse do New Queer Cinema coincide com outra mudança epistêmica na cultura queer, quando o HIV/aids passam a ser imaginados (ainda que não necessariamente experimentados) como “passado”, como uma “condição crônica administrável” em países ocidentais. Nessa conjuntura, o encontro com a morte e a perda exigem um registro analítico e afetivo diferentes.

Eu sugeriria, todavia, que o argumento de Arroyo ainda tem ressonância para a cultura queer contemporânea: é possível dizer que afirmar a aids como inconsciente político implica em um terreno ético para o New Queer Cinema, conforme ele se desloca para uma órbita pós-política, puramente voltada para o lucro? Parte do que está em questão com um cinema queer crescentemente comercial é um limite associado com a crise da aids e seu impacto em uma geração de homens gays e lésbicas. Em *Letters from Home* (1996), o narrador de *Hoolboom* indaga: “Porque já sabemos como iremos morrer. O que não sabemos, o que estamos perguntando agora, é como iremos viver?” A obra de *Hoolboom* exige a questão mais ampla: como iremos representar a aids agora? *Tom* aproxima-se de obras voltadas especificamente para a questão da aids como *Franck’s Cock* (1994), *Letters from Home* e *Panic Bodies* (1998), por estarem todos saturados com as implicações pessoais e sociais da aids, e também por ele não serem filmes “sobre a aids” de qualquer modo simples. A obra de *Hoolboom* está marcada por sua condição, publicamente reconhecida, de soro positivo, e seus filmes e vídeos articulam de maneira inesperada a experiência queer e a corporalidade com a memória pessoal e mudanças históricas. “Inesperado” é termo chave aqui, porque a forma experimental tem a capacidade de desafiar as ordens afetiva e genérica que ao mesmo tempo nos confortam e nos capturam. Filmes como *Meu querido companheiro* (Longtime Companion, 1990, Norman René), *Aconteceu comigo* (An Early Frost, 1985, John Erman) ou *Filadélfia* (Philadelphia, 1993, Jonathan Demme) representam importantes vitórias para a autorrepresentação gay nas arenas, respectivamente, do cinema independente, da televisão e

¹² Ver SMYTH, Cherry. *Lesbians Talk Queer Notions*. Londres: Scarlet Press, 1992.

¹³ ARROYO, José. *Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of “New Queer Cinema”*. In: BRISTOW, Joseph; WILSON, Angela (eds). *Activating Theory*. London: Lawrence & Wishart, 1993, p. 80.

de Hollywood, mas suas modalidades melodramáticas não abordam a questão de Hoolboom: “como iremos viver?” Outro vídeo recente que aborda “a vida com aids” de um modo inesperado é *Sea in the Blood* (2001), de Richard Fung.

Sea in the Blood mescla as duas principais vertentes do conjunto da obra em vídeo de Fung ao longo de mais de 20 anos: história pós-colonial asiática e identidade queer asiática. Como *The Way to my Father's Village* (1988) e *My Mother's Place* (1990), o filme interroga história familiar ao lado de histórias coloniais e códigos de representação. Fung usa a metáfora dos fluidos para justapor a luta de seu amante contra o HIV/aids, com a rara desordem sanguínea de sua irmã (talassemia, oriunda do grego *thálassa*, mar, e *haema*, sangue). Esta metáfora está ancorada em cenas recorrentes do mar e de nadadores. O filme começa com uma sequência mostrando Fung e seu amante Tim McCaskell debaixo d'água. Cada um deles nada graciosamente através do “V” invertido das pernas abertas do outro, com seus rostos e corpos quase encostando na câmera conforme deslizam para a superfície da água. Tingida com âmbar e vermelhos e filmada através dos raios de luz, essa sequência tem sua velocidade alterada para acentuar uma fluidez de movimento análogo ao sonho. Nayan Shah descreve este *leitmotif* da seguinte forma: “As águas tingidas de vermelho diluem e refratam o sangue em toda parte. A cor da água remete ao sangue da hereditariedade: o sangue que carrega doença, o sangue que pode causar aflição, e o sangue da intimidade”¹⁴.

Nesse calmo e intricado vídeo-ensaio de 26 minutos, Fung traça paralelos e tensões entre sua família de nascimento e seu duradouro relacionamento gay. A fita começa com um romance, uma série de fotos instantâneas e de *slides* mostrando as viagens de Richard e Tim como jovens amantes, enquanto, narrando em *off*, Fung descreve a desaprovação de sua família às viagens do casal para a Europa e a Ásia. O segmento seguinte da fita descreve a infância de Fung em Trinidad e Tobago, tendo sua irmã Nan como sua companhia constante. Através de filmes caseiros, fotografias e da narração de Fung, uma terna relação entre irmãos vem à tona; o motivo do nado retorna em filmagens caseiras de um menino e uma menina brincando em uma praia. Gradualmente interpondo as duas narrativas, a tensão entre o relacionamento gay de Fung e seus vínculos familiares culmina nele retornando tarde demais de sua viagem, após a morte de Nan. O filme habilmente entrelaça memória e conflito usando recordações de Fung e de outros membros de sua família narradas em *off*, fotografias pessoais, imagens documentais e uma linha de texto vermelho que traça comentários silenciosos na parte de baixo da tela. A este propósito, Fung narra como “Nan iria falar sobre como ela nunca poderia ter uma vida normal, ter um namorado”, enquanto o texto afirma: “Eu não podia contar pra ela que eu queria um namorado”. Mais tarde, quando a mãe de Fung descreve a morte de Nan para ele (com a banda-sonora não sincronizada com *close-ups* de seu rosto e de suas mãos enquanto ela trabalha no jardim), o texto escrito revela: “Demorou 20 anos para que eu pedisse a minha mãe que descrevesse a morte de Nan”.

Em um *e-mail* digitado, fantasmagoricamente, na tela, Fung confidencia à sua irmã Arlene: “Eu sempre convivi com a doença, primeiro com Nan, agora com Tim”. Este momento exemplifica o relato cuidadosamente polifônico de Fung de sua, às vezes, dolorosa negociação entre sua família chinesa-trinitária e um círculo político e íntimo gay. José Muñoz sugere que Fung pratica “autoetnografia”, um método que

[...] de muitas formas [procura] reivindicar o passado e colocá-lo numa relação direta com o presente. A autoetnografia não está interessada em

14 SHA, Nayan. *Undertow*. In: LEE, Helen; SAMAMOTO, Kerri (eds). *Like Mangoes in July: The Work of Richard Fung*. Toronto: Insomniac Press/Images Festival, 2002, p. 102.

buscar uma experiência perdida e essencial, porque entende a relação entre os sujeitos e seus próprios passados como complicadas, porém necessárias, ficções¹⁵.

A este respeito, *Sea in the Blood* exemplifica o que eu chamaria de a valência utópica teórica e política daquilo que é queer, conforme sugerido por Lisa Duggan: “O trabalho contínuo da política e teoria queer é abrir possibilidades para uma coalizão atravessando barreiras de classe, raça e gênero”¹⁶. Fung traça a complexidade de alianças queer conflitantes transpondo descontinuidades no espaço e no tempo, assim como de experiência sexual e étnica, procurando curar fissuras, mas, no entanto, sem negar a dissonância.

A noção explicitamente ativista de “coalizão queer” de Duggan é transfigurada em *Sea in the Blood* na posição mais íntima de “aliança”. A fita oferece um relato meditativo da aids, que diverge da urgência de *Fighting Chance* (1990), documentário anterior de Fung sobre asiáticos vivendo com aids. Baseando-se na tradição do ativismo contra a aids em vídeo, Fung insere, em *Sea in the Blood*, uma sequência de *The World is Sick (Sic)* (1989), de John Greyson. Nela, ativistas invadem a Conferência Mundial sobre a aids de 1989, em Montreal, e McCaskell (o amante de Fung) a inaugura falando em nome das pessoas vivendo com a doença. Esta breve aparição em vídeo *personaliza* o momento retrospectivo do ativismo relacionado à aids, incitando a um pensamento mais lateral sobre morte, memória e responsabilidade. *Sea in the Blood* leva ideias sobre a construção social da aids a outro lugar, outro tempo, outra doença. Imagens de Nan como uma criança asiática-trinitária na década de 1960 são intercaladas com imagens clínicas e narrações de uma projeção de *slides* pedagógica sobre talassemia. Enquanto o escrutínio de Fung, nascido a partir de seu ativismo contra a aids, interroga as implicações étnicas, coloniais e classistas da doença, sua família reconhece com gratidão o tratamento *pro bono* que Nan recebeu de um hematologista inglês renomado.

Ao invés da temporalidade de crise do ativismo em vídeo antiaids que declara a necessidade urgente de ações imediatas (sob o lema SILÊNCIO = MORTE), *Sea in the Blood*, alguns anos depois, aborda a imagem-lembrança, outro aspecto da imagem-tempo de Deleuze. Fugindo da narrativa pedagógica baseada em relações de causa e efeito, essencial à mídia estratégica e à intervenção política, a imagem-lembrança filtra “cadeias de associações e memórias da experiência passada” associadas com a imagem, e, no processo, “o objeto mostrado é desenquadrado e criado outra vez”¹⁷. As sequências de nado, os filmes caseiros e as fotografias evocam a ressonância do momento na memória – as viagens de Richard e Tim como jovens amantes, uma tarde nadando no mar, a última foto de Nan tirada por Richard. Mas estes momentos vívidos, tingidos pela memória, pela perda e pela esperança, são constante e gentilmente interrogados por relatos concorrentes, e também por meio da interseção entre intimidade e história. *Sea in the Blood* negocia o viver com a natureza efêmera do corpo e a fragilidade de vínculos íntimos no interior de famílias e entre amantes.

“Cinema”: De Sadie Benning, *It Wasn't Love* (mas era alguma coisa)

O termo “cinema” traz consigo uma questão sobre meios, inclusividade e contexto. Se o cinema e o vídeo lésbico/gay/queer consistem em circuitos sobrepostos de produção e consumo, os festivais de filmes e vídeos baseados em comunidades que emergiram nos anos 1980 foram tremendamente produtivos. O ativismo queer e antiaids dos anos 1980 e 1990 foram cruciais para o desenvolvimento

15 MUÑOS, José. *The autoethnographic Performance: Reading Richard Fung's Queer Hybridity*. *Screen*, 36: 2, Fevereiro, 1995, p.89.

16 DUGGAN, Lisa. *Making It Perfectly Queer*. *Socialist Review*, 22:1, Janeiro de 1992, p. 26.

17 RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 90.

desse circuito independente – forneceram uma base estética, institucional e cultural para a autorrepresentação, que não era diretamente dependente de financiamento comercial. Muitos dos novos “autores” queer (Tom Kalin, Todd Haynes, Cheryl Dunye, Lisa Cholodenko, John Greyson, Midi Onodera, Richard Kwietnioski, Pratibha Parmar, Isaac Julien) começaram com curtas, documentários e vídeos experimentais ou de ativismo. Festivais e distribuidores queer/feministas facilitaram uma autorrepresentação inovadora e reuniram públicos engajados. O público, a estética e a *expertise* que se desenvolveram naqueles contextos foram fundamentais para a gênese do fenômeno do New Queer Cinema.

Festivais baseados em comunidades fazem parte de uma “esfera pública queer”, na qual, como Martha Gever sugere, lésbicas e homens gays forjam as próprias identidades – “os nomes que damos para nós mesmos” –, sejam elas “ordinárias”, escandalosas ou ambivalentes¹⁸. Contextos urbanos ativistas ou artísticos que incluem festivais de cinema e outros meios de comunicação inspiraram *novos modos de se olhar, agir e ser*, o que, por sua vez, alimenta a energia distintiva do New Queer Cinema. Defendo aqui que formas experimentais têm a capacidade única de expandir os limites de inteligibilidade da identidade, da relacionalidade e de políticas queer. Sobre este tema, os organizadores do Festival de Cinema Experimental Gay e Lésbico de Nova York (agora conhecido como MIX NYC) escreveram em 1987:

O processo experimental reflete, de muitas formas, o processo de compreender uma identidade gay; ambos demandam uma infindável reimaginação de si e do mundo para vislumbrar e criar o que o *mainstream* acredita que não deveria e não pode existir¹⁹.

Documentários híbridos, curtas dramáticas, filmes experimentais e especialmente o vídeo foram formatos profícuos para a reescritura da identidade e da sexualidade – o que Deleuze poderia chamar de “movimentos aberrantes”. Isso é especialmente verdadeiro para lésbicas e realizadores que não são brancos, que, historicamente, tiveram menos acesso aos meios de produção para longas – e estes grupos geralmente são considerados marginais ao cânone new queer²⁰. A disponibilidade de tecnologia de vídeo barata e portátil foi um fator importante na proliferação de arte e ativismo audiovisual queer. No Canadá, onde Hoolboom, Fung e Sisler estão baseados, centros geridos por artistas muitas vezes facilitaram o uso de vídeo para a expressão política de grupos marginalizados²¹. Para Ruby Rich, desde o princípio o New Queer Cinema apresentou um “novo tipo de vídeo lésbico” que expressava “um novo tipo de sensibilidade lésbica”²². As obras de Sadie Benning estavam entre os poucos vídeos ou, ainda, entre as poucas obras realizadas por lésbicas e tematizando o lesbianismo da “galeria de honra” do New Queer Cinema do começo dos anos 1990; e, ainda assim, seus vídeos estão indisponíveis fora dos Estados Unidos. Embora algumas distribuidoras feministas ou queer ainda trabalhem com vídeos não comerciais, cada vez mais formatos alternativos a longas-metragens narrativos eludem as redes de distribuição associadas com a ascensão recente do mercado de nicho.

18 GEVER, Martha. *The Names We Give Ourselves*. In: FERGUSON, Rusell et al. (eds). *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1991, p. 191-202; Sobre festivais de cinema lésbico/gay/queer, ver também WHITE, Patricia (ed.). *Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festivals*. *Gay and Lesbian Quarterly*, 5:1, Janeiro, 1999, p. 73-93.

19 Citado em GAMSON, Joshua. *The Organizational Shaping of Collective Identity: The Case of Lesbian and Gay Film Festivals in New York*. In: DUBERMAN, Martin (ed.). *A Queer World*. Nova York: New York University Press, 1997, p. 529.

20 Amy Taubin defende que a violência e o desejo “transgressivos” do *New Queer Cinema* (especialmente em sua primeira fase) são resolutamente machistas em “Beyond the Sons of Scorsese”, *Sight and Sound*, Setembro, 1992, p. 37. Parte de uma longa tradição que tende a marginalizar ou até mesmo vilanizar mulheres, este costume pode ser localizado também na Geração Beat, em Genet, Rimbaud, Cocteau e Pasolini. Ver WILSON, Elizabeth. *Is Transgression Transgressive?*. In: BRISTOW e WILSON, *Activating*, p. 107-117.

21 Ver MARCHESSAULT, Janine (ed.). *Mirror Machine: Video and Identity*. Toronto: YYY Books and The Centre For Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995; e GALE, Peggy e STEELE, Lisa (eds.). *Video re/View*. Toronto: Art Metropole and V tape, 1996.

22 RICH, B. Ruby. *New queer cinema*, presente neste catálogo.

Em 1999, Rich reportou que entre 80 e 90 por cento do que passava em festivais (ainda) não era distribuído fora desse contexto²³. Ademais, curtas, documentários e filmes e vídeos experimentais quase sempre não são detectados pelo radar da recepção crítica, incluindo meios de comunicação lésbicos e gays e a crítica acadêmica.

Filmado com uma câmera Pixelvision, da companhia de brinquedos Fisher-Price, praticamente sem qualquer orçamento e valendo-se de baixa tecnologia, a obra de Benning exemplifica um uso engenhoso do vídeo, no qual a câmera se torna criadora em suas próprias limitações técnicas:

Uma vez que a câmera não tem uma lente zoom, Benning aproxima seu rosto da abertura da mesma, obtendo um estranho senso de presença análogo ao de uma lente olho de peixe [...] [Enquanto isso] a duração das tomadas, consequência da carga curta das baterias da câmera, se torna um trunfo estilístico, conforme a peça alterna vertiginosamente de um fragmento para outro²⁴.

Os vídeos de Benning são caracterizados por uma estética “caseira” compartilhada por Cathy Sisler, cuja obra comento mais adiante. Em sua estética achatada e de baixa resolução, a câmera sonda textos rabiscados em um papel, imagens fragmentadas do rosto e do corpo de Benning e bonecas cortadas. Estes elementos são editados na própria câmera com trechos musicais e com o tom assertivo da voz da própria Benning, que usa uma forma comum de “vídeo-diário” que enfatiza a capacidade do meio de representar “sensações viscerais e discurso interior”²⁵. Como as narrações contemplativas de Fung, as falas pessoais da realizadora produzem “autoetnografias” – no caso de Benning, a *performance* autoconsciente da emergente sensibilidade de uma sapatão adolescente.

Em *It Wasn't Love* (1992), o rosto de duende de Benning aparece centralmente, com seus olhos fixos rentes à câmera, conforme ela conta uma série de histórias inacreditáveis. Como Hoolboom, Benning delicia-se em usar citações da cultura popular. Mas a realizadora adolescente está muito mais próxima da carga erótica da mitologia dominante, e também é muito mais direta em sua crítica. Em *It Wasn't Love*, Benning faz uma narrativa de formação versão queer, jogando, ao mesmo tempo, a favor e contra a totalmente americana mitologia da estrada aberta. Benning confia à câmera como uma “garota glamourosa” a levou embora: “Ela disse ‘entre no carro, nós vamos pra Hollywood’”. Corta para Benning filmada em *close*, com uma luz atrás de sua cabeça, dublando *I Found My Thrill on Blueberry Hill* em um microfone antigo. Mais tarde, ela continua: “Ela disse: ‘Vamos para Detroit. No caminho vamos roubar umas lojas de bebida. E, quando chegarmos lá, vamos dar uma sossegada’”. Corta para uma cena de um filme de gângster e para Benning montada brincando com as possibilidades fálicas de um charuto e de um cano sob a música *Why Must I Be a Teenager in Love?* De modo enfático, a viagem de carro para Hollywood é indicada por uma tomada de uma mão empurrando um carrinho de brinquedo no chão. A forma artesanal é reivindicada por Benning em um manifesto contracultural sapatão ao final do filme no qual ela “confessa”:

Nós não fomos a Detroit, muito menos a Hollywood. Ao invés disso, paramos no estacionamento de um Kentucky Fried Chicken e nos pegamos [...] E então aconteceu, ela me deixou em casa. Você sabe, eu queria sentir pena de mim mesma, como se algo estivesse me escapando. E, ainda assim,

23 RICH, B. Ruby. *Collision, Catastrophe, Celebration: The Relationship between Gay and Lesbian Film Festivals and Their Publics*. *Gay and Lesbian Quarterly*, 5:1, 1999, p. 82.

24 TAMBLYM Christine. *Qualifying the Quotidian: Artist's Video and the Production of Social Space*. In: RENOV, Michael; SUDERBURG, Erika (eds). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 22.

25 *Ibid.*, p. 13.

naquele estacionamento, eu senti como se tivesse visto o mundo inteiro. Ela tinha esse jeito de me fazer sentir como se eu fosse a droga do Rio Nilo ou coisa assim. Nós não precisávamos de Hollywood, nós *éramos* Hollywood. Ela era a garota mais glamourosa que eu já tinha visto, e isso fez nós duas famosas.

Corta para um intertítulo feito à mão: “NÃO ERA AMOR, MAS ERA ALGUMA COISA”.

As obras episódicas e peculiares de Benning apresentam o desdobramento autoconsciente de uma percepção geracional política e sexual. Uma anomalia entre os realizadores de vídeos queer experimentais ou em curta-metragem, Benning é praticamente um conto de fadas. Descrita por Rich como uma “criança-prodígio” que abismou os críticos em Sundance, seus vídeos foram amplamente exibidos em festivais de cinema queer e galerias de arte (incluindo o prestigiado Museu de Arte Moderna [MoMA], de Nova York)²⁶. Sem tirar nada dessas fitas brilhantes, é possível afirmar que parte do prestígio dos vídeos de Benning provém de seu encapsulamento de uma sensibilidade lúdica, *sexy* e irreverente celebrada por ativistas e teóricos queer do período. A representação fluida da identidade feita pela realizadora correlaciona-se perfeitamente com a noção de Judith Butler de “gênero como *performance*” (assim como acontece com *Paris is Burning*, que aparece centralmente em *Bodies that Matter*). Essa perfeita homologia ressalta a especificidade cultural e geracional do momento do New Queer Cinema. Não obstante, parte do projeto “radical” de vídeos experimentais e pensamento crítico queer em curso é questionar os limites de discursos culturais emergentes conforme eles (inesperadamente) emergem, tornam-se autoevidentes e, então, até mesmo comercialmente viáveis.

Em uma era de *performances* autoconscientes da identidade queer, a obra de Cathy Sisler drasticamente cambaleia sobre obstáculos recalcitrantes da feminilidade normativa, do abuso de substâncias e do autoquestionamento corrosivo. Sua obra oferece um lembrete de que as forças do mercado e as formações de gosto que possibilitam o New Queer Cinema também excluem muitos dos aspectos politicamente questionadores – e também menos *fotogênicos* – da identidade lésbica e queer. Na ponta “minimalista” ao invés da “excessiva” da estética do New Queer Cinema, a obra de Sisler, como a de Benning, é resolutamente inacabada, brusca em suas arestas. Como ocorre com o som e com as imagens implosivas de Hoolboom ou com os paralelos inesperados de Fung, os domínios minimalistas de verossimilhança de Sisler e de Benning exigem um espectador atento e pensativo. A forma experimental é o legado do modernismo e da vanguarda, mas seria fácil demais desqualificar essas trajetórias pouco familiares em vídeo sob a alegação de que são elitistas. O fato de que estas obras não comandam um público “de massa” não elimina a significância do *processo* de múltiplas e dissonantes autorrepresentações realizadas por sujeitos desprivilegiados. Contra a homogeneidade disseminada da cultura de consumo queer, estas artistas continuam a articular o que é “singular”, indigesto, estranho, feio e poderoso na existência queer.

Puxando os limites: *Aberrant Motion #4*, de Cathy Sisler

Compartilhando com Benning o uso de *performance*, narração e uma estética improvisada e em baixa-resolução, Sisler coloca seu próprio corpo no centro de uma série de experimentos em vídeo que mordazmente interrogam os códigos de comportamento e identidade normativos. Em *The Better Me* (1994), ela debocha dos discursos de autoajuda. Uma apresentadora de TV (a própria Sisler) vestindo uma blusa florida chamativa pergunta ao público: “Quer uma carreira melhor, um corpo melhor, uma memória melhor, relacionamentos melhores, uma previsão melhor para seu futuro?”

²⁶ Benning realizou trabalhos para a MTV, mas, de modo significativo, não seguiu o mesmo caminho de muitas estrelas do New Queer Cinema. Suas obras posteriores, como *The Judy Spots* (1995) e *Flat is Beautiful* (1998) continuam a ser interrogações distópicas mordazes das convenções de gênero e da experiência suburbana norte-americana.

Claro, todos queremos". Mas o deboche com que Sisler trata os agrados baratos da autoajuda não está livre de ambivalências. Neste vídeo, ela porta consigo na rua uma réplica pintada em tamanho real de uma versão "melhorada" de si. Pintada a partir de uma fotografia sua ainda adolescente (com sua potencialidade feminina imaculada), sua versão "melhorada" é um lembrete em tamanho real da perene dor e desapontamento da feminilidade frustrada.

Em uma série de quatro vídeos curtos e arrebatadores chamada *Aberrant Motion*, Sisler explora os poderes e perigos do movimento desviante enquanto *interrupção*. Os vídeos registram performances nas quais ela usa seu próprio corpo (lésbico) como uma intervenção do fluxo cotidiano "normal" do tráfego, de pedestres, do pensamento. *Aberrant Motion #1* (1993) começa com uma figura de uma mulher (a artista) girando em um movimentado cruzamento de Montreal. A imagem de vídeo degradada, estranhamente cativante, documenta as respostas de pedestres ao corpo grande de Sisler vestido em um casaco masculino grande demais, com seu corte de cabelo curto e seus "movimentos aberrantes". Como a mulher girando em uma esquina movimentada ou em uma série de tentativas frustradas de "falar publicamente" (*Aberrant Public Speaking*, 1994), Sisler procura imprimir seu corpo e suas ideias aberrantes no "Movimento normal" do espaço público urbano. Mas os transeuntes aceleram o passo diante dessa mulher de andar desordenado e adereços artesanais de tamanho desproporcional. Pedestres desviam-se da oradora de praça pública, e suas palavras mal podem ser ouvidas, sufocadas pelo ruído do tráfego. *Aberrant Public Speaking*, de Sisler, autoconscientemente evoca o *páthos* da expressão minoritária – até mesmo, em um trecho, a coragem absurda do vídeo e da *performance* como intervenção pública.

Jean-François Lyotard descreve a cinematografia como "a inscrição do movimento, uma escritura com movimentos"²⁷. Para Lyotard, assim como para Deleuze, os movimentos do cinema implicam em *intensidade*, em potencial. A produção de sentido no cinema envolve um processo de ordenamento e de seleção no qual certos corpos e movimentos são destacados enquanto outros ficam em segundo plano ou são simplesmente excluídos. Isso funda uma economia "ordenadora" na qual intensidades são canalizadas em um narrativa repetível e formas genéricas alimentam uma economia de consumo e troca. Essa lógica de "seleção e ordenamento de movimentos" para os propósitos de troca em última instância busca "eliminar movimentos aberrantes, gastos inúteis"²⁸. Lyotard explicitamente relaciona a regulação dos prazeres dos movimentos cinematográficos com o ordenamento das pulsões em direção à "sexualidade genital normal" na sociedade capitalista/patriarcal.

Aberrant Motion #4 (1994) amplia o tema do giro até o cambaleio. Para Sisler, andar/cambaleiar é mais do que uma metáfora – é uma ontologia, o deslocamento do corpo (desviante) no espaço, uma série de interações imprevisíveis, esquisitas e belas, às vezes hostis. No segundo segmento da fita, intitulado "histórias do cambaleio", as confissões de Sisler – "eu sou uma alcoólatra e usuária de drogas em recuperação", "eu sou lésbica", "eu sou gorda" – parecem levar a uma trajetória de recuperação em doze etapas, tal como à dos alcoólatras anônimos. Mas o cambaleiar da usuária de drogas e alcoólatra resiste à "cura", a contenções, estabilidade:

Cambaleiar envolve uma ruptura dos movimentos aprendidos e repetidos de andar [...] Rompendo o ritmo [...] Estas rupturas com a marcha linear convencional não interrompem o movimento de uma pessoa através do espaço, mas, ao contrário, toda uma nova forma de movimentos mais complexos é alcançada. Mas esta forma de movimento é vista como um desvio, e o cambaleiar é estigmatizado em nossa sociedade.

27 LYOTARD, Jean-François. *Acinema. Wide Angle*, 2:3, Março, 1978, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 55.

Este texto é lido rapidamente no tom monótono e urgente característico de Sisler, sobre uma imagem em câmera lenta desconcertante da artista cambaleando e tropeçando em um corredor verde em direção à câmera. Embaçada, como em uma alucinação, a figura cambaleante é esquisitamente graciosa – uma chinesa desviante que ajusta-se entre uma desintegração subjetiva e um frágil equilíbrio.

Onde muitos heróis do New Queer Cinema (por exemplo, em *Swoon* ou *The Living End*) deleitam-se sobre um *status* de renegado ou de *outsider*, os movimentos aberrantes de girar e cambalear de Sisler apresentam modos de desvio e risco *fora de moda*. Sisler revela a dor e, literalmente, o sapateio envolvidos na sobrevivência como um desviante. Para Kim Sawchuk,

A obra de Sisler, portanto, desvia-se de reflexões sobre a vida na cidade que romantizam a falta de moradia, o nomadismo ou a subjetividade itinerante. Algumas pessoas não têm escolha. Algumas pessoas têm a história inscrita sobre e por meio de seus corpos. Seus corpos, seu corpo, é o lócus dessas ações, mas ele não é representado como um espaço privilegiado de conhecimento ou de controle, ou como um espaço de emancipação e prazer, mas, igualmente, como um espaço de trauma e ferimentos potenciais²⁹.

Se *It Wasn't Love* confiantemente desafia o encanto de Hollywood – *Nós não precisávamos de Hollywood, nós ÉRAMOS Hollywood* –, no universo de Sisler, por sua vez, a identidade coerente, a expressão, o pertencimento e a beleza são desarranjados. O “movimento aberrante” de Sisler não é apenas o movimento corporal através do espaço, mas uma feminilidade vagabunda que é esperta, divertida e, acima de tudo, raivosa. O corpo tropeçante a girar e a voz articulada e meditativa empreendem uma trajetória inquieta à procura de algo, alimentada pela ira dos despossuídos. Quase no fim de *Aberrant Motion #4*, Sisler declara: “agora estou viciada em andar. Ter que ser normal por tanto tempo me deixa louca. Mas não importa o quanto eu ande, eu sempre fico com raiva”. Corrosiva ao lustro da cultura queer, a ira de Sisler levanta questões sobre o prazer e os aspectos mais problemáticos da autorrepresentação queer.

“Sobretudo”, Rich nos lembra, novos filmes e vídeos queer são “cheios de prazer”. Numa era na qual o “prazer” e a reivindicação radical da cultura popular se tornaram quase um mantra para os estudos culturais, eu gostaria de defender prazeres que não são “fáceis”. Barbara Hammer afirma a importância de “obras que permitem ao realizador e ao espectador o *prazer da descoberta*. Significados que não estão aparentes ao primeiro olhar, e que frequentemente exigem vários retornos à obra, prometendo *desafios*”³⁰. A obra de Sisler, assim como a de Hammer, expressa “configurações perceptivas, intelectuais e emocionais que provocam dor e dão prazer”³¹. Para muitos, o termo “vídeoarte” evoca sensações de radical *desprazer*. Esta não é minha própria resposta aos vídeos de Sisler, nem a nenhuma das obras discutidas aqui. Pelo contrário, encontro nelas muitos momentos de beleza sublime, humor mordaz, erudição excêntrica. Conforme a viabilidade comercial sobrepuja “o movimento aberrante” no New Queer Cinema, o desafio é facilitar a exploração radical que acompanha a forma experimental.

29 SAWCHUK, Kim. *Out of Step: Cathy Sisler's Risky Deviations. Inversions*, (1998), p. 15-16; Sobre Sisler, ver também GINGRAS, Nicole e SISLER, Cathy. *La Femme Écran/The Reflexive Woman*. Montréal: Les Éditions Nicole Gingras/Oboro the Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1996.

30 HAMMER, Barbara. *The Politics of Abstraction*, p. 73, grifo no original.

31 *Ibid.*, p. 73.

O NEW QUEER CINEMA EM RELAÇÃO AO CINEMA EXPERIMENTAL E À VÍDEOARTE NO COMBATE À AIDS

Yann Beauvais

Quando a aids apareceu, no começo da década de 1980, cineastas demoraram um pouco para responder a um evento que rapidamente se tornou uma crise não apenas de saúde, mas, igualmente, política e social. A disseminação da doença mudou não somente o modo como agimos e pensamos a respeito de nosso comportamento sexual, mas também a representação e a exposição contraditória deste mesmo comportamento. Como escreveu Roger Hallas em seu estudo sobre a aids e a imagem em movimento queer, “os corpos homossexuais foram expostos como uma ameaça traumatizante ao público em geral, enquanto vidas queer traumatizadas não eram levadas em conta”¹.

Enfrentando esta “praga”, diversos cineastas e realizadores de vídeo, como Gregg Bordowitz, Jean Carlomusto, Richard Fung e Tom Kalin, trabalhando com ativismo, redefiniram os modos de se pensar e praticar o documentário e/ou o cinema experimental – muitas vezes a partir de uma base coletiva, como foi o caso de grupos como Diva TV, GMHC e Gran Fury Collective. A maneira como encararam o assunto foi por meio de uma diversidade de conteúdo e de contexto e, ao mesmo tempo, de uma colisão de práticas de cineastas e videoartistas experimentais para criar maneiras de lidar, confrontar e reagir àquela epidemia. Era necessário criar novas formas e novos caminhos nos quais pudessem se mesclar o documentário, o educacional, o militante e o experimental.

Quando Ruby Rich criou o termo New Queer Cinema, no começo da década de 1990,² a aids já havia modificado profundamente o modo de cineastas abordarem a representação da sexualidade, da identidade e do gênero. De algum modo, no entanto, o termo queer, aplicado ao cinema, foi enaltecido por um grupo de cinema e vídeo que tratava da construção e da representação da questão gay e lésbica em uma conferência sobre cinema e vídeo que aconteceu em Nova York em 1989.³

Em setembro de 1992, integrei uma conferência sobre o New Queer Cinema no Instituto de Arte Contemporânea de Londres (ICA), na qual Rich resumiu suas ideias sobre a expansão desse “gênero”, dando ênfase especial a realizadoras de vídeos lésbicos, enquanto eu ofereci uma perspectiva internacional da história do cinema experimental.⁴

A cena de filmes experimentais, de Vídeoarte e de ativismo dos anos 1980 envolvendo questões relacionadas a aids, raça e gênero foi transformada a partir da afirmação e da reconsideração da narrativa, que já havia sido desafiada pelo feminismo, pelo movimento punk, pelo cinema do

1 HALLAS, Roger. *Reframing Bodies: Aids, Bearing Witness, and the Queer Moving Image*. Durham: Duke University Press, 2009.

2 RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*, ensaio presente neste catálogo.

3 *Bad Object-Choices* (eds.). *How Do I look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, 1991.

4 A conferência aconteceu nos dias 19 e 20 de setembro de 1992. A mesa de discussão foi composta por Ruby Rich, Simon Whatney e Yann Beauvais. Uma série de filmes e de vídeos foi exibida na ocasião, apresentada por Tom Kalin e Christine Vachon. A primeira parte da conversa pode ser acessada em <http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/ICA-talks/024M-C0095X0921XX-0100V0/>. A partir desse mesmo site é possível acessar o restante do conteúdo.

movimento No Wave e pelo Cinema of Transgression.⁵ Alguns cineastas fundamentais do New Queer Cinema usavam simultaneamente diferentes tipos de práticas fílmicas. Por exemplo, Derek Jarman ou Isaac Julien, na Inglaterra, assim como John Greyson e Richard Fung, no Canadá, trabalhavam ao mesmo tempo em longas-metragens, obras experimentais em Super 8 mm, videoclipes e em documentários. As fronteiras entre as mídias foram dobradas e atravessadas. Uma espécie de integração – ou deveríamos falar de desintegração? – e de fusão entre suportes e formas acontecia, o que remete aos videoclipes, mas também à disseminação da doença, que se dava sem realizar separações por raça, gênero ou classe.

A crise da aids provocava diferentes respostas, que variavam de acordo com a visibilidade, o acesso à informação e com a educação. Não se deve esquecer que a aids não era uma questão fora da comunidade gay – simplesmente não era algo discutido. Ronald Reagan falou publicamente sobre a doença pela primeira vez apenas em seu segundo mandato. Na mídia, a aids não era visível. Uma das primeiras coisas a fazer, portanto, era exibir a doença em telas, tornando-a aparente, fazendo com que não fosse mais um fantasma. Era preciso mostrar que não apenas se morre de aids, mas também se vive com aids. Para fazer isto, era necessário assumir certas ações. Não se podia mais deixar de perceber, ver ou de sentir que a representação da aids nos meios de comunicação, na imprensa, na televisão, era muito parcial, para não dizer sectária. Como disse Stuart Hall, “como podemos dizer que a questão da aids não é também uma questão sobre quem é representado e quem não é? A aids é o espaço em que o avanço da política sexual está sendo empurrado para trás”⁶.

A questão da representação da aids se tornou um terreno essencial a se disputar e ocupar, para combater o que fazia a cobertura da mídia. Era preciso tornar a doença e pessoas com HIV e aids visíveis, disponibilizar informações sobre saúde, direitos, prevenção, sexualidade e pornografia. Era essencial desconstruir a produção de discursos através de palavras e de imagens. Esta empreitada muitas vezes aconteceu no cinema ou no vídeo experimental, ou então em filmes que viriam a ser rotulados como parte do New Queer Cinema, entre os quais *The ADS Epidemic* (1987)⁷ e *Paciência Zero* (*Zero Patience*, 1993)⁸, ambos de John Greyson, são marcos fundamentais.

Em meados dos anos 1980, o cinema experimental passava por uma reformulação de seus objetivos, confrontando-se com questões que relacionavam seu formalismo à narrativa e às minorias. O papel influente do videoclipe reformulou a paisagem da experiência fílmica ao combinar suportes e técnicas. Tornou-se óbvio que o vídeo ganhava força, ao mesmo tempo em que criava novas formas de colaboração, intervenção e distribuição, oferecendo caminhos alternativos para intervir em diferentes níveis da sociedade. Os trabalhos realizados comportavam todos os modos de filmar e todas as atitudes de uma maneira que rompia com hábitos de ver e de pensar o cinema. É como se as obras realizadas cruzando e colando diferentes atitudes dentro de um mesmo trabalho criassem um mosaico de estilos muito próprio ao pós-modernismo. O autobiográfico e o pessoal facilmente

5 Nota dos Editores: O Cinema of Transgression aparece na metade dos anos 1980 em Nova York, onde Nick Zedd, Richar Kern, Manuel de Landa, Bradley Eros são os cineastas mais conhecidos. Esse movimento foi influenciado pelo No Wave Cinema, que apareceu alguns anos antes no Lower East Side. Entre outros, estavam os cineastas Eric Mitchell, Scott e Beth B, John Lurie, Lizzie Borden, Vivan Dick, Bette Gordon e Michael McLard. (Nota original). Pouco conhecido, comentado, exibido e estudado no Brasil, o termo conhece variações como Cinema de Transgressão, Cinema da Transgressão e Cinema de Nova York de Transgressão.

6 HALL, Stuart. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies IN GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Gary; TREIHCER, Paula (eds.) Cultural Studies. New York: Routledge, 1982. p. 285.

7 O subtítulo da obra é *This is not a Death in Venice*. Releitura em vídeo da nova epidemia “medo adquirido de sexo” (“Acquired Dread of Sex”), descrição textual de *Urinal and Other Stories*, John Greyson. Toronto: The Power Plant/Art Metropole, 1993.p. 298. Disponível em <https://vimeo.com/39506044>

8 Longa musical explorando a construção de bodes expiatórios para a aids, como o Paciente Zero, o comissário de bordo da Air Canada acusado de levar a aids para a América do Norte. *Ibid*, p. 296.

podiam se tornar um ensaio, ou então uma obra ativista afirmava como lutar contra as consequências da discriminação imposta pela heteronormatividade - *Bright Eyes* (1987, Stuart Marshall)⁹ é exemplar neste aspecto de desconstrução). Essa “perversão” (ou “contaminação”) de experiências já estava presente em obras que realizavam um exame, isolada ou conjuntamente, de questões como a racial - caso do coletivo Sankofa, na Grã Bretanha, ou de filmes de Isaac Julien, como *Territories* (1984) e *Looking for Lagnston* (1989), ou também de Richard Fung, no Canadá, com *Orientations* (1986) e *Fighting Chance* (1990) -, de gênero - Sheila McLaughlin, com *She Must Be Seeing Things* (1987) - ou ainda trabalhos com videoclipes (Derek Jarman, Tom Kalin).

O fato de Isaac Julien e Derek Jarman estarem à frente de tal transformação no cinema experimental reflete a importância da questão das identidades e a maneira como ela alimentou e transformou práticas no cinema. Parece que Jarman e Julien abordaram a articulação partindo do pessoal em direção ao público; no caso de Julien, todavia, a elaboração de uma consciência negra precisava ser feita por meio de uma investigação da representação da experiência negra na Inglaterra e de uma revisão do Renascimento do Harlem. Estas primeiras obras abriram caminho para o New Queer Cinema por terem se recusado a retratar e a estigmatizar gays, como habitualmente se faz, e também por promoverem outras visões de gays nas quais a identidade queer é mostrada como uma experiência transgressiva. Invertendo o estigma e a abjeção a gays, combatendo a culpa que lhes era imposta por uma epidemia, o New Queer Cinema produziu outras personagens e outras histórias, assumindo sua visão desafiadora a partir da história do cinema experimental.¹⁰

No nível do cinema experimental, a aids impunha diferentes desafios aos cineastas: questões como meios para lidar com a doença, como representar alguém enfermo ou morrendo. Em *DHPG Mon Amour* (1989), o cineasta Carl Michael George trata, em Super-8, da vida de dois homens (David Conover e Joe Walsh) experimentando a droga DHPG e documentando os efeitos desta, com a esperança de que o registro pudesse ajudar outros sobreviventes. O filme em Super-8 se diferencia de *Silverlake Life* (1993), de Peter Friedman e Tom Joslin, que é voltado principalmente para um público tradicional. Ambos os filmes, no entanto, tratam da questão comum das drogas que são necessárias tomar para lutar contra a aids, comentando questões como medicamentos, ciência e política. Isso é mostrado por meio de um relacionamento gay. A dimensão cotidiana e íntima desses filmes é compartilhada por diversos cineastas, mas os anos em que foram realizados carregam consigo a experiência em si. Na época, o tratamento disponível era experimental, e a morte era o desfecho fatal. *An Individual Desires Solution* (1986), de Larry Brose, faz-nos escutar o amante de Larry antes de sua morte em Sussex, na Inglaterra. Filmado em Super-8, o filme rompe todas as convenções para impor um desconforto ao espectador. Tendo isso em mente, cineastas voltavam-se para outros meios para gerar e criar uma paisagem de fricção na qual a dimensão política e social estivesse presente e indicada. É nesse sentido que podemos compreender algumas das obras de David Wojnarowicz, Rosa Von Praunheim, Mike Hoolboom, Jim Hubbard e Matthias Müller. Nas fitas de Richard Fung, como em *Sea in the Blood* (2000), a dimensão pessoal é articulada com colonialismo, racismo e sexualidade, de uma maneira que entrelaça a própria história do diretor com um enunciado político e poético através de múltiplos tipos de representação, que vão do documentário ao diário, ao ensaio.

Deve-se reconhecer que o New Queer Cinema sempre esteve relacionado ao cinema tradicional, no sentido de que Hollywood sempre produziu certo tipo de imagem de gays e lésbicas, a despeito do fato de que, com muita frequência, elas fossem pejorativas. Se a vanguarda havia se afastado do público,

9 Produzida para o Channel 4, esta obra com 78 minutos questionava a mídia e a manipulação e propagação do medo em relação à aids/aids/aids que esta promovia.

10 Sobre este assunto, ver: DYER, Richard. *Now you see*, London: Routledge, 1990; e RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet*. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

por meio de uma intensa negação do prazer, então entendido como prazer visual, a tarefa do New Queer Cinema era reintroduzir esta mesma noção de prazer e trabalhar para o estabelecimento de um novo código e de um novo arquétipo que escapassem dos clichês de Hollywood. A teatralidade e a picturalidade foram reintroduzidas na narrativa, já estando presentes em *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman, e em *Thriller* (1979), de Sally Potter. Essa ênfase na teatralidade, ao mesmo tempo, apoiava-se e pervertia a noção de *camp* vastamente empregada pelos cineastas underground americanos. O uso de *tableaus* e de vinhetas marcava um encontro com as obras de Jack Smith ou de Andy Warhol. Nesse sentido, uma subversão das formas está em operação no curta *The AIDS Epidemic* (1987), de John Greyson, e em *This is not an aids Advertisement* (1987), de Isaac Julien. Esses filmes mesclam gênero e estética, colocando em choque a alta e a baixa culturas, o chique e o *trash*. São obras que rompem com a forma dominante de representação, com fragmentações e excesso, escarnecendo a produção de autoridade. Ambos os filmes utilizam a linguagem dos videoclipes para combater o medo e o estigma de gays e de suas sexualidades.

Esses curtas lidam com questões de desejo e de prazer, como faz *Gran Fury* em *Kissing Doesn't Kill* (1990). O ativismo nestas obras é diferente do encontrado em *Fear of Disclosure* (1990), no qual David Wojnarowicz e Phil Zwickler questionam o *apartheid* sexual de homens gays HIV positivo e HIV de status desconhecido. Nessa obra, Wojnarowicz declama um texto, no qual o medo da rejeição confronta-se com o medo da contaminação. A dimensão ativista do filme é induzida pela justaposição contraditória do proferimento emocionado de David e de dois *go-go boys* dourados dançando. A associação destes elementos induz a uma forte tensão entre o que parecem ser informações públicas e suas declarações pessoais. A oscilação entre esses dois domínios com frequência pode ser encontrada em obras de cinema experimental e videoarte abordando a aids. Neste caso, vêm à mente as obras de Matthias Müller, Mike Hoolboom, Gregg Bordowitz, Marlon Riggs, Derek Jarman, Richard Fung e a minha própria.

Artistas realizavam filmes sobre a aids por razões que abrangem a militância, como é o caso de *Snow Job: The Media Hysteria of Aids* (1986), de Barbara Hammer, que trata da histeria dos meios de comunicação nos anos Reagan. Num filme que focaliza o tratamento da aids pela mídia, cineastas reciclam manchetes de veículos impressos, textos sensacionalistas, discursos reacionários, intolerantes, racistas. A inclusão destes textos preconceituosos reverte a abjeção e o ódio em ferramentas poderosas para o confronto destes mesmos elementos. Em sua trilogia da aids, Jerry Tartaglia examina diversas questões relacionadas à “medicalização da moralidade, ao policiamento do desejo e à administração da doença através de uma assimilação cultural no *mainstream*”¹¹ Essa estratégia de apropriação e de redistribuição, com ligeiras alterações, é encontrada principalmente em movimentos minoritários de libertação e foi revitalizada pelo ativismo anti-aids no Ocidente tanto no caso do ACT UP quanto de outros coletivos¹². A tensão que aumenta com a incorporação da militância no interior do pessoal é inseparável da atitude de cineastas e realizadores de vídeos na época, estabelecendo uma linha de frente contra uma sociedade de negações. Ecos deste tipo de inserção são encontrados em muitos longas do New Queer Cinema, como acontece nos filmes de Derek Jarman, John Greyson e, em alguma medida, nos de Gregg Araki e Todd Haynes, em que o momento de ativismo se tornou um elemento de perturbação, um fragmento de luta (fora de controle) dentro da narrativa.

No caso dos filmes experimentais, todos esses elementos são amarrados juntos, delineando uma

11 A trilogia da aids é formada por *A.I.D.S.C.R.E.A.M.* (1988), *Ecce Homo* (1989) e *Final Solutions* (1990). Sobre Jerry Tartaglia - <http://tartaglia501.wix.com/jerry-tartaglia#about/c10fk>

12 Sobre este assunto: *AIDS TV: Identity, Community and Alternative Video*. Alexandra Juhas. Durham: Duke University Press, 1995. *Representations of HIV and AIDS: Visibility Blue/s*. Gabrielle Griffin. Manchester: Manchester University Press, 2000.

forma de cinema de ensaio. *Franck's Cock* (1993), de Mike Hoolboom, definiria um modo de articular o pessoal na trilha sonora,¹³ enquanto a tela seria dividida em quatro imagens diferentes que podem ser vistas ao mesmo tempo. Este filme ecoa *Aus der Ferne – The Memo Book* (1989) pela riqueza da textura da imagem e pelo uso de *found footage*, pela densidade da montagem, mas, sobretudo, por ser, de algum modo, uma história sobre o outro, aquele que está vivendo. Nele, o recurso a um ponto de vista subjetivo em oposição à imagem joga com um tipo potencial de sincronismo entre os dois elementos, transformando a experiência de escuta em uma espécie de compartilhamento: não apenas estamos olhando, mas sendo parte do momento de junção.

Em *Letters From Home* (1996), também de Hoolboom, a questão é diferente porque ouvimos as vozes de pessoas com aids. Entre estas vozes está a do cineasta, que diz: “integrantes da minha família que acessam todas as informações lendo jornais e assistindo à televisão sabem duas coisas a meu respeito: que vou morrer e que o governo faz tudo o que pode para me salvar. Eles estão duplamente errados.”¹⁴ O filme é baseado em um discurso feito por Vito Russo¹⁵ em 1988 e em textos escritos por Mike. A obra é um apanhado de memórias e de *found footage* organizado de tal modo que fragmentos das imagens se contrapõem ao texto num momento em que o coquetel de droga nos dava mais tempo, dava-nos uma vida após uma morte programada. Usando vários tipos de material, como películas apagadas, estragadas, manchadas, refotografadas, recicladas, *Letters from Home* é uma coleção de memórias audiovisuais, estabelecendo um espaço para pensarmos sobre o que é viver em um tempo de aids.

O filme divide com *Aus der Ferne*, de Matthias Müller, a ideia sobre a vulnerabilidade do corpo pessoal e também sobre a fragilidade de um filme. *Aus der Ferne*, no entanto, está preocupado com o luto e com a recuperação, enquanto os filmes de Hoolboom abrem uma dimensão política por meio de testemunhos e da articulação de um discurso polifônico. É interessante observar que a voz de Hoolboom é utilizada em *off* em *Pensão Globo* (1997) e também em *Tu, sempre* (2001).¹⁶ Em ambos os casos, as dimensões ficcional e autobiográfica, escritas e lidas por Hoolboom, adicionam uma camada ao que é dito e exibido nesses dois projetos, provocando uma reviravolta no interior do pessoal. Em *Still Life* (1997),¹⁷ assim como em obras de John Lindell, o ativismo é dominante, com o elemento pessoal aparecendo através das narrações de David Wojnarowicz, de Derek Jarman e da minha própria, cada um de nós falando sobre nossa relação com a aids, contando as experiências de ter um amante no hospital, dos efeitos da medicação ou da modificação de nossos atos sexuais.

Se o New Queer Cinema demonstrou fascinação pela indústria do entretenimento - *Swoon – Colapso do Desejo* (Swoon, 1992, Tom Kalin) sendo uma adaptação de *Festim Diabólico* (Rope, 1948, Alfred Hitchcock) -, isto aconteceu, de acordo com a maioria dos cineastas, pelo fato da vanguarda ter se afastado da narrativa do prazer e do prazer da narrativa. Alguns cineastas experimentais sempre incorporaram ou abordaram elementos da indústria do entretenimento (Kenneth Anger, Andy Warhol, Jack Smith...), mas, aqui, não era uma questão de citação ou de paródia (como nos filmes dos irmãos Kuchar) nem de refilmagem (como faz Ken Jacobs em algumas de suas obras), mas de

13 O roteiro do filme está disponível em <http://mikehoolboom.com/?p=851/>. Seu áudio pode ser encontrado em <http://mikehoolboom.com/?p=856/>

14 Trecho do roteiro de *Letters from Home*. Disponível em <http://mikehoolboom.com/?p=934>

15 Vito Russo foi um ativista LGBT e historiador de cinema norte-americano que escreveu um estudo sobre a representação de gays e lésbicas no cinema chamado *The Celluloid Closet* (1981, atualizado em 1987). Integrante do ACT UP, ele morreu em 1990.

16 Na instalação em vídeo *Tu Sempre*, Yann Beauvais usa as vozes e os testemunhos de Mike Hoolboom, Didier Lestrade e a sua própria, e uma leitura de Mark Morrisroe realizada por Miles McKane, como parte da trilha sonora criada por Thomas Köner. <http://yannbeauvais.com/?p=991>

17 Sobre *Still Life*: <http://yannbeauvais.com/?p=297> O filme está disponível em http://www.ubu.com/film/beauvais_still.html

apropriação via *found footage*. Por meio desse procedimento, era possível, por exemplo, contar novas histórias entrecruzando duas estrelas das telas: Marlene Dietrich e Greta Garbo em *Meeting of Two Queens* (1991), de Cecilia Barriga.

Incorporar imagens da indústria cinematográfica ou televisiva é parte da rotina diária de cineastas. O uso de sequências de filmes ou de reportagens, sejam estas famosas ou não, é um reconhecimento da importância das imagens em movimento na construção de um indivíduo como um ser social. Usar representações das estrelas e dar a elas um toque de rosa é um modo de produzir nossas próprias histórias a partir do banco de dados da história do cinema, que, como a música, é uma das principais fontes de produção de si mesmo. Nesse sentido, o uso de *found footage*, a incorporação de imagens e de sons externos e a redistribuição deles em filmes e vídeos assinalaram, em certa medida, a recusa do sentido imposto, por meio da subversão deste. É nesse sentido, por exemplo, que o uso da sequência na qual Fred Astaire e Gene Kelly dançam juntos em *Aus der Ferne*, seguida por diferentes legendas de "The end", afirma a mistura na mente do espectador da imagem pública e da memória privada. Essa dança está articulada não apenas com o texto "the end", mas também com imagens do amante enfermo filmadas em Super-8. A questão da representação do ato sexual gay iria se tornar novamente um assunto público na era da aids, uma época em que o preconceito, o moralismo e uma reação conservadora dominavam os meios de comunicação. Tornara-se óbvio que, no campo do cinema experimental e da videoarte, assim como nos filmes educacionais, atos sexuais deveriam ser expostos: Richard Fung fez isso explicitamente em *Steam Clean* (1990), assim como Jean Carlomusto tratou da sexualidade lésbica em *Current Flow* (1989).

Na década de 1990, tornou-se muito importante mostrar atos sexuais, não apenas para combater o moralismo,¹⁸ mas também para salvar vidas.

Parece que ainda é relevante hoje realizar obras com ênfase na homossexualidade em relação ao constante aumento de casos de contaminação na comunidade gay. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por cineastas e realizadores de vídeos deve ser continuado.

18 Que, na época, aumentava o seu poder censurando diversas exposições, como as de Robert Mapplethorpe e de David Wojnarowicz, para apontar algumas, ou então declarando que a exibição de imagens gay promovia a homossexualidade nos Estados Unidos ou na Inglaterra.

A IRRESPONSABILIDADE EM TRÂNSITO

NOTAS SOBRE A ESTRADA NO NEW QUEER CINEMA

Henrique Rodrigues

“Um irresponsável filme de Gregg Araki”. A frase, que abre o clássico cult *The Living End* (1992), define com precisão cirúrgica não apenas a filmografia do cineasta californiano, mas poderia ser aplicada a qualquer um dos cineastas que viriam a compor o movimento que ficou conhecido como New Queer Cinema. Irresponsáveis. Todos irresponsáveis. Não no sentido alienado do adjetivo, uma vez que todos esses diretores e diretoras eram grandes ativistas da causa LGBT e compreendiam perfeitamente o impacto político e social de seus filmes, mas eram sim irresponsáveis em toda a potência libertina da palavra. Cheios de fúria e engajamento, estes realizadores não demonstravam o menor respeito pelo *status quo*, adotando uma postura livre de senso moral ou de qualquer conduta bem-comportada. “*Not gay as in happy, but queer as in fuck you*”, como estampado em *bottons* e *patches* de jaquetas da época.

Nascido em meio à paranoia da eclosão da aids e das reações conservadoras que seguiram esse episódio, o New Queer Cinema não tinha outra escolha que não fosse a transgressão. Do *Veneno* (Poison, 1991) de Todd Haynes ao *O Par Perfeito* (Go Fish, 1994) de Rose Troche, todos esses filmes, apesar de formarem um grupo bastante heterogêneo, compartilham deste mesmo sentimento de inquietação e isso se reflete em seus temas (a crise da família nuclear, o protagonismo de personagens marginalizadas) e em suas estruturas (experimentação com formatos e linguagens, reinvenção de gêneros). No entanto, é curioso notar como um gênero em específico se repete com frequência, sendo considerado quase que um subgênero dentro do movimento: o *queer road movie*. Curioso, mas nada arbitrário, visto que o gênero apresenta por si só várias características que vão de encontro à postura desses diretores. O protagonismo de personagens marginalizadas e descontentes com a sociedade em que vivem, a busca de um ideal de liberdade proporcionado pela estrada e a admissão da mesma enquanto um espaço acima da lei são alguns temas recorrentes no *road movie* como um todo e viriam a ser explorados em larga escala pelo New Queer Cinema.

Além disso, vale citar também que os filmes de estrada sempre renderam contribuições involuntárias para o imaginário da cultura LGBT, seja o homoerotismo de *Sem Destino* (Easy Rider, 1969) de Dennis Hopper, as memoráveis aventuras de *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott, ou até mesmo o camping de *O Mágico de Oz* (The Wizard of Oz, 1939) de Victor Fleming. Isso posto, não é de se surpreender que muitas das obras do New Queer Cinema apresentem uma atração pelo gênero *road movie*, seja ela direta ou não. Emboravários diretores do movimento chegassem a brincar com as possibilidades do gênero em seus filmes, foram Gregg Araki e Gus Van Sant aqueles que devotaram um maior carinho ao mesmo, sendo uma temática recorrente na filmografia de ambos.

Araki entrou para o panteão do New Queer Cinema com o já citado *The Living End*, *road movie* que acompanha a conturbada história de amor entre o garoto de programa Luke e o crítico de cinema Jon, dois jovens soropositivos que decidem fugir quando o primeiro assassina um policial. Aqui, a questão da aids aparece permeada por um desconcertante cinismo. Se a morte é inevitável, — para todos, independente do seu diagnóstico sorológico — só nos resta viver ao máximo. Superado o medo da

morte, perde-se também o pacto com obrigações sociais, como ter um emprego, uma alimentação saudável e a preocupação com o futuro. “Eu quero dizer, nós dois vamos morrer. Talvez em dez anos, talvez na semana que vem. Mas também não é como se eu quisesse viver para sempre, envelhecer, engordar e morrer neste mundo feio e estúpido”, explica Luke em determinado momento do filme. É essa epifania que serve como força motriz da jornada dos personagens. Liberados da obsessão com o corpo saudável que, legitimado pelo discurso médico, configura o único caminho para a felicidade e plenitude na sociedade do final do século XX, Luke e Jon conseguem encontrar uma inesperada satisfação hedonista na abjeção imposta aos seus corpos.

De modo coerente com a total ausência de expectativas para o futuro que guia os personagens, em *The Living End*, o destino da viagem é insignificante. O que importa é a viagem em si, a estrada enquanto “entre lugares”, um espaço neutro e sem proibições dos territórios delimitados. No início da jornada, ao ser indagado por Jon sobre para onde ir, Luke responde: “Tanto faz. Aqui, lá, por este caminho. Eu não me importo. Que diferença isso faz?”. Na obra de Araki, a estrada se constitui como o verdadeiro destino, já que é nela que as personagens encontram aquilo que realmente buscam, ou seja, a liberação sexual que lhes foi negada.

Essa mesma relação entre estrada, sexualidade, desejo e liberdade volta a se repetir em *Geração Maldita* (*The Doom Generation*, 1995). Na trama, Amy e Jordan são dois amigos que detestam a vida entediante que levam. Jordan tem dúvidas sobre sua sexualidade e teme transar com Amy e contrair o vírus da aids, ainda que ambos sejam virgens. Ao encontrar Xavier, os três se envolvem numa rede de crimes e violência. Ao longo da viagem, configura-se um fluido triângulo amoroso, o que só é possível graças ao aspecto catalisador da estrada, tornando a culpa algo obsoleto. Para Araki, a estrada é esse terreno utópico onde nada importa e, portanto, tudo é permitido.

Menos impetuosa, mas igualmente potente é a relação de Gus Van Sant com o gênero. Desde *Mala Noche* (1986), seu filme de estreia, o diretor já declarava o seu amor pelos filmes de estrada. Amor este que se refletiria em toda uma fase de seu cinema, sendo que, pelo menos até seu quarto filme — *Até as Vaqueiras Ficam Tristes* (*Even Cowgirls Get the Blues*, 1993) — todas as suas obras podem ser definidas como *road movies*. Em *Mala Noche*, apesar das personagens nunca deixarem de fato a cidade de Portland, a estrada exerce papel fundamental, servindo de metáfora para a relação de fascínio e perigo que o jovem Walt desenvolve por Johnny, um infrene imigrante mexicano. Se no ambiente urbano o privilégio de nativo branco de Walt exerce uma latente dominação sobre Johnny, na estrada esse embate se inverte e é o jovem mexicano quem dá as cartas. Mais uma vez, a estrada enquanto espaço de subversão, de negação das normas e do controle social como conhecemos.

Em *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991), Van Sant refina essas ideias e cria uma clara oposição entre cidade e estrada. Acompanhando a vida do vulnerável garoto de programa Mike Waters, que sofre de narcolepsia e com a incerteza do paradeiro de sua mãe, o filme desnuda as crueldades da sociedade patriarcal. Com a ajuda de seu único amigo, o homossexual que dorme com homens, Scott, por quem o jovem nutre uma secreta paixão, Mike resolve partir em busca de sua mãe. Neste jogo de antíteses — mãe/pai, bucólico/urbano, libertário/opressor —, a estrada acaba sendo uma representação da própria sexualidade de Mike: o caminho entre a norma e o desejo. O filme se inicia com o próprio se definindo como um *connoisseur* de estradas, e dizendo que ele as tem “experimentado” a vida toda. Esta talvez seja a epitome do papel de fascínio da estrada para o New Queer Cinema. Uma zona de exploração e autoconhecimento, onde identidades, orientações e desejos, livres da possibilidade de julgamentos, afloram e entram em devir.

Infelizmente, seguindo os passos de outros movimentos cinematográficos de caráter político, o New

Queer Cinema acaba sendo apropriado pelo cinema *mainstream*, mas isento de engajamento. Nesse processo, o *queer road movie* continua vivo, porém em versões higienizadas, que buscavam uma descarada aceitação do público heterossexual. Desta safra podemos citar obras como *Priscilla, a Rainha do Deserto* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994) de Stephan Elliott e *Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julie Newmar* (To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar, 1995) de Beeban Kidron, dois filmes que, além dos títulos extraordinariamente extensos, compartilham o fato de serem protagonizados por carismáticas e divertidas drag queens. Não pretendo insinuar aqui que estes filmes não sejam obras relevantes para o cinema, já que ambos os filmes citados acabaram se tornando ícones tão cultuados quanto *The Living End*, mas é necessário assinalar o modo como esses filmes negam a tradição do New Queer Cinema ao retratar personagens conformadas e que anseiam por se encaixar na norma social vigente.

No entanto, acredito que um novo e promissor horizonte se abre para a reinvenção dos *queer road movie*. Nos últimos anos, é possível notar o surgimento de uma nova geração de cineastas gays e lésbicas que levam o gênero a instigantes rumos, como o grego *Xenia* (2014) de Panos Koutras, o israelense *Yossi* (2012) de Eytan Fox e o estadunidense *Bruno & Earlene Go to Vegas* (2013) de Simon Savory. Todos os filmes tratam de grupos da comunidade queer ainda pouco representados na mídia, como gays afe-minados e pessoas intersexuais. A renovação dos *queer road movies* não só reafirma a importância dos expoentes do New Queer Cinema para a construção de uma cinematografia LGBTQIA, mas também apontam para a necessidade de se ocupar politicamente todos os espaços. Embora o contexto de urgência vivido pela geração do final dos anos 80 não seja o mesmo que vivemos atualmente, a nossa luta continua a mesma. E nós precisamos de mais talentosos e irresponsáveis porta-vozes para manter nossa marcha na estrada. Sigamos.

UM TERCEIRO MOMENTO: CINEMA QUEER, VANGUARDA; NOVAS VELHAS CONVENÇÕES

Luiz Soares Júnior

“O presente queer negocia com o passado, sabendo perfeitamente bem que o futuro queer está em jogo”. B. Ruby Rich, *New queer cinema*

“A nossa aventura é, com efeito, uma grande heresia”.
Warren S. McCulloch

Em uma arguta página sobre Marcel Pagnol, Jacques Lourcelles escreve:

Pagnol cineasta foi durante muito tempo criticado, ou mesmo sepultado, em nome de seu desprezo aparente pelo cinema e de sua concepção da mise-en-scène como uma simples ‘encenação em conserva’ de suas próprias peças. [...] Foi ele, tecnicamente falando, um reacionário ou um inovador? A questão, vê-se, é quase insolúvel e não possui interesse. [...] Vendo seus filmes hoje, apercebemo-nos (e isto não é contestado por ninguém) de que ele foi uma espécie de clássico, para quem a escritura do roteiro e a criação dos personagens contava mais que tudo, de acordo nisto – e talvez sem o saber – com a maioria dos grandes cineastas, que sempre afirmaram (inclusive aqueles que não escreveram uma única linha de seus scripts) que o elemento mais importante de um filme é a história, tanto como ponto de partida quanto como resultado real da mise-en-scène.

“...une sorte de classique”: Uma espécie de clássico. Que espécie é esta? A princípio, o classicismo foi uma arte alicerçada pela ideia de *sublime* – o sublime dos ícones de nitrato que vampirizavam os espectadores; o sublime do gesto inefável, que na tela se inscrevia num imperturbável *presente*; o sublime invocado pela experiência da reconciliação: Homem e Mundo, Pais e filhos, Fim e Princípio. Mas esse sublime espiritual e formal tinha como base oclusa a *sublimação* dos meios indispensáveis à confecção desses mundos: as cicatrizes desse processo deveriam permanecer invisíveis, ocultas a nós, na medida em que é a luminosa transparência das histórias e dos homens que deve aparecer. Histórias bem contadas, heróis, paisagens “de formação”: um diapasão arquetípico dava a nota fundamental dessa arte. Limpidez, fluidez, precisão: a conjugação obtida pela música entre a matemática e a metafísica talvez sirva de analogia eficaz. Os clássicos bailam, mas bailam com metrônomo: um grande esqueleto geométrico e matemático *estrutura* as suas aventuras com um metódico rigor. E a sua vocação dialética aqui se confirma em duas instâncias complementares, uma de princípio e outra propriamente formal, evidente no filme: a) é preciso mediar excessivamente, trabalhar incansavelmente a matéria do filme para que esse excesso de trabalho mesmo não apareça, e o resultado assim pareça *espontâneo*; b) a impressão de fluidez e de “Primeira vez” é o efeito contrário e último de uma

linha de produção persistente e sofisticada.

Desse classicismo histórico, inspirado formalmente pela *Ars sublime* e ideologicamente pela aspiração à reconciliação, sedimentou na história do cinema a ideia do classicismo como arte do “bom-acabamento”, do filme bem talhado e ritmado; mas também (e isso poderia ser aplicado a outras artes) como uma forma de sensibilidade contrária ao vultuoso romântico - isto é: entendida como antissentimental, desenhada por grandes linhas e amplo fôlego, mas de fatura simples, direta, um tanto seca (Buñuel sobre o *découpage* clássico americano: “O que eu gosto dos americanos é que eles são diretos, simples, límpidos”). Devemos reter aqui, para entender a forma como o cinema contemporâneo se tornou o lugar de um legado e de uma transmissão (reinventadas), a ideia do classicismo como arte da “minimamente necessária estabilidade, da precisada destinação teleológica (um filme deve pelo menos dar a impressão de saber para onde está indo, mesmo quando toma atalhos e bifurca-se por rotas imprevisas) e da caracterização dos personagens”. Isto é: devemos poder apreender com relativa clareza e segundo critérios essenciais de continuidade, do que trata o filme, “com quem estamos tratando” (personagens), qual o *décor* do filme e os rumos que este pode vir a tomar”.

Atendidas as condições de carpintaria para uma leitura “de base” clara e distinta, certos filmes *mainstream* de hoje se dão ao luxo suplementar de bordar em cima, de acrescentar retóricas estranhas à carpintaria de base, abjurar em parte para garantir *ad hoc* a integridade do todo e, assim, enriquecê-la com os dados de uma história transversal, engendrando uma posteridade híbrida (entre Mesmo e Outro, transmissão e abjuração), onde a noção de “jogo”, tão cara aos pós-modernos, deve ser entendida literalmente como um espaço intersticial, no qual confluências e ressonâncias, e em um outro movimento, dissensos e disjunções conhecem uma, mesmo que provisória, unidade: mediações clássicas, uma semântica moderna, uma retórica experimental acabam muitas vezes por habitar a mesma obra, por gestar os fluxos e erigir o *cadre* de um mesmo organismo de significação.

Essa dialética renovada, essa experiência proveitosa do negativo (é preciso contrapor-se às convenções, não apenas formais, mas temáticas, e assim igualmente dar conta das condições de mínima lisibilidade narrativa de que estas convenções, maturadas ao longo dos anos, forneceram o suporte incontestável), esse usufruto aferido pela interpenetração entre uma tradição e seus herdeiros (integrados ou apocalípticos) encontrou no cinema queer dos anos 90 uma sensibilidade, um método e um público particularmente receptivos. Uma experiência geracional traumática pode ser vista como o elemento catalisador (não do tipo construtivista ou formalista, mas atmosférico, como instância radical de *situação*) dessa temporalidade específica mobilizada pelos filmes do período, dessa encruzilhada “genealógica” na qual passado, presente e futuro (que talvez só advenha como o efeito fantasmagórico, a cristalização imaginária dessas outras dimensões, seu efeito prismático) acabam por compartilhar um mesmo destino: a epidemia de aids.

Nos filmes e no fenômeno do New queer cinema, observamos um novo tipo de prática de filme e de vídeo, que dá conta de estratégias estéticas que os diretores haviam herdado e aprendido [...] e que agora serviam a propósitos que os interessavam, como por exemplo usar o pastiche como um truque de mágica temporal para simultaneamente prestar tributo a influências criativas e estabelecer uma ousada e subversiva prática política (RICH, B. Ruby).

Essa incansável “negociação” com o passado, essa necessidade de liquidar uma dívida, de “prestar contas e estar em dia com” uma herança é o termômetro da espada de Dâmocles que pesa sobre a geração: uma vivência incerta de seus rumos, uma incapacidade de projetar-se plenamente num futuro

(indeterminado, impossível de fixar e de pré-fixar) e, sobretudo, de assumir-se como o lugar e a prática de uma *transmissão*: a quem legaremos o que nos coube receber? O *ecs-tase*¹ da temporalidade existencial (o homem está sempre fora de si, entre um Não-mais-aqui e um Ainda-não, conjugável segundo modos imperfeitos, “possíveis” em sua essência) agora voltou-se unicamente para o passado – reta impossível de experienciar ativamente senão através dos meios disponíveis aos modernos, estes que “chegaram tarde demais”: o pastiche, a obsessão necrofilica maneirista, a paródia); e esse passado, esse peso vário a carregar, bifurca-se em duas tradições, dois avatares perceptivos, duas práxis de die-gese: a estabilidade e contiguidade dos relatos “teleorientados” clássicos e a apostasia, heteróclita e heterogênea, da *avant-garde*. A assunção desses dois legados e sua imbricação antropofágica equivaleriam, em certo sentido, a uma tentativa de ampliar e distender a experiência geracional: se o futuro lhes é negado – ao menos como “projeto” –, se permanecem entrincheirados entre um passado atuado e um presente bruxuleante, por que não integrar ao presente os dois vértices do sistema dialético – o Mesmo e o Outro, os reconciliados e os irreconciliáveis –, e acumular no presente titubeante os dividendos desse duplo espólio? *Acumulação, mas para desperdiçar*. A prática deste cinema dos 90 se engendra segundo a lógica batailliana do desperdício, da absoluta soberania: quer queimar até o fim, e morrer de olhos abertos. Vamos nos debruçar sobre algumas modalidades desse “desperdício”.

The living end, No skin off my ass, Poison

a) *O espantalho* (Scarecrow, 1973, Jerzy Schatzberg), *Cada Um Vive Como Quer* (Five easy pieces, 1970, Bob Rafelson), *Corrida Sem Fim* (Two-lane blacktop, 1971, Monte Hellman), *Terra de ninguém* (Badlands, 1973, Terrence Malick), *Antiga Alegria* (Old joy, 2006, Kelly Reichardt). Na história do cinema, o *road movie* (ou *road trip*) foi o lugar de outra herança: a noção de *experiência* herdada pelo Bildungsroman (conto iniciático ou de aprendizagem, onde Simon Morgenstern via a essência do romance por oposição à narrativa épica)¹ aqui se dinamiza radicalmente; à experiência se integram paisagens, parceiros ocasionais; mobilizam-se narrativas, imaginárias e rememoradas; e sobretudo: os personagens se encontram em um estado de essencial abertura *afetiva* ao Outro; o carro, como as águas do rio heraclítico, é uma imagem da identidade rasurada por um perpétuo devir, assombrada pelas suas potencialidades (o que me espera a cada nova curva, a cada carona?), instáveis e flutuantes. A natureza dialética do romance de aprendizagem se revelava na sua estrutura tripartida: acompanhamos no Wilhelm Meister, de Goethe, as peripécias *sofridas* pelo personagem principal em seus rituais de encontro com o mundo; esses encontros são mediados pela interposição de personagens e situações, agora arquetípicas – a companhia de teatro, a Sociedade da torre: Meister aprende a ser Eu, mas essa identidade precisa necessariamente passar pela prova de fogo dos consórcios com o Outro e *no mundo*. O “dialeatismo” desse aprendizado existencial se revela no fato de que Meister só pode assumir-se “Eu” após ter retornado desses encontros: o Eu é o efeito de uma reconciliação dialética do Si-Mesmo diferido pelo Outro. O lar, os dissabores e as delícias da subjetividade se projetam contra o horizonte dessa travessia: é *a posteriori* que eles se engendram; é depois de integrar a si todos os outros pronomes e conjugá-los segundo os modos disponíveis pelo caminho que o Eu pode, enfim, afirmar-se de forma soberanamente intransitiva (o fim do texto, o início do homem). O *road movie* literaliza esse processo: ao cabo e *por princípio* daquela viagem, o personagem sairá modificado, mas essa mudança talvez seja o índice mais preciso e contundente de uma Primeira vez: o limiar de uma subjetividade enfim revelada para si mesma, em si mesma...

The living end (1992) serve-se dessa convenção “dialético-existencial” (o *Road trip*) para investigar, com uma ludicidade muito particular, as agruras de uma vida condenada a um irremediável presente; Jon descobre que tem aids (à época, uma doença incurável) conosco, na abertura do filme. Quando co-

¹Nota dos editores: o autor se refere à origem da palavra êxtase: estar para fora, ser para fora.

nhece Luke, também doente, embarca na numa viagem cujo diapasão perceptivo obedece a uma lógica constelacional do tempo, concebido como fulminante instantâneo: é preciso acumular o máximo de impressões possíveis, o máximo de *experiência* disponível, desbravar as terras, conhecer o fruir de seus espécimes, provar deles. A viagem pela América é o catalisador da descoberta de um Eu onívoro, que precisa deixar sua pegada em todas as paisagens, todas as passagens: urge seguir, explorar o que há para ser explorado (ainda). A experiência, galvanizada pela notícia da doença, precisa receber uma carga suplementar de tons (de significação). Como os heróis do Bildungsroman, só nos tornamos Eu ao nos mexermos, ao nos desterritorializarmos; essa é a condição necessária à grande afirmação. Para afirmar plenamente os direitos da subjetividade (e da vida, como aqui: mesmo e sobretudo quando ferida de morte), é preciso afastar-se do centro – implodir o centro –, progressivamente ir devassando as fronteiras, abrindo mais e mais fronteiras: existencialismo alfandegário. Os personagens de *The Living end* (1992, Gregg Araki) necessitam de uma dose considerável de existência, de experiência, de Sturm und drang para prosseguir vivendo; para isso, devem afastar-se do centro e conhecer a inóspita divisa, os desertos e as *bad trips* terminais.

Mas Gregg Araki não nos conta essa jornada de descentramento existencial com a complacência fúnebre com que nos habituaram os autores de dramas; *The Living end* é, como a celebração incondicional da vida na tragédia nietzschiana, uma grande piada trágica: ele aprendeu com os psicodramas performativos do *underground* (*A vida de Juanita Castro* [The Life of Juanita Castro, 1965, Andy Warhol], *Flaming creatures* [1963, Jack Smith]), em que o humor é uma forma superior de conhecimento. As vinhetas mais ou menos humorísticas (a mulher assassinando o marido que acabou de dormir com um prostituto; o casal de lésbicas; o casal em disputa à porta do carro; a amiga de Jon) que infiltram o filme desconcertam a *straight line* narrativa com a digressão, diferem nossa própria percepção temporal de espectadores com parênteses irônicos. *The Living end* conta-nos uma história *malais* é como se fosse uma despreocupada crônica sobre recém-casados; as linhas são claras e pontuais (identificamos um começo, aspiramos por um fim), mas são muitas: os experimentalismos nos ensinaram que um filme atual deve também suscitar a impressão (a antevisão, a sugestão) de filmes possíveis, virtualmente presentes. Esta coexistência entre o filme atual e os filmes possíveis se manifesta na *avant-garde* pela acumulação de materiais, técnicas, modos de narrativa distintos, pelo *sincretismo*. Um filme experimental é, muitas vezes, um composto multidimensional ou um palimpsesto; ele não abre mão de todos os meios que podem elevar o *status* ontológico da percepção: sim, pois a percepção também pode ser um instrumento de conhecimento, assim como o alicerce de uma clarividência (as sinapses visionárias de Stan Brakhage).

The living ends cultiva numa linha limítrofe entre o *rough cut* do cinema direto, a *part maudite* da *performance* e um certo virtuosismo perverso (as composições são esmeradas, mas desbalanceadas, como se um verme secreto roesse a transparência no próprio cerne do plano). É um filme sincrético, miscigenado, cuja cartilha herdamos do *underground*. Mas essa miscigenação está a serviço da experiência narrada; devemos estar com os personagens a todo instante, se possível compartilhar o seu ponto de vista. A cena e o jogo não podem prevalecer sobre a experiência, pois um filme é, antes de tudo, uma sequência de minutos que não voltarão mais, que prosseguem inexoravelmente, inapelavelmente... essa necessidade, experimentada pelos personagens, de ativar na experiência estados intensivos que a tornem enfim *significativa* (os excessos de Luke, o final), também é a do filme: apesar dos parênteses, apesar de flertar com a *performance* (e, por que não dizer, de ser assombrado por ela), o que realmente importa é conceder ao minuto presente e à história por percorrer toda a sua aura e render-se à sua plena evidência: contá-la. Se cabe a Jon e Luke conferir à vivência que lhes resta uma intensidade que a legitime (assim, essa história valerá a pena ser contada, pois contém momentos memoráveis ou até

mesmo exemplares, embora sob os auspícios de uma moral outra), cabe a Araki filmá-los.

b) *No skin off my ass*, filmado por Bruce LaBruce, em 1990, é uma fotonovela surdamente inspirada por *Uma Mulher Diferente* (*That Cold Day in the Park*, 1969), de Robert Altman. LaBruce fixa, com vivacidade entomológica, poses suburbana *sau travail* (o filme se passa quase que inteiramente no salão de cabeleireiro do personagem principal e filma uma equipe de filmagem); mas também descobre, para nós, gestos e entonações de instantâneos afetivos: polaroides caseiras, onde a *gang* aprende a se encenar como “família”. O *spleen* do *thriller* psicótico de Altman conhece uma atmosfera intimista, descontraída à força de “flagrada”. A masturbação é o seu grande *leitmotif*: é o corpo nu de Klaus Von Buecker o centro gravitacional da crônica-diário. É desse “ídolo” fetichista que *No skin* parte e a que retorna, percutindo incansavelmente o mesmo núcleo enfeitado de carne lívida e figurino *punk*: um *ritornello*. Entre crônica *suburban way of life*, *portrait* intimista e melodrama anticlimático, *No skin off my ass* imprime sobre o corpo proletário os estigmas de um certo arsenal retórico da *avant-garde*, aqui responsável por uma refiguração/transfiguração do objeto de desejo: o rugoso tônus do 8mm, *souvenir* dos *happenings* de Warhol e Conner; o lirismo compósito dos improváveis parceiros Rodgers e Hammerstein, Nico e The Carpenters; e uma metódica escavação das superfícies brandas e receptivas do corpo inventariado por meio do *zoom*: Klaus é um dócil meio de contato entre a superfície pelicular e as profundezas pulsionais do autor-diretor-partner de cena, LaBruce; um suave catalisador. Mas o *zoom* dilacera sua passividade, projetando o filme até as zonas limitrofes da figuração, atomizando-o em uma miríade de pontos palpantes; é um violento meio de intrusão (imersão, conexão) do háptico no visual; ele fornece garras e tentáculos ao Desejo, presentifica sua energia vampiresca, encarna a sua *hybris* acidentada. *No skin off my ass* é um *sitcom* romântico, mas trabalhado até a exaustão pelas potências implosivas do *zoom*, seu impulso carnívoro.

O *zoom* foi um instrumento retórico dos que mais intensamente sofreram o “recalque” do cinema clássico; o seu uso pressupõe uma excrescência figurativa: a violação do visual pela heresia háptica, e por consequência a substituição da idealidade icônica pela promiscuidade orgânica com o visível. Antes de tudo, o *zoom* estabelece uma infração grave: a quebra do contrato diegético que os clássicos cultivavam/cultuavam; significa um “Eis-me aqui” por parte do diretor. A transparência do filme sofre a pressão delituosa deste ariete que se insurge contra os bastiões da fortaleza: esse dedo obsceno que ousa acioná-lo rasura a diafaneidade estéril da tela, devassa o procênio, penetra incontinente nas coxias, que deveriam permanecer *intactas mas invisíveis*. A integridade, a inviolável distância das demiurgias clássicas temem no *zoom* um *shot* impiedoso, cujo primeiro ataque revelar-se-á fatal, corroendo os contrafortes da inexpugnável construção. A regra de ouro da perspectiva sofre revezes de que não mais vai se recuperar; o espaço, um achatamento; o tempo, uma coação adstringente; o corpo “à altura da câmera” se desestabiliza, vacila e finalmente é atomizado pelo choque energético: todo um sistema de coordenadas, uma gramática e uma *Summa* semântica perdem em eixo, *Telos* e *Arché*. Quando atreveram-se a uma retórica semelhante em efeito, os clássicos utilizaram o *raccord* no eixo da câmera, espécie de *zoom* mecânico, onde a materialidade (a verossimilhança, o mimetismo) do mundo era preservada, e o espectador não sofria nenhum considerável transtorno perceptivo (o ângulo do plano permanecia o mesmo): alguns filmes de Howard Hawks dos anos 30, por exemplo.

Como com outros “meios” (a sistematicidade do *faux-raccord*), foi necessária a chegada do cinema moderno – e sobretudo de sua radicalização: os experimenta(is) – para que o *zoom* reemergisse, e mesmo acabasse por assumir uma certa soberania. Ele foi identificado com um exercício necessário de transgressão e reversão dos códigos canônicos; como acontece em vários momentos da arte moderna – na noção de performance, no teatro; a instalação, nas artes plásticas –, a *experiência* foi integrada à representação e, em casos extremos, acabou por consumi-la, apagando qualquer rastro dela; o *zoom*

participa desse movimento, corre esse risco. Vejamos, por exemplo, as críticas de Stan Brakhage a *Sleep* (1963), de Andy Warhol, onde o xamã americano não conseguia ver propriamente uma obra; ao filme de Warhol, demasiado entregue ao “*laissez-faire*” do zoom e do fluxo, faltava, na visão de Brakhage, o indispensável trabalho das mediações. O filme mostrava-se amorfo, inorgânico, sem *Eidos* nem Ideia visíveis. Para Warhol, o monumento ao sono de Jean Giono não deveria suscitar mesmo nenhuma impressão de todo acabado – muito menos de “bem-acabado”; era o *processo* que contava: os serpenteantes e pulsantes devires do sono hipnagógico e os labirintos do sono NREM, etc., cujas passagens de níveis no corpo nu do poeta a câmera se encarregava de sismografar. Mas o questionamento permanece válido, na medida em que ele acaba por revelar os impasses da vanguarda, identificar os pontos limítrofes em que essa ameaça soçobrar sob os charmes da in-significância e da irrelevância, filtros mágicos de que se servira inicialmente para enfeitiçar os seus parceiros de jogo: uma arte que assimila a si de forma tão radical os princípios (ou antiprincípios) da experiência permaneceria sendo arte? Não seria a obra de arte, apocalíptica ou integrada, clássica ou moderna, constringida a limites – a regras e a um *Logos* –, aos auspícios de uma tradição e de um destino a que, mesmo que de forma transgressora ou perversa, devesse permanecer fiel interlocutora e abjurada tradutora? “Habitar a linguagem não pode significar para ele nada senão isto: permanecer à altura deste envio ou deste dom que, como todo dom, só o é propriamente a partir do momento em que é recebido. É portanto como *diferença* interna do dom e de sua recepção que Heidegger chega a pensar propriamente esta ‘constelação’ formada pelo ser e pelo homem” (Françoise Dastur, *Heidegger e a questão antropológica*).

Se a vanguarda é uma vivência epocal de ruptura, não seria mais fecunda a sua contribuição se essa ruptura se deixasse vislumbrar no horizonte de uma diferença hermenêutica – de uma releitura dos cânones e das exceções da tradição –, e não (alternativa mais niilista, entrópica) de um rompimento irremediável com esta?

No skin off my ass é um filme pequeno, irregular, desleixado e infantil em muitos aspectos. Mas, no momento de sua aparição, essas parecem ser virtudes. A dor e a delícia de ser experimental aqui se apropriam mutuamente, se iluminam também; limites da vanguarda, entendidos duplamente: limite como “plenitude de ser” e como “carência”. O zoom sistemático no filme revela os pecados e as graças dessa condição tardia, ultratardia; ele é o *révélateur* de uma obsessão erótica tão onanista quanto terrorista, através da qual a própria noção de figura (de *eidos*) do objeto desejado sofre uma irreparável deformação: distância, proporção, enquadramento, todas as condições de apreensão objetiva de uma visão perspectivada são implodidas. Ficamos com rasantes, vultos, intensidades: a perspectiva do Id, se o Id tivesse ponto de vista. O expressionismo conheceu essas percepções alteradas; praticou-as com propósitos clarividentes, com inspirações taumatúrgicas, violou o véu de Maia da aparência para atingir um *Logos* superior, ainda tiritante de Orígenes: um romantismo tardio (tardio sempre). Mas a desfiguração do expressionismo, se é *de rigor*, também é parcial, encarnada num personagem ou atmosfera: o Duplo, o Quarto interdito. *No skin off my ass* parte duma premissa expressionista (o Eu que se exterioriza): esse ponto de vista “do zoom”, flutuante e disléxico, pertence ao personagem do cabeleireiro, o sujeito do Desejo. E essa percepção, se a princípio é expressionista, recebe com o uso do zoom um incremento de fúria e de êxtase. A diferença irreconciliável se destaca com tanto mais força pelo fato de que *No skin off my ass* é, no fundo, um conto convencional, um “quarto e sala” melodramático e monocromático: o fundo estável acentua a infigurável virulência da figura “em primeiro plano”. Nos filmes contemporâneos do período, vemos que a interpenetração entre “convenções de tradição” e “convenções de vanguarda” acabam muitas vezes por acontecer sob a égide da sinergia-tantálica entre Mesmo e Outro.

c) *Uma Canção de Amor* (Un chant d’amour, 1950), filmado por Jean Genet, nos anos 50, é um grande

monumento mitopoético do cinema.

Un chant d'amour representa uma investigação fundamental sobre as potências da imagem – o cinema parece ter uma necessidade vital de escritores que o levem a dizer o que é e do que é capaz. [...] O corpo masculino multiplica seus modos de aparição, às vezes silhueta escultural, às vezes detalhe anatômico (formosura ou fisiologia em decadência), realista ou onírico, violento e idílico. Seja em sua concreção material, seja na abstração de seu contorno ideal, é ídolo e blasfêmia visual. (BRENEZ, Nicole)

O gênio metafórico da prosa de Genet se traduz nessa ênfase ritualística do gesto, sua circunvolução fascinada, sua sem piterna maneira; seus intervalos também, entre campo e contra campo elípticos. É no *modus operandi* da lentidão que a prosa da sequência cinematográfica esposa a poética do plano; esses homens aprisionados num espaço exíguo, subordinados a um tempo regrado em todas as suas divisões, só conhecem do Desejo esse *ersatz* fantasmagórico do gesto masturbatório; cerimônia luxuosa, infinitamente modulada, *Theatrum mundi* em sua versão camerística. Mas o seu faustoso dispositivo deve ser pensado em analogia com o universo imagético de² *Nossa senhora das flores*, *Diário de um ladrão*, *Pompas fúnebres*: uma suntuosa crisálida envolve e dilata o gesto sórdido, transfigurando-o.

Quando Todd Haynes filma, em 1991, o segmento *Homo em Veneno* (Poison), filme inspirado em três histórias curtas do mestre francês, o cenário é o mesmo de *Un chant d'amour* (uma prisão). Mas os códigos e a atmosfera são outros: 40 anos se passaram, e chegou o tempo de inserir a elegia *underground* no quadro de um universo narrativo sólido, tamisar suas ramificações venenosas e projetar sua aura em personagens que enraízamo fetichismo de Genet em um domínio *romanesco*. Assim, *Veneno* é um tríptico centrado sobre personagens e situações rigorosamente marginais, mas aposta num arcabouço ultraficcional (o recurso ao expressionismo, ao gótico e ao surreal) com o fim de dar a essa comunidade a oportunidade de engendrar sua própria mitologia, os seus Beatrice Cenci e Don Cesare de Balsan, seus monstros e seus deuses. E aqui cabe talvez uma comparação fecunda: Como Fassbinder, nos anos 70, ao reler com a fase maneirista os melodramas hollywoodianos dos anos 50, esse retorno torrencial do ficcional busca reativar para o cinema "tardio" (o cinema que perdeu a inocência, na palavra de Michel Marmin), os tesouros auráticos do cinema clássico, da "fábrica de sonhos" – mesmo quando o sonho tem, como aqui, tintas sinistras, aureoladas pelo demoníaco das *Mãos de Orlac*, de Wiene, ou de um filme de monstros da Universal dos anos 30. O prestígio da ficção hiperbólica empresta às trajetórias marginais um vulto arquetípico, um "peso" de brasão e de sinete, nobreza característica de obras cuja árvore genealógica remete a Origens recuadas, auroras de civilização: a tentação maneirista é uma espécie de tara nobiliárquica. Mas esta deve ser entendida sempre no horizonte de uma "assunção" perversa da herança paterna, na medida em que desloca seus objetos, inverte seus códigos, dilapida o patrimônio amealhado ao longo de ancestral esforço: aqui, são os marginais que agora detêm o direito ontem acordado ao *establishment* – sexual, político, formal (*Les beaux-arts, l'honnête-homme*).

Ao mesmo tempo, Haynes busca uma restituição/atualização dos *timming* genético que se legitima na ideia de "sincretismo". Herdeiro dessa vocação do cinema experimental ao *collage* – a integração do heterogêneo e do heteróclito em uma unidade insuturável –, ele constrói um *puzzle* onde a *enquête* do documentário televisivo (*Hero*), as agruras do *chiaroscuro* expressionista (*Horror*) e a sobriedade *grisâtre* da notação naturalista (*Homo*) dialogam. Aqui, o Desejo homossexual é refratado segundo para-

2 NE: as três referências indicadas pelo autor são livros escritos por Jean Genet.

digmas imaginários complementares, de *tipos*: a criança perversa (parricida), o prisioneiro ressentido e o cientista deformado. Três experiências das margens, três percepções alienígenas segundo o *American way of life* são tratadas conforme padrões figurativos distintos, mas estas acabam por se relacionar, transversalmente: assim, a neutralidade jornalística de *Hero* acaba por encontrar o fantástico, *leitmotif* do conto gótico *Horror*: o voo da criança assassina ao final. E o tom *low profile* de *Homo* termina por incluir, como em *Horror*, uma vinheta de cunho expressionista (se não na letra, pelo menos no espírito: traços estridentes e iconicidade histórica), no *flashback* em que o adolescente é cuspidos pelos colegas.

Veneno, *The living end*, *No skin off my ass* são espécimes esquizofrênicas, curtidas e cultivadas num terceiro momento da História do cinema: a clareira do contemporâneo, que nos ofereceu uma síntese provisória para duas tradições que, como os mortos de Marx, “pesam intensamente sobre os ombros da humanidade”: o vetusto, arquetípico, suntuoso legado clássico; e aquilo que, em um primeiro momento, revelar-se-ia como sua abjuração herética: o exorcismo moderno. Mas esse movimento após-tata acabaria logo por constitui-se em uma tradição igualmente prenhe de posteridade, com seus heresiarcas, seus cismas apócrifos: o experimentalismo foi a foz que acolheu a todos esses desgarrados filhos. Gilles Deleuze, em uma leitura política de Nietzsche, enfatizava a inversão do platonismo como o *In hoc signo vinces* da heresia nietzschiana: “Para Platão, o ser é o princípio de todo devir, aquilo a que todo ente está categorialmente subsumido. Assim, o devir *se diz do ser*. Nietzsche inverte este axioma: para ele, o ser *se diz do devir*”. Como poderíamos aplicar essa inversão à história sobre a qual nos debruçamos? Uma obra de arte, uma pessoa, uma instituição só *o são na medida em que se tornam*: o ser se diz do devir. Assim, se quisermos fazer justiça à *presença* do classicismo em nós, é preciso saber identificar as metamorfoses que se operaram nos veios secretos de seu devir histórico e que lhe possibilitaram a permanência (como Outro); o clássico só permaneceu clássico na medida em que *virou moderno*; e assim sucessivamente. Os filmes desse período, ao conservarem, em um ambidestro movimento, as convenções de uma tradição e de outra, são lições encarnadas de genealogia dialética.

Referências bibliográficas

BONITZER, Pascal; COMOLLI, Jean-Louis; DANÉY, Serge; NARBONI, Jean. *Nouvel entretien avec Éric Rohmer*. Cahiers du cinéma, n. 219, Abril, 1970.

BRENEZ, Nicole. *De la Figure en général et du Corps en particulier*. L'invention figurative au cinema. Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

DASTUR, Françoise. *Heidegger e a Questão do Tempo*. Lisboa: Editora Piaget, 1997.

FREUD, Sigmund. *O Recalque*. In: FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004 [1915], p. 175-193.

Texto Coletivo. *A Mocidade de Lincoln*. Cahiers du cinéma, n. 223, Agosto, 1970.

PEELE, Thomas (org.). *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television*. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007.

REEKIE, Duncan. *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*. London: Wallflower Press, 2007.

BRUCE LABRUCE E O CORPO PORNOGRÁFICO NO NEW QUEER CINEMA

Matheus Araujo dos Santos

“A pornografia é o caminho para o futuro”, diz Bruce LaBruce a um grupo de jornalistas em uma cena de *Super 8 ½* (1994). O filme é uma ficcionalização da vida do autor, que interpreta um ator e diretor pornô planejando sua volta ao sucesso. Enquanto fuma um cigarro, ele responde ironicamente a perguntas sobre sua carreira e vida pessoal: “Você tenta parecer com Andy Warhol?”, “Qual o seu ator pornô favorito?”, “Você tem aids?”.

LaBruce faz parte da geração de diretores e diretoras que hoje são considerados como parte do movimento queer no cinema norte-americano dos anos 90. O chamado New Queer Cinema apresenta vasta discussão sobre identidades e práticas sexuais dissidentes, dando atenção especial à fluidez dos desejos e aos usos subversivos das sexualidades. O que torna as imagens de LaBruce particulares neste contexto são as estratégias utilizadas por ele para se aproximar destas questões, como as experimentações com imagens pornográficas, a aproximação entre sexualidade e poder, e o ataque a mitos através da sua profanação, artifícios recorrentes em *No Skin Off My Ass* (1993), *Super 8½* (1993), *Hustler White* (1996), e *Skin Gang* (1999), seus primeiros longa-metragens, filmados na última década do século XX.

Skins

O sexo desviante, explícito, sujo e perigoso já explorado por diretores como Jean Genet, Kenneth Anger e John Waters ganha ares contemporâneos quando ambientado no submundo da indústria pornográfica e nas contraculturas urbanas dos anos 90. *Punks*, garotos de programa, anarcofeministas, *skinheads* e atores pornôs são personagens recorrentes nos seus filmes. A vida *underground* é o cenário privilegiado de suas paisagens. Em meio a *skins*, gays, revolucionários e michês, Bruce LaBruce constrói possibilidades de conexão entre pontos que a princípio parecem muito distantes.

Em *No Skin Off My Ass*, o diretor é também o protagonista; um cabeleireiro *queerpunk* que passeia por um parque quando encontra um jovem *skinhead*. As imagens em preto e branco, os cortes bruscos e os movimentos irregulares da câmera contribuem para a nossa aproximação da narrativa através de uma estética precária que dialoga diretamente com os modos de vida *punk* e suas estratégias de sobrevivência no submundo das grandes metrópoles. A estética da ação direta impulsionada pelo imperativo do “faça você mesmo!” resulta na confecção de zines, festivais de música independente e movimentações contraculturais apresentadas por LaBruce em seus filmes, como no curta *Slam!* (1989), no qual imagens de rodas de *punk* e *moshings* são intercaladas com cenas de sexo gay.

Personagens tão antagônicos como os de *No Skin Off My Ass* poderiam suscitar dramas relacionados à violência e à opressão. No entanto, percebemos no decorrer do filme que os papéis de vítima e algoz não estão assim tão definidos. O *skinhead* permanece mudo e acompanha o cabeleireiro. Ao chegar em sua casa, ele lhe oferece um banho e também ajuda para tirar a roupa. Aos poucos, o personagem

interpretado por LaBruce vai despindo o desconhecido, que se deixa levar sem demonstrar resistência ou dizer qualquer palavra. Primeiro, a jaqueta de couro, em seguida, os suspensórios e a camisa. Logo ele está ajoelhado desamarrando os cadarços do coturno negro. Enquanto se banha como uma criança, o jovem ouve o cabeleireiro relatar a sua obsessão por *skins*: “*you know, skinheads guys just turn me on*”. Não demora muito para que o anfitrião leve o convidado ao porão onde o mantém trancafiado. Assim tem início a relação entre os dois.

Embora a noção de antagonismo esteja presente, ela aparece de forma sutil e descontraída, como no momento em que eles escutam fitas cassete e o *skinhead* troca a música romântica escolhida pelo cabeleireiro por uma versão em ska de uma canção de Lee Hazlewood. Alegre, o jovem se põe a dançar enquanto ouvimos o refrão repetir a “ameaça”: “*One of these days these boots are gonna walk all over you*”. Em outro momento, o *skin* levanta o braço direito como na saudação ao *Führer*. Na imagem seguinte, é LaBruce, no mesmo enquadramento, quem repete o gesto. Contudo, após o movimento rígido da mão erguida como um soldado nazista, ele desmunheca em uma clara referência a sua sexualidade desviante.

Nesta mesma sequência, vemos LaBruce sentado em uma privada com o *skin* aos seus pés, vestindo apenas um arreio, coleira, coturnos e uma algema que lhe prende a seu mestre. O resto do seu corpo está totalmente nu e visível aos espectadores. O escravo é bem tratado, recebe carinho, comida na boca, sente o peso da bota do seu amo e lhe retribui lambendo-as com dedicação. Nesta cena, as imagens parecem um tanto oníricas, devido à intensa luminosidade que se espalha pela tela. No momento de maior proximidade entre os dois, as imagens em preto e branco perdem gradualmente o contraste que insiste na oposição entre os personagens. Então, apesar de todo o antagonismo possível, acompanhamos o desenrolar de uma história romântica entre o *skin* e o *queerpunk*, que parecem produzir os seus desejos forjando uma relação precisamente a partir do lugar da diferença.

Em uma das últimas cenas do filme, os dois estão transando. Vemos seus corpos completamente nus e excitados enquanto eles trocam carícias e beijos. Na imagem seguinte, o *skinhead* está sentado enquanto Bruce, fumando um cigarro, liga a máquina e começa a raspar seus cabelos já crescidos, o que indica certa passagem de tempo da relação entre os dois. Ouvimos ska e assistimos ao cabeleireiro fotografar o “seu” *skin*. Nessas duas sequências, mais obsceno e pornográfico que o sexo explícito, parecem ser as possibilidades de prazer e afeto criadas por personagens tidos como extremamente opostos, mas que se complementam no jogo de dominação e submissão das práticas BDSM.

Em *Skin Gang* (1999), LaBruce volta à cultura *skin*, desta vez de modo mais extremo. Ainda nos letreiros somos apresentados à gangue. Em enquadramentos fechados, os vemos raspar seus cabelos. Em seguida, assistimos ao personagem interpretado pelo diretor caminhar por um parque e novamente encontrar com *skinheads*. Esse encontro, porém, é menos romântico do que no filme anterior. LaBruce é espancado por dois membros do grupo, tem o corpo chutado e esmagado pelos coturnos enquanto eles, após o ataque, se beijam mantendo sua primeira vítima sob os seus pés.

A partir daí, vamos conhecendo os membros individualmente e acompanhamos as sessões de sexo entre eles, que são intercaladas por perseguições a um casal gay, retratado como burguês e heteronormativo; crítica contínua de LaBruce à identidade homossexual construída através do consumo capitalista. A relação de poder configura parte importante da trama, mas ela perde toda a sua carga romântica em uma narrativa violenta e explicitamente pornográfica.

Na cena seguinte ao espancamento de LaBruce, somos apresentados a Manfred, que virá a ser o membro mais jovem do grupo. Ouvimos um discurso nazista e o som de uma banda militar enquanto

planos fechados nos mostram detalhes do quarto onde o jovem está deitado; imagens de cavalos, líderes nazistas e uma bandeira da marinha alemã. Em seguida, vemos Manfred deitado acariciar o pau enquanto olha os símbolos que coleciona. Após cair da cama em uma cena um tanto cômica, ele se senta, agarra uma revista pornô e começa a se masturbar. Em seguida começa a ler uma edição de *Mein Kampf* que estampa na capa a foto do seu autor, Adolf Hitler. Manfred segue se masturbando até gozar na cara do ditador. É a primeira cena de sexo explícito do filme.

Essa cena revela uma estratégia de erotização do poder e profanação dos mitos que vai ser repetida por LaBruce em outros filmes como um gesto iconoclasta que marca a obra do autor. Em *Reich Framboesa* (The Raspberry Reich, 2004) o membro de uma gangue terrorista inspirada no *Baader-Meinhof-Bande* chupa uma pistola automática e masturba um fuzil. A parede na qual se recosta é forrada por uma plotagem gigantesca do *Guerrilheiro heroico*, fotografia clássica de Che Guevara tirada por Alberto Korda em 1960. Em *Gerontophilia* (2013), Lake é um jovem que explora a sua forte atração por idosos. Nos letreiros iniciais do filme, ele anda de skate e troca olhares com um senhor que trabalha sinalizando o trânsito. Ao chegar em casa, vai até o seu quarto, senta-se na cama e rabisca em um caderno o que saberemos depois ser mais um desenho da sua coleção de homens idosos com os quais ele cruza cotidianamente. Enquanto desenha com habilidade, Lake apoia as suas costas em uma parede forrada por uma foto em larga escala do Mahatma Gandhi ancião.

Assim como no jogo sdomasquista de *No Skin of My Ass*, as leis e o poder são tomados pelo desejo em *Skin Gang*. O inimigo passa a ser objeto de prazer, como quando o casal gay é violentado, mas, ao tomar as armas dos estupradores, prefere dar continuidade ao sexo, estando eles, desta vez, a comandar a ação. Ao mesmo tempo, as facções fascistas dos *skinheads* são ridicularizadas através da exposição das relações homoeróticas que se estabelecem nestes círculos de poder e opressão masculina; o cuidado extremo com seus corpos, a vaidade da vestimenta meticulosamente cuidada e as reuniões misóginas onde se desenvolve esta afetividade calcada em ideias de masculinidade superior são alguns dos exemplos apresentados no filme.

Skin Gang é feito em parceria com a Cazzo Film, produtora alemã de filmes pornôs. Se no seu primeiro longa as imagens poéticas nos permitem pensá-lo como um filme *underground* que utiliza poeticamente o sexo explícito, *Skin Gang* não nos possibilita uma avaliação tão rápida. O enquadramento da câmera, as posições sexuais, o *close* nos genitais, a primazia da penetração e o fim da cena marcado pela ejaculação seguem à risca a pedagogia do pornô tradicional. No entanto, o filme tensiona através de suas imagens uma série de questões sobre gênero cinematográfico, sexo explícito e relações de poder. LaBruce parece perturbar tanto o cinema *mainstream*, quanto a indústria *underground* do pornô. Atuando na fronteira, ele exhibe as fissuras na moral do nosso tempo, apostando na imagem pornográfica como a via para o “futuro”.

Pornologia Queercore

Para LaBruce, a pornografia é um campo privilegiado de experimentação, uma possibilidade de investigação das relações entre imagem cinematográfica e a produção e regulação de corpos a partir do dispositivo da sexualidade. Enquanto a indústria pornô promove majoritariamente uma pedagogia do sexo centrada no olhar e prazer do homem heterossexual, LaBruce desorganiza e questiona as lógicas de produção de desejo e estabilidade identitária. Nesse sentido, podemos pensar a sua obra em termos de uma *pornologia*, como faz Gilles Deleuze¹ ao se aproximar da literatura do Marquês de Sade e de Leopold von Sacher-Masoch. Segundo o filósofo, no trabalho destes autores “a linguagem erótica não se reduz a funções de mando e descrição” como na literatura pornográfica

1 DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p 19-20.

marcada por “palavras de ordem (faça isso, aquilo...), seguidas de descrições obscenas”. As narrativas de LaBruce tampouco podem ser consideradas como meras prescrições, uma vez que elas parecem questionar a própria linguagem e se apresentar como uma possibilidade de experimentação da imagem pornográfica.

Em *Hustler White* (1996), LaBruce interpreta Jürgen Anger, um escritor que prepara um livro sobre a indústria pornográfica e a prostituição na região de Santa Monica Boulevard, em Hollywood. Ao encontrar Monti fazendo programa em uma esquina, ele se apaixona perdidamente e o filme se desenrola a partir da sua busca pelo garoto. Acompanhamos Anger em sua pesquisa no submundo da indústria pornô ao mesmo tempo em que seguimos Monti em seu trabalho como *boy*.

Hustler White está repleto de cenas pornográficas que incluem diversas imagens da cultura BDSM e sadomasoquista. Um personagem interpretado pelo performer Ron Athey contrata alguns garotos com os quais pratica jogos de constrição, como a mumificação. Um senhor é amarrado no teto com as mãos para cima por um dos michês, que queima o seu corpo com a brasa do cigarro enquanto ele se contorce de prazer para, em seguida, cortá-lo com uma gilete deixando o seu corpo coberto de sangue. Um personagem obcecado por amputações conhece numa esquina um garoto que perdeu o pé em um atropelamento recente. As cenas de sexo explícito mostram o cliente sendo penetrado pela perna do michê em um plano que lembra as imagens teatrais de Derek Jarman. Um *skinhead* implora para ser enforcado por um cinto.

Os exemplos em *Hustler White* nos mostram uma sexualidade que se desenvolve a partir da exploração dos limites corporais. O desejo é produzido nesta experimentação que descobre o corpo pornográfico como grande zona erógena que não se limita ao que entendemos por órgãos sexuais ou objetos possíveis de gerar prazer. A filmografia *queercore* de LaBruce é como um laboratório no qual a “força osgásmica” contida em cada corpo — chamada por Paul B. Preciado² de *potentia gaudendi* — serve como ponto de partida para a “criação real de novas possibilidades de prazer”³ em direção a um futuro no qual o corpo será tomado em toda sua liberdade e desejo.

2 PRECIADO, Paul. *Testo Yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014

3 Potência vista por Michel Foucault no sadomasoquismo e declarada em entrevista publicada em: FOUCAULT, Michel. *Sexo, Poder e Política de Identidade*. In: *Verve*, 5: 260-277, 2004.

O NEW QUEER CINEMA NEGRO*

Louise Wallenberg

Em 1989, três anos antes da Nova Onda Queer (*New Queer Wave*) ter sido ao menos inventada ou descoberta, dois filmes muito diferentes, mas interconectados, foram produzidos de cada um dos lados do Atlântico. Ambos logo se tornaram sucessos de crítica e receberam prêmios em diversos festivais internacionais de cinema. Em retrospecto, esses dois filmes vieram a constituir o próprio incentivo à onda que se seguiria. *Looking for Langston*, do cineasta britânico Isaac Julien, estreou no começo de 1989. *Tongues Untied*, do americano Marlon Riggs, estreou mais tarde no mesmo ano, incluindo uma imagem de seu antecessor, como forma de, ao mesmo tempo, homenagear Julien e conectar os dois filmes. Diferenciando-se largamente em suas formas, os dois compartilham a mesma questão urgente: como tornar visível a *queerness* masculina negra e sua pluralidade, a busca por pais fundadores e a expressão de uma voz própria. Ademais, os dois filmes emergiram de ambientes socioculturais específicos que, embora diferentes, compartilhavam um simultâneo ajuste de contas com aquilo que por vezes foi definido como experiências diaspóricas ou, até mesmo, híbridas.

O crítico de arte britânico Kobena Mercer, que escreveu extensamente sobre a obra dos dois cineastas, observa que a situação pós-moderna e pós-colonial, unida à crise da aids, alterou as sociedades americana e britânica na medida em que trouxe consigo o “deslocamento da identidade nacional”. Descrevendo a situação de diáspora transatlântica, as palavras de Mercer também podem ser lidas como descritivas da situação e do foco dos dois cineastas:

É precisamente a especificidade diferencial de sua formação histórica e nacional que deve ser reconhecida para que se apreenda o que está em jogo na ressonância diaspórica das metáforas de ser silenciado, ou tornado invisível, ou marginalizado – sobretudo, a luta pela representação que inevitavelmente acompanha o território onde quer que sociedades se organizem ao redor da metáfora de raça².

Ainda assim, em sua luta pela representação, Julien e Riggs deram à negritude uma companheira próxima, a *queerness*. Não em termos de *ou-um-ou-outro*, mas sim de um inclusivo conectivo e, enfatizando, portanto, que a *queerness* negra, ou a negritude queer, não podem ser divididas para servir ou representar diferentes comunidades em diferentes épocas. Ao adotarem o plural, ambos os cineastas afastaram-se de binários simplistas divididos unicamente em negativo/positivo, que informavam não somente representações anteriores da negritude, mas, também, análises teóricas anteriores dessas mesmas representações. “Cada vez mais”, escreve Valerie Smith, “a crítica cultural negra em geral, em particular a crítica cinematográfica, tem se preocupado mais com a diversidade do que com a homogeneidade da experiência negra”³. Essa ênfase na diversidade abriu à *queerness* negra

*Este texto foi publicado originalmente em AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2004, p. 128-143. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. <http://www.eupublishing.com/>. Tradução: André Duchiaide.

1 MERCER, Kobena. “Introduction: The Cultural Politics of Diaspora”, in *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Nova York e Londres: Routledge, 1994, p. 31.

2 Ibid., p. 6.

3 SMITH, Valerie. *Representing Blackness: Issues in Film and Video*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1997, p. 4.

a possibilidade de ser ouvida e vista. Os dois filmes discutidos aqui constituem exemplos privilegiados de um novo cinema queer negro (ou, uma vez que existem tão poucos, exemplos privilegiados de filmes queer que não sejam brancos em geral). Ao lado de *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, esses filmes enfatizam afirmações ao mesmo tempo sobre a negritude e a *queerness*. Como escreve Michelle Parkerson, “estes filmes impõem diversidade ao estereótipo branco-de-neve, principalmente masculino, da experiência gay”⁴.

Apesar de a cultura dominante branca ter deixado pouco espaço para representações negras em geral, é preciso observar que atitudes homofóbicas no interior de comunidades negras constituem outra razão para explicar por que tão poucas representações gays ou lésbicas foram produzidas. Criticando a homofobia negra, Ron Simmons enfatizou como negros gays foram ridicularizados e como a visão predominante da homossexualidade como patologia resultante da opressão racista branca tornou impossível qualquer discussão a respeito do tema⁵. A homossexualidade permanece um “pecado” contra a raça⁶. Apresentando a homossexualidade negra a partir do interior, criando representações até então inexistentes, os textos de Riggs e de Julien são, portanto, politicamente cruciais de mais de uma maneira: não apenas para a *New Queer Wave* ou para o cinema negro, mas para o cinema e para a negritude como um todo. Ainda assim, a década de 1990 veria poucos textos filmáticos lidando com a homossexualidade negra ou não branca: assim como a teoria e o ativismo queer, a *New Queer Wave* logo se encontraria profundamente “imersa em baunilha”⁷.

Este capítulo examina os textos dos dois filmes e os contextos culturais de onde eles emergiram. Minha intenção é localizar os dois filmes bem no começo da *New Queer Wave* ou, ainda, *como sendo* seu próprio começo, enfatizando o *status* pioneiro que eles merecem. Combinando o poético com o político, o pessoal com o coletivo, o passado com o presente, esses filmes podem ser entendidos como tendo estabelecido o que filmes queer poderiam ser: “frescos, mordazes, de baixo orçamento, inventivos, sem remorsos, sexies e ousados estilisticamente”⁸. Embora poucos filmes realizados após 1989 fossem de fato incorporar todas estas características, a definição crucial de B. Ruby Rich, citada aqui, parece quase descrever *Looking for Langston* e *Tongues Untied*.

Contextos culturais, intelectuais e políticos

De quais contextos culturais, intelectuais e políticos esses textos emergiram? Eles não saíram de um vácuo, mas, pelo contrário, estão relacionados a um quadro mais amplo: aqueles das diversas produções, discussões e expressões culturais contemporâneas focadas em experiências negras e queer da diáspora. Portanto, esses filmes não foram expressões únicas da *queerness* masculina negra, mas duas produções inseridas em um contínuo cultural e político mais amplo. Como observa José Esteban Muñoz, produções culturais gays masculinas negras tiveram um *boom* no final da década de 1980 e no começo da de 1990, estando unidas por sua urgência e desejo voltado a um “(re)contar de histórias

4 PARKERSON, Michelle. *Birth of a Notion: Towards Black Gay and Lesbian Imagery in Film and Video*. In: GEVER, Martha; GREYSON, John e PARMAR, Pratibha (eds.). *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Londres: Routledge, 1994, p. 236. Apesar disso, a ausência de filmes lésbicos negros é uma questão fundamental para Parkerson.

5 SIMMONS, Ron. *Tongues Untied: An Interview with Marlon Riggs*. In: HEMPHILL, Essex (ed.). *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*. Boston: Alyson Publications Inc, 191, p. 190.

6 A despeito disso, lésbicas negras foram mais abertas sobre seu lesbianismo do que homens negros sobre sua homossexualidade. Mencionando a obra de Audre Lorde, Michelle Parkerson, Barbara Smith, Cheryl Clarke e Jewelle Gomez, Simmons afirma: “Por mais de uma década, mulheres negras têm sido enfáticas em afirmar a força do lesbianismo em suas vidas. Elas deram a pessoas negras e ao mundo relances do amor entre mulheres por meio de suas palavras”; Ver SIMMONS, “Tongues”, p. 190.

7 Estas são palavras de Riggs em *Tongues Untied* descrevendo seu primeiro desejo por homens brancos e por cultura gay branca.

8 RICH, B. Ruby. *Queer and Present Danger. Sight and Sound*, 10:3, Março, 2000, p.23.

suprimidas que precisam ser escavadas e (re)imaginadas”⁹. Foi durante a década de 1980 que um (novo) cinema negro iria se constituir no cinema britânico e que a representação negra passou por um significativo aumento nos EUA (embora frequentemente unidimensional e estereotipado). As revoltas violentas de 1981, exigindo representatividade negra em instituições públicas como um direito básico, desencadeou uma série de medidas por parte do governo britânico, incluindo financiamento consistente para a arte negra britânica. Várias iniciativas culturais receberam financiamento, e alguns coletivos de cinema e vídeo foram criados, incluindo o Sankofa Film and Video Collective, do qual Julien era membro¹⁰. Essas exigências e mudanças aconteceram no contexto que Mercer e Julien descreveram como uma “rearticulação da categoria ‘negro’ como um termo de identificação política entre comunidades minoritárias variadas, de origem asiática, africana ou caribenha, ao invés de uma categoria biológica ou ‘racial’”¹¹. Os anos 1980, portanto, viveram uma “atividade prolífica do movimento de cinema independente negro”, o que significou a emergência de uma geração de cineastas britânicos negros mais jovens e uma circulação mais ampla de filmes negros no âmbito público¹². O novo cinema enfatizava raça, etnicidade e classe, também levando em consideração, em alguns casos, gênero e sexualidade¹³. Sem compartilhar apenas uma estética, as obras baseavam-se na vasta e ilimitada heterogeneidade do “ser diaspórico”, assim como no movimento desde o centro até a margem. Portanto, a pluralidade de experiências na formação da identidade negra britânica – e as contradições informando essa ‘identidade’ – podem ser entendidas como constituindo uma preocupação temática consistente na produção cinematográfica britânica da década de 1980. A partir de uma base teórica fundamentada nos estudos culturais e no pós-estruturalismo, a identidade era agora analisada e entendida como fragmentada, pluralista e diversa, ainda que, mesmo assim, fosse mútua e centralizada. Comentando o cinema negro britânico, Mercer escreveu que, “conforme ele se expande e progressivamente deixa de ser marginalizado, suas perspectivas opostas revelam que as próprias estruturas tradicionais de valor cultural e identidade nacional estão se tornando cada vez mais fraturadas, fragmentadas e descentralizadas”¹⁴.

A noção de uma condição pós-moderna do sujeito ocidental abriu uma mudança nos posicionamentos entre aqueles presumivelmente no centro e aqueles supostamente marginalizados. Enquanto o sujeito ocidental começou a se enxergar como fragmentado, o sujeito marginalizado (como os não brancos e/ou queers) pôde passar a se ver como centralizado. Stuart Hall, em um comentário quase irônico sobre a natureza paradoxal do ser emigrado da periferia colonial para a metrópole pós-colonial, exclamou: “Agora que, na era pós-moderna, todos vocês se sentem tão dispersos, eu me torno centrado. O que eu pensei como o disperso e o fragmentado vem a ser, paradoxalmente, a própria experiência representativa moderna”¹⁵. Descrevendo a identidade cultural e como ela se constitui na diáspora, o autor argumenta que a identidade cultural é “uma questão de ‘devir’ tanto quanto de ‘ser’”, e que a identidade pertence tanto ao passado quanto ao futuro porque ela está sempre se constituindo,

9 MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 57.

10 Outros coletivos e oficinas dignos de menção: Black Audio, Cardiff Filme and Video Workshop, Ceddo, Retake, Macro e Star.

11 JULIEN, Isaac; MERCER, Kobena. *Introduction: De Margin and De Centre*. *Screen*, 29:4, Outono, 1988, p.3.

12 MERCER, Kobena. *Recoding Narratives of Race and Nation*. In: MERCER, Kobena (ed.). *ICA Documents*, no. 7, edição especial “Black Film/British Cinema”. Londres: BFI, Outono, 1988, p. 4.

13 Com cineastas mulheres assumindo papel ativo na realização de filmes, questões de gênero no interior de comunidades negras receberam atenção. Ver por exemplo *Territories* (1985, Isaac Julien, e Sankofa) e *The Passion of Remembrance* (1986, Maureen Blackwood e Isaac Julien), dois filmes que também examinam a questão da homossexualidade. Ver também *Burning an Illusion* (1981), de Menelik Shabazz, que retrata o despertar da consciência negra de uma mulher negra (embora sua consciência crescente parece estar relacionada a seu namorado encarcerado e seus encontros com a polícia branca).

14 MERCER, *Recoding*, p. 5.

15 HALL, Stuart. *Minimal Selves*. In: APPIGNANESI, Lisa (ed.). *ICA Documents*, no. 6, edição especial sobre “Identidade”. Londres: BFI, 1988, p. 44.

sempre e para sempre mudando o “Eu”. “Identidades culturais vêm de algum lugar, têm histórias”, ele escreve, “mas, como todas as coisas históricas, elas passam por transformações constantes”¹⁶.

É nesse contexto intelectual e sociocultural – e intelectual – que *Looking for Langston* deve ser visto. Julien havia coproduzido e codirigido alguns filmes aclamados pela crítica antes de começar a trabalhar em *Looking for Langston*. A despeito disso, esse foi o primeiro filme sobre o qual ele teve controle completo, tanto como diretor quanto produtor¹⁷. Para Riggs, a situação era um pouco diferente. Tendo recebido seu diploma de mestre da Escola de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade de Berkeley, em 1981, ele partiu para levantar fundos para *Ethnic Notions*, um documentário tratando dos impactos da estereotipagem afro-americana na cultura ocidental. Riggs precisou de cinco anos para conseguir angariar o dinheiro, e essa foi a primeira vez que desfrutou total controle como produtor e diretor. O filme teve um enorme impacto em diferentes espaços culturais e foi exibido duas vezes na televisão pública nos EUA. Ademais, a obra recebeu um prêmio Emmy, e, subsequentemente, ajudou a estabelecer Riggs como um dos principais produtores contemporâneos de vídeos históricos¹⁸. De modo ainda mais importante, foi esse seu tiquete para realizar *Tongues Untied*. Conforme afirma Bill Nichols, enquanto *Ethnic Notions* (1986) foi filmado em um modo expositório tradicional, com narrações oniscientes e montagem comprobante, *Tongues Untied* rompe, ou “destrói”, os estilos fílmicos tradicionais e convencionais “de formas complexas e inesperadas”¹⁹. Descrevendo *Tongues Untied* e *Looking for Langston* em termos de performatividade (em oposição a modos mais “referenciais”), Nichols iria enfatizar suas características poéticas e expressivas, assim como a posição do espectador em relação ao texto e a seus atores sociais. Os filmes, então, “dirigem-se a nós [...] com um sentido de engajamento empático que ofusca suas referências ao mundo histórico”²⁰. Isto é, documentários performativos libertam “elementos expressivos de sua subordinação a uma lógica”²¹. Ao contrário, a representação realista é suspensa, e o espectador é convidado a tomar parte na construção do que é apresentado: em *Looking for Langston*, reconstruindo o espaço imaginário do Renascimento do Harlem, e, em *Tongues Untied*, construindo a visibilidade de uma *queerness* masculina negra contemporânea e diversa. Diferindo-se do realismo, os filmes oferecem a possibilidade de conhecer a diferença diferentemente. Apesar de enfatizar a performatividade, Nichols, no entanto, falha em conectar esse novo “antimodo” poético com a *queerness*, não percebendo a performatividade como um elemento crucial – formal e ideologicamente – da expressão cinematográfica queer. A teoria queer influenciada pelo pós-estruturalismo defendeu a performatividade de todo gênero e sexo, e o cinema queer segue uma trajetória análoga: ele perturba essas categorias supostamente naturais por meio de

16 HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Londres: Haverster Wheatsheaf, 1994, p. 394. Esta mudança de posicionamentos pode ser vista em relação à discussão entre Mercer e Julien sobre a desmarginalização do cinema negro britânico e suas representações da etnicidade: “A etnicidade emergiu como uma questão central conforme várias práticas ‘marginais’ (o cinema negro britânico, por exemplo) estão se tornando desmarginalizadas num momento em que discursos ‘centralizados’ de autoridade cultural e legitimação (assim como noções de um cânone artístico transhistórico) se tornam crescentemente descentralizadas e desestabilizadas, postas em questão desde o interior”. Ver JULIEN e MERCER. Introduction: *De Margin and De centre*, p. 2.

17 Tendo levantado os fundos necessárias (como no caso de suas produções anteriores, o financiamento veio do Channel 4 e do BFI) e realizado a pesquisa – que levou quase três anos – ele começou a filmar em 1988.

18 Ver SIMMONS. *Tongues Untied*, p. 189.

19 Ver NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 191.

20 Ver NICHOLS, Bill. *Performing Documentary*. In: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 102. Quando, tornando-se ele mesmo poético, Nichols continua: “Tais obras oferecem figuração a formas alternativas de subjetividade social e humanidade [...] Localidade, corpo, ego: estes elementos de um mundo que pensávamos que conhecíamos tornam-se estranhos e pouco familiares no terreno do documentário performativo”.

21 *Ibid.*, p. 100. Os elementos expressivos são, de acordo com Nichols, “o movimento subjetivo da câmera, a montagem impressionista, a iluminação dramática, a música envolvente” (*ibid.*).

uma recorrência do que Thomas Waugh chama de “técnicas baseadas em performances” (inicialmente para descrever o cinema posterior à Rebelião de Stonewall). Elas incluem uma mistura de “inflexões particulares dos estilos habituais de entrevista, depoimentos de especialistas e montagem [...] de reconstruções, afirmações e monólogos baseados na preparação e no ensaio, e em performances não-verbais de música, dança, gestos e movimentos corporais”²². Ainda que explicitamente apresentando um caráter performativo queer, estas técnicas também podem ser aproximadas a formas de cinema queer por sua insistência em transgredir barreiras convencionais e regras de estrutura e representação cinematográfica.

A autorrepresentação performativa – para visualizar e falar no plural – constituiu a forma do cinema queer negro em seus primórdios (assim como aconteceu com todo o cinema queer), como observa Mercer, “vindo a exprimir uma participação envolvida na construção de uma nova e híbrida forma de ‘comunidade imaginada’, em um espaço intermediário que baseou-se em elementos oriundos de diferentes origens e fontes”²³. O hibridismo que tem lugar em diversos níveis é altamente significativo. Não apenas a diáspora negra como um todo é constituída por várias nacionalidades e culturas, mas também o indivíduo é híbrido em seu transnacionalismo – isto é, sendo bicultural e negro em uma sociedade predominantemente branca. Essa pluralidade e esse hibridismo referem-se também ao uso do tempo e do espaço nos dois filmes. As identidades negras que falam em *Tongues Untied* estão presentes aqui e agora. O aqui é os EUA, mais especificamente, Los Angeles, San Francisco e Nova York, e o agora é a época de produção do filme, 1989. *Looking for Langston*, por outro lado, fala de identidades tanto no passado (o Renascimento do Harlem) como no presente e fala de identidades dos dois lados do Atlântico. Ele estende seu próprio espectro para incluir vozes que há muito partiram, e, ao fazer isso, nos convida a imaginar uma identidade trans-histórica que é também transatlântica. As muitas identidades das quais fala são imaginativamente redescobertas e produzidas no filme, portanto não são apresentadas como se estivessem fundamentadas em certa arqueologia ou certa verdade essencial. Antes disso, elas *vêm a ser* ao recontar o passado, um recontar que é imaginário e de final aberto. Nesse recontar, não há uma verdade a ser contada, nem um núcleo essencial que oferece uma identidade compartilhada essencial ao trans-histórico e ao transatlântico. Ainda assim, há, nas palavras de Mercer, “unidade-na-diversidade”²⁴. E, claramente, ambos os filmes engajam-se em um movimento politicamente consciente, que passa de um foco sobre “a alteridade” para um foco sobre “diferenças”.

Recusando a escolha entre “ou um ou outro”

Assim como ocorre com a sexualidade, a questão racial veio a ser compreendida em termos essencialistas e construtivistas. E, assim como ocorre com a sexualidade, os diferentes modos que temos para compreender a questão racial comportam diferentes implicações políticas. Como a teoria pós-colonial demonstrou, a “raça” é, em larga medida, construída por uma ideologia dominante branca, ideologia esta que atribui raça e certas “características raciais” somente a povos que não são brancos²⁵. A branquidade, portanto, cria e perpetua a si própria como uma não raça, ao mesmo tempo

22 WAUGH, Thomas. *Walking on Tippy Toes: Lesbian and Gay Liberation Documentary of the Post-Stonewall Period 1996-84*. In: FUCHS, Cynthia; HOLMLUND, Chris (eds.). *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997, p. 109.

23 MERCER. *Welcome to the Jungle*, p. 13.

24 MERCER. *Dark and Lovely Too: Black Gay Men in Independent Film*. In: GEVER, Queer Looks, p. 240.

25 A obra pioneira de Richard Dyer sobre a branquidade. *White* [Londres: Routledge, 1997, pp. 1-2]) deve ser citada aqui: “Contanto a raça é algo aplicado somente a populações não-brancas, contanto as pessoas brancas não são racialmente vistas e nomeadas, elas/nós funcionam como uma norma humana [...] O ponto de se ver a raça dos brancos é desalojá-los/a nós da posição de poder, com todas as desigualdades, opressão, privilégios e sofrimentos que comportam, desalojá-los/a nós minando a autoridade com que falam e agem no mundo.

em que atribui raças a outros.

Seguindo a definição pioneira do separatista afro-americano W.E.B. Du Bois de raça como invenção, pode-se assumir que há pouco de “natural” a respeito de raça e de características raciais, e também que não há verdade essencial conectando todos os indivíduos que dividem a mesma raça²⁶. Na virada do século XIX para o XX, Du Bois propôs resolver o dilema da dupla consciência afro-americano recorrendo a uma análise revisionista do conceito de raça que se propunha evitar uma explicação essencialista e biológica da identidade racial. O poder de inventar ou reconstruir um conceito de identidade negra que estivesse livre da construção opressiva e racista imposta sobre a ela pela cultura branca, defendeu Du Bois, estava nas mãos dos próprios negros. Por isso, ele inscreveu o processo de fazer ou, para usar o termo de Hall, o processo de devir de identidade, com vontade e poder conscientes²⁷. E, quando se pensa a raça como uma construção sócio-histórica, é correto assumir que raça é algo mutável ao longo do tempo e que a “identidade racial” deve, em alguma medida, ser algo fluido. Tal como ocorre com a sexualidade, há sempre características plurais combinando com a identidade ou moldando-a. Uma vez que vários aspectos do nosso ser se cruzam, a identidade jamais é uniforme. Sobre ser gay e negro e não querer escolher um em detrimento do outro, mesmo podendo se sentir pressionado a isto em uma sociedade (hétero) branca, Riggs afirmou:

O jeito de romper com a esquizofrenia de se tentar definir a identidade é perceber que você é muitas coisas na mesma pessoa. Não tente organizar uma hierarquia de coisas que são virtuosas em sua personalidade e afirmar: “isto é mais importante do que aquilo”. Perceba que ambos são igualmente importantes; ambos informam sua personalidade²⁸.

Em consonância com Riggs, Mercer menciona a dualidade que veio a definir as lutas queer negras nas últimas décadas. Essa dualidade, ele diz, informa o trabalho que veio a definir um trabalho sobre duas frentes ao mesmo tempo. Essas frentes são, é claro, a comunidade racista gay branca e a homofobia da comunidade negra, frentes que, em si próprias, criam “a dificuldade de ter que sempre negociar nossas relações com as diferentes comunidades às quais igualmente pertencemos”²⁹. Essa constante luta em duas frentes, consequência desse duplo pertencimento, significa que o indivíduo queer negro precisa localizar a si “nos espaços *entre* comunidades diferentes – nas interseções de relações de poder determinadas por raça, classe, gênero e sexualidade”³⁰. De modo análogo, ter que escolher entre dois lados de um mesmo ser significa, de acordo com Hall, “essencializar a diferença em uma oposição entre ou um ou outro”³¹. Seguindo Paul Gilroy, que coloca que negros na diáspora devem recusar a

26 Ver LOTT, Tommy. *The Invention of Race: Black Culture and the Politics of Representation*. Malden e Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999. Du Bois definiu raça através de ênfases culturais (i.e., os contextos cultural e social que unem as pessoas, ao invés do físico): “É uma vasta família de seres humanos, geralmente de sangue e linguagem comuns, sempre de história comum, tradições e impulsos, que estão voluntária e involuntariamente lutando juntos para a realização de ideais de vida concebidos mais ou menos vividamente”. *The Conversation of Races*. In: BROTZ, Howard (ed.). *Negro Social and Political Thought: 1850-1920*. Nova York: Basic Books, 1966, p. 485.

27 HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*, p. 394.

28 Riggs entrevistado por SIMMONS, *Tongues Untied*, p. 191.

29 MERCER, *Dark and Lovely Too*, p. 239.

30 *Ibid.*, p. 239, ênfase no original. Mercer continua: “O que se segue disto é um reconhecimento da interdependência de diferentes comunidades políticas, não completamente separadas ou umas das outras ou hermeticamente fechadas como bantustões, mas entrelaçadas em relações contraditórias sobre as quais lutamos”.

31 HALL, Stuart. *What Is This 'Black' in Black Popular Culture?* [1992] In: SMITH. *Representing Blackness*, p. 128. Por “lados” eu me refiro às facetas interconectadas e inter-relacionadas de uma mesma coisa, como se a identidade fosse lida em uma *configuração próxima à de um cristal*. Falar sobre a identidade como cristalina permite uma abertura para imaginar como diferentes aspectos e facetas do ser têm lugar *umas ao lado das outras* ao mesmo tempo em que mutuamente se refletem.

binário negro *ou* britânico, Hall afirma que qualquer binarismo como esse deve ser invalidado. Ele escreve: "Deve-se recusar [binarismos como este] porque o 'ou' permanece uma visão de *constante contestação* quando o objetivo da luta deve ser, ao contrário, substituir o "ou" com a potencialidade de um "e"³². A potencialidade de um "e" é palpável, dado que estamos "*sempre em negociação*", não com um único conjunto de oposições que nos colocam sempre na mesma relação com outros, mas com uma série de posicionalidades diferentes"³³. Mercer, não obstante, considera irrelevante escolher entre a negritude *ou* a *queerness* porque ninguém pode separar diferentes aspectos da própria identidade, especialmente se o indivíduo valoriza ambos ou todos os seus aspectos.³⁴ Nenhum de nós "pertence exclusivamente a uma comunidade homogênea e monolítica" (mesmo se alguns de nós estão definitivamente menos conscientes de nosso pertencimento híbrido do que outros). Portanto, para muitas pessoas "a vida cotidiana é uma questão de atravessamento, de viajar no meio, e de negociar uma pluralidade de espaços diferentes"³⁵. Este binarismo, e a transgressão dele, também podem ser entendidos como centrais à *queerness* em geral: identidades queer têm lugar ou vêm a ser entre os espaços acidentados onde todas as variáveis da identidade se intersectam mutuamente. Isso também é aplicável aos filmes. Manthia Diawara, em sua análise de *Looking for Langston*, enfatiza que a raça deve ser incluída em toda leitura da obra: vê-la meramente em termos de homossexualidade significa afirmar que se trata de um filme "essencialista gay", e isso gera o risco de esvaziar seu conteúdo negro³⁶. Diawara, portanto, tenta unir a negritude e a homossexualidade de uma maneira que indique a necessidade de ver a homossexualidade como parte da negritude e, por conseguinte, a negritude queer. O mesmo argumento deve ser feito em relação a *Tongues Untied*: não é sobre ou um ou outro, mas sobre ambos, constantemente recusando-se a separar os dois fatores.

Essencialismo e desejos inter-raciais

Apesar de não negar raça ou etnicidade como construções, o essencialismo racial ainda ocupa um papel central nos dois filmes conforme lidam explicitamente com a enigmática questão de um essencialismo negro e com as implicações políticas de tal posicionamento. Os discursos essencialistas adotados nos tetos, todavia, são interessantes principalmente porque evitam qualquer imagem unilateral ou previamente estabelecida sobre o que o essencialismo racial deve – ou pode – ser. Ao contrário, eles abertamente complicam a necessidade por uma unidade racial em sua recusa a seguir os consensos pressupostos sobre o que deve ser uma identidade positiva ou negativa de uma subjetividade negra. Em lugar disso, a diversidade e a multiplicidade são levadas em consideração. O essencialismo defendido nesses filmes, portanto, assume diferentes formas, celebrando a pluralidade e rompendo com o essencialismo mais unívoco e uniforme. Não obstante, ao mesmo tempo em que se colocam em defesa da homossexualidade coletiva negra, eles também apontam para outra possível realidade na qual a homossexualidade não precisa ter raça (e vice-versa). Ou seja, ao mesmo tempo em que enfatizam a necessidade de apoiar políticas da identidade, os dois filmes simultaneamente demonstram a necessidade de questionar noções fixas de identidade. Rompendo com a cultura gay branca e com os modos como ela coloca homens gays negros na posição de outros, os filmes simultaneamente apontam rumo a novas definições do eu ao oferecerem uma grande variedade de imagens e de possíveis posicionamentos no interior da comunidade gay negra. Por exemplo,

32 Ibid., p. 128 (grifo meu).

33 Ibid., p. 129 (grifo meu).

34 MERCER, "Dark and Lovely Too", p. 238.

35 Ibid., p. 239.

36 De acordo com Manthia Diawara, "o filme olha para um discurso sobre a negritude que marcou a segunda e a terceira década do século para potencializar seu próprio discurso no presente". Ver DIAWARA, Manthia. *The Absent One: The Avant-Garde and the Black Imaginary in Looking for Langston*. *Wide Angle*, 13.3 e 4, Julho-Outubro, 1991, p. 97.

os diversos atores sociais convidados a se pronunciar – em *close-ups* médios – em *Tongues Untied* ajudam a criar um entendimento não fixado da identidade negra gay. Ao incluir o inumerável, o filme consegue questionar (embora indiretamente) as noções frequentemente fixas de identidade negra e gay. E, quando apresenta uma história negra gay (imaginária) correlacionada que serve para elucidar a necessidade de uma identidade histórica, *Looking for Langston* realiza uma crítica análoga da categorização identitária fixada, misturando o passado e o presente assim como diferentes culturas nacionais.

Eu defenderia que a própria ambivalência com a qual os dois filmes lidam com o essencialismo acenam em direção à abertura, ao invés do fechamento. Essa ambivalência é em larga medida informada por desejos contraditórios. Pela manifestação desses desejos, que são inter-raciais, esses textos escolhem pairar entre dois caminhos, como se não quisessem de fato realizar uma escolha. É este movimento contraditório – o desejo do mesmo que é, ao mesmo tempo, um desejo do outro – que dá a eles seus significados vibrantes e política e poeticamente envolventes. Ao dar voz e imagem a desejos inter-raciais (homossexuais), o essencialismo negro é apresentado como um objetivo complexo que é desejado apenas parcialmente³⁷. Parcialmente, porque os dois filmes oferecem aberturas que se estendem rumo a um futuro que torna relações inter-raciais possíveis e igualitárias. Não obstante, para que esse futuro um dia exista, os filmes defendem, os homens negros precisam primeiro voltar-se a si próprios e encontrar poder coletivo entre eles mesmos. Há claras diferenças, no entanto: enquanto *Tongues Untied* é forte e explícito em sua defesa do essencialismo negro, *Looking for Langston* é mais sutil e vacilante em sua expressão e política. *Tongues Untied* é um filme muito mais raivoso, e essa fúria é principalmente transmitida de modo direto, em sua forma rápida, agressiva e ruidosa. As vozes e imagens retratam vexação, mas também tristeza. As experiências que ganham voz conforme os atores sociais contam suas histórias de vida para uma câmera estática, colocam raça e homossexualidade no centro dos olhos hétero, branco e negro. Essas experiências com frequência incluíram atitudes e tratamentos opressivos e oprimidos. Mas, como essas vozes implicitamente expressam, é somente tendo a audácia de ser verdadeiro consigo mesmo que alguém pode começar a se aceitar e se amar. Ao enfraquecer práticas de dominação, o amor próprio é, então, revolucionário³⁸. Contando com um intertítulo final como “homens negros amando homens negros é o ato revolucionário”, *Tongues Untied* se dirige e tenta alcançar não apenas negros no armário, mas também outros grupos³⁹. Em outros momentos, o poder de fala é conferido a uma fotografia ou ao trecho de um filme. Não obstante, o separatismo negro defendido aqui diferencia-se de qualquer essencialismo fixo. A polifonia e as múltiplas representações de homens negros evitam qualquer estereotipagem fixa. Ainda que *Ethnic Notions* explícita e efetivamente desconstrua estereótipos racistas de negros, *Tongues Untied* dedica-se a destruir imagens semelhantes de maneira mais implícita, exibindo imagens mais diferentes, raramente vistas, da negritude e, mais importante, da *queerness* negra.

Ambos os filmes, eu defenderia, enfatizam que passar por uma fase essencialista pode ser uma

37 Os dois filmes apresentam a relação entre negros e brancos como a única relação inter-racial que importa. Não há referência a gays asiáticos, por exemplo. A respeito do poder atribuído a relações entre negros e brancos e o silêncio cultural geral dos asiáticos neste contexto, ver LOCKE, Brian. Top Dog; 'Black Treat' and Japanese Cats: The Impact of the White-Black Binary on Asian-American Identity, *Radical Philosophy Review*, 1:2, Fevereiro, 1999, p. 98-125. Para uma crítica da inexistência de latino-americanos no cinema queer, ver GOMEZ, Gabriel. Homocolonialism: Looking for Latinos in Apartment Zero and Paris is Burning. *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, 14:1-2, Outono, 1994, Primavera-Inverno, 1995, p.117-24.

38 Ver HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 20.

39 Por exemplo, esta afirmação enfática e provocativa invocou em lésbicas negras o desejo de ficar de pé e exclamar: “Não! Mulheres negras amando mulheres negras é o ato revolucionário!”. Ver a crítica de Amy Taubin a respeito da suposta misoginia do filme por ignorar o lesbianismo negro. *Beyond the Sons of Scorsese. Sight and Sound*, 2:5, Setembro, 1992.

exigência para que seja possível se posicionar como um sujeito ativo e capaz de criar a si próprio. Por que, do contrário, como se romperia com um racismo internalizado ou, então, com a demanda heterossexual sufocante para que alguém “se passe” por heterossexual? É somente por meio da força do grupo – tanto como grupo quanto como vários indivíduos – que alguém pode começar a desconstruir as formas e estruturas culturais que tentam determinar aquilo que alguém é. Talvez um separatismo inicial possa ser útil. Não é somente passando pelos – e experimentando – significados do essencialismo que o indivíduo e o grupo podem ultrapassar noções essencialistas? Não é somente quando se entende que respostas essencialistas e biológicas não vão tão longe e falham em oferecer uma verdade absoluta que alguém começa a ver o essencialismo pelo que de fato ele é? E, então, a partir daí, a ver além. Afinal, Hall se pergunta, seguindo bell hooks, “onde estaríamos, sem um toque de essencialismo? Ou o que Gayatri Spivak chama de essencialismo estratégico, um momento necessário?”⁴⁰ Embora perceba alguns problemas e fraquezas sérios e inevitáveis neste “momento essencialista” (que ele entende já ter ficado para trás agora⁴¹), Hall admite que o essencialismo negro foi crucial para o movimento dos direitos civis e para a produção de autoimagens⁴². Não obstante, Hall sente que estamos agora no “fim da inocência do sujeito negro” ou, antes, no “fim da noção inocente de um sujeito negro essencial”. Mas ele conclui: “este fim pode ser também um começo”⁴³. É desse ponto que ambos os filmes aqui discutidos parecem partir: por meio de uma técnica de montagem suave, como em *Looking for Langston*, ou por meio de uma técnica de montagem contrapontística que enfatiza o performativo, como em *Tongues Untied*, os dois filmes apontam ao mesmo tempo para um fim e para um começo. Representando a *queerness* negra como diversidade, justapondo diferentes períodos históricos e diferentes lugares, e enfatizando a variedade de experiências individuais e coletivas, a franqueza e a ambivalência dos desejos, a noção de uma subjetividade negra queer essencial não podem mais existir.

Estéticas de montagem: hibridizações e temporalidade fluida

Os filmes de Julien e Riggs, interessadamente, são compostos e estruturados por técnicas de montagem similares. Eles não apenas envolvem a montagem mais clássica de atrações (frequentemente descrita como uma justaposição de várias tomadas e imagens para criar “novos” significados), mas incluem também a justaposição de sons e letras de músicas que – em relação com as imagens – servem para criar significados em um nível muito mais amplo e holístico. A montagem de atrações, portanto, é entendida como primariamente audiovisual. Por exemplo, *Looking for Langston* – enquanto meditação onírica sobre o Renascimento do Harlem e Langston Hughes – justapõe material que, de muitas maneiras, difere das formas de montagem mais tradicionais. O filme mescla poemas, ficção experimental (trechos da obra de Oscar Micheaux, os espaços reconstruídos do Harlem e o Cotton Club), fotografias (de, por exemplo, Carl van Vechten e Robert Mapplethorpe), trechos antigos de filmes de atualidades, canções de *blues* e passagens da televisão e do rádio⁴⁴. Diversos elementos

40 HALL. What is, p. 130. Sobre o “essencialismo estratégico”, ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*. In: *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Nova York: Routledge, 1988, p. 207.

41 Assim como faz Smith, quando escreve que textos analisando representações negras por meio de um foco binário positivo/negativo (e, portanto, impondo aos leitores uma noção de uma essência verdadeira para ser (re) descoberta) “legitimaram um binarismo no discurso sobre estratégias de representação negra que sobreviveu à própria utilidade”. Ver SMITH, *Representing Blackness*, p. 3.

42 Hall, “What is”, p. 130.

43 *Ibid.*, p. 132.

44 O filme não é nem um documentário (reivindicando apresentar a verdade), nem uma ficção. Ao invés disso, ele deve ser entendido como uma meditação a respeito de Langston Hughes, do Renascimento do Harlem e da homossexualidade negra no passado. Como Hemphill enfatiza, qualquer meditação sobre o Renascimento do Harlem teria sido impossível sem levar Langston Hughes em consideração, uma vez que ele era – e ainda é – seu principal ícone. Ver HEMPHILL, Essex. *Undressing Icons*. In: *Brother to Brother*, p. 181. O Renascimento do Harlem é entendido como uma época importante para toda a comunidade negra, fornecendo ao mundo ocidental imagens e palavras até então mantidas invisíveis e silenciosas. Também foi um período – e uma comunidade de arte – muito informado por *queerness*. Não reconhecer isso é negar o fato que o Renascimento foi “tão gay quanto foi negro”, que “várias de suas principais figuras – Claude McKay, Alain Locke, Countee Cullen, Wallace Thurman e Bruce Nugent – eram conhecidos como queer, de um jeito ou de outro”. Ver MERCER, *Dark and Lovely Too*, p. 249.

históricos são, então, misturados e amarrados juntos nas reconstruções ficcionais, forçando-as habilmente a compartilhar o mesmo espaço e tempo, criando um passado imaginário. Por meio de uma estética sedutora influenciada pelo preto-e-branco titilante da fotografia de Mapplethorpe e do uso de música, poesia e imagens de arquivo, com todos esses elementos unidos em uma montagem fluida, o filme cria, nas palavras de Mercer, um “espaço onírico de fantasia poética, historicamente enquadrado por imagens do Renascimento do Harlem da década de 1920”⁴⁵. Portanto, as estéticas de *Looking for Langston* podem ser entendidas como constituindo uma hibridização lisa à medida em que os choques entre diferentes imagens, vozes e discursos são costurados juntos fluidamente: há um certo fluxo da narração que parece fazer questão de dissolver paradigmas e diferenças. De modo parecido, combinações transnacionais ou transatlânticas são criadas pelo fluxo: em um nível imaginário há pouca diferença entre o Renascimento do Harlem queer e a cena queer negra britânica contemporânea. Consequentemente, pode-se dizer que *Looking for Langston* constitui um exemplo quase perfeito da imagem-cristal deleuziana. A partir desta perspectiva, a experiência queer negra é representada e estabelecida *ao longo do tempo*; permitindo que ela aconteça no mesmo contexto espacial (seja no espaço da tela ou no de fora dela), silêncios podem começar a falar e histórias podem ser contadas⁴⁶.

Tongues Untied, por outro lado, não indica de modo algum ter sido influenciado pela cintilação sedutora e pela objetificação titilante oferecida pela lente de Mapplethorpe. Com fotografia colorida, tomadas longas e *close-ups* dos atores sociais que narram suas histórias, *Tongues Untied* oferece uma apresentação íntima dos homens, de suas experiências individual e coletiva e de questões cotidianas. O filme, nas palavras de Mercer, “destaca vozes autobiográficas que falam das experiências vividas de homens gays negros aqui e agora”, enfatizando “o imediatismo, o relato direto e o realismo frontal”⁴⁷. Poético e didático em sua hibridização, *Tongues Untied* combina material autobiográfico, arte, dança, canto e poesia para narrar a inextricabilidade de ser negro e queer. Ao abrir sua história privada e convidar outros homens gays negros a desprender suas línguas junto dele, Riggs consegue alcançar uma experiência mais pública, tornando o privado coletivo. Mais ainda, a própria história de vida de Riggs constitui a linha vermelha que conecta os múltiplos componentes do filme. Esses componentes consistem nas histórias de outros homens negros, em poemas lidos por Essex Hemphill, Steve Langley e Alan Miller, canções de Nina Simone e Roberta Flack, para mencionar apenas alguns. Outros componentes incluem as sequências ficcionais exibindo vozes homofóbicas negras ridicularizando e rejeitando o amor entre homens negros (e entre mulheres negras). Há também filmagens de arquivo e pessoais, fotografias de Marchas do Orgulho Gay, cenas de televisão, do Castro, em San Francisco, e de álbuns de família. Enquanto enfatizam a própria história de Riggs, todos estes componentes ressaltam também uma vocalização dialógica no filme, a pluralidade de experiências, a “diversidade-na-idade”. Portanto, o filme elegantemente evita cair na armadilha do “fardo da representação”, que Mercer afirmou ser característica do cinema e da representação negra⁴⁸. O filme evita essa armadilha falando *a partir de*, e não *para*, experiências gays negras.

Tongues Untied resiste a qualquer fixidez e a qualquer descanso, ressaltando o hibridismo e o performativo e, portanto, constituindo um exemplo quase perfeito do *New Queer Cinema* (“frescos, mordazes, de baixo orçamento, inventivos, sem remorsos, sexy e ousados estilisticamente”). O filme está

45 *Ibid.*, p. 241.

46 Gilles Deleuze, em seu *Cinema 2, A Imagem-Tempo*, descreve a “imagem-cristal”, um tempo cristalino no qual passado, presente e futuro se relacionam como as facetas de um cristal. Constituindo um único bloco, eles devem ser vistos e lidos de diferentes perspectivas. São contemporâneos, ainda que separados. DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

47 MERCER, *Dark and Lovely too*, p. 241.

48 Ver MERCER, Kobena. *Black Art and the Burden of Representation*, Third Text, 10, Primavera, 1990.

continuamente se dissolvendo, sobrepondo e entrecortando visuais e palavras, criando uma estranha fluidez que se move com o ritmo. Esse ritmo ao mesmo tempo frustra e conforta, oferece tanto beleza quanto imagens contrapontísticas. Assim como as dores oferecidas nas imagens são amenizadas pela poesia, pelas letras e pelas várias músicas da trilha sonora, a descontinuidade do corte é amenizada por uma técnica dissolvente, que prolonga a imagem antecedente. Também contribuindo para este ritmo estranho, porém notavelmente suave, é o uso de vozes: às vezes, a voz de Riggs se torna indistinguível porque ela se funde com muitas outras vozes, vozes que ritmicamente unidas formam uma colagem, vozes que dizem o pessoal, mas, unidas, formam o coletivo. O apagamento das vozes, a cacofonia suave, portanto, sugerem experiências e memórias compartilhadas.

Como mencionado acima, o espectador é diretamente abordado e convidado a dividir as histórias de experiências queer narradas. Esse direcionamento é performativo em relação à sua forma: por exemplo, as divas Snap! piscam seus olhos (*snap*), O Lavender Love Light Quartet canta, e Riggs dança e canta, incessantemente voltando-se para o espectador. A *performance* e o performático, é preciso esclarecer, são tanto apresentações públicas de si quanto enunciações que “executam, estabelecem ou performatizam a ação que é enunciada” (por exemplo, em “estou saindo do armário”⁴⁹). Consequentemente, não há maneira de se escapar do convite em *Tongues Untied*: com um olhar firme, que nunca tenta evitar o olhar do espectador, este é reconhecido. O que Teshome H. Gabriel chama de “narração cara-a-cara” como recurso central dos Terceiros Cinemas, aqui também se torna uma ferramenta importantíssima⁵⁰. Ademais, esse tipo de franqueza oral e visual lembra o que Hooks denomina “o olhar opositivo”⁵¹. Esse olhar recusa-se a parar de olhar: o espectador é obrigado a ouvir e a se tornar um objeto desse olhar. Essa reversão do olhar, que é uma jornada direta por reconhecimento, remete à exigência de Fanon: “Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo [...] um mundo de reconhecimentos recíprocos. Aquele que reluta em me reconhecer opõe-se a mim”⁵².

Também crucial a ambos os textos é a tradição oral afro-americana chamada “pergunta e resposta”⁵³. Essa prática não necessariamente corresponde ao diálogo: ela inclui reconhecer o outro através do tempo e do espaço. Nos filmes, o chamado é criado por seu posicionamento na montagem, e a resposta é colocada como uma resposta àquele chamado. As investigações arqueológicas dos filmes escavam o que sempre esteve escondido da história: a fluidez das identidades sexuais no interior das expressões culturais negras, assim como o entranhamento mútuo entre a cultura negra e o modernismo Euro-Americano. Não obstante, um passado que é conectado ao presente precisa também ser conectado a seu futuro. Em sua tentativa historicizante de abrir um diálogo transgeracional entre homens negros queer, *Looking for Langston* se torna um filme plenamente político. Embora em um nível diferente e a partir de uma perspectiva ligeiramente diferente, pode-se dizer o mesmo de *Tongues Untied*. Aqui, é a situação presente de negros gays que constitui o centro do discurso político. Todavia, o passado nunca está distante. Referindo-se a antigos estereótipos de negros na cultura ocidental, o texto afirma que essas imagens ainda ajudam a formar a visão contemporânea de pessoas negras. Além disso, há

49 WAUGH, *Walking on Tippy Toes*, p. 110.

50 GABRIEL, Teshome. *Towards a Critical Theory of Third World Film*. In: Jim Pines e Paul Willeman (eds.), *Questions of Third Cinema*. Londres: BFI, 1989, p. 349.

51 HOOKS, *The Oppositional Gaze*, In: *Black Looks*, p. 115-31.

52 FANON, Franz. *Black Skin, White Masks*. Nova York: Grove Press, 1991, p. 218.

53 Muñoz, citando Gayl Jones, escreve que esta tradição de pergunta e resposta é o padrão antifônico que existe em muitas formas orais tradicionais afro-americanos, desde o sermão a contos folclóricos interjectivos ao blues, ao jazz e além” (*Disidentifications*, p. 61). A citação é tirada de JONES, Garyl, *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 197. Sobre a mesma tradição, ver também CALLAHAN, John. *In the African American Grain: Call-and-Response in Twentieth Century Black Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1988.

referências ao movimento pelos direitos civis, à escravidão e a Martin Luther King. Lutas históricas de negros nos EUA são alinhadas cronologicamente como uma história afro-americana, e, nesta história, a luta específica da homossexualidade negra é situada. Ademais, como constantemente reconhecido ao longo do filme, esta é uma luta que mais recentemente veio a ser cada vez mais ligada à aids e ao silêncio ao redor dela. Dado que a aids será uma questão crucial para o New Queer Cinema que iria se desenvolver ao longo dos anos 90, os dois filmes aqui em questão, ao explicitamente lidarem com a aids, devem ser vistos como seus precursores.

As restrições que a aids criou para homens gays e o temor constante de contração da doença têm lugar central nos dois textos, especialmente no de Riggs. Há uma razão compreensível para isso: Riggs, que era soropositivo enquanto filmava *Tongues Untied*, tinha uma relação próxima com a doença e com o processo mortal que, na época, a acompanhava. Já atingido por esse processo enquanto filmava *Tongues*, ele viria a falecer de aids em 1995. A batida de coração ouvida esporádica e ruidosamente ao longo de *Tongues* pode ser interpretada como uma bomba esperando para explodir ou, ainda melhor, como uma bomba-relógio esperando o tempo parar. Em uma sequência, a voz de Riggs preenche a banda sonora, acompanhando imagens de homens gays negros mortos por aids nos anos anteriores, enquanto ele confessa que “descobriu uma bomba-relógio correndo em meu sangue”. Fotografias de jornal de homens negros que morrerem de aids tomam a tela, uma a uma. A voz de Riggs diz: “Eu vigio, eu aguardo. Eu vigio, eu aguardo”. Subitamente, quando as fotos dos homens doentes terminam de passar, uma fotografia preta e branca do próprio Riggs toma a tela, o colocando em meio àqueles que já morreram. A isso se segue uma mudança: fotos antigas de mulheres e homens negros são seguidas por imagens de negros participando de uma marcha pelos direitos civis, que são seguidas por imagens de Martin Luther King, e, então, mais imagens de protestos e marchas, e, finalmente, imagens de negros gays participando de uma Marcha do Orgulho Gay. Há uma conexão entre o passado e o presente, entre diferentes grupos de negros lutando por direitos e visibilidade. Ademais, é estabelecida uma conexão entre os sofrimentos de homens negros com aids e a história afro-americana, que, em larga medida, foi uma história de sofrimento⁵⁴. Mais uma vez, a conexão com o New Queer Cinema que seguiria os dois filmes é óbvia: uma característica comum a todos é a negociação consciente entre o passado e o presente, jogando luz sobre as difíceis histórias do ser e da experiência queer (para os quais a aids e a homofobia são centrais), expressando, ao mesmo tempo, esperança e exigências por mudanças sociais.

Enquanto os dois filmes têm muito em comum com o Terceiro Cinema – a desconstrução das principais convenções e significados por meio de um realce da representação espacial ao invés da manipulação temporal e de uma ênfase na palavra falada, assim como no silêncio –, sua afinidade não é apenas uma linha de investigação fecunda, mas também definitivamente queer⁵⁵. O silêncio, em especial, ressoa em conexão à aids e às políticas queer, sobretudo com o silêncio envolvendo a aids em comunidades negras. Mas os dois filmes também têm uma clara e inevitável conexão com o cinema experimental ocidental e com o cinema europeu de arte em geral (com uma clara ligação com “ancestrais” como Jonas Mekas e Kenneth Anger⁵⁶). Mesmo assim, os dois filmes claramente *queerizam* ou subvertem o

54 Ver também *Black Is... Black Ain't*, de Riggs (1994); *Non, Je Ne Regrette Rien* (1992); e *I shall not be Removed: The Life of Marlon Riggs* (Riggs e Karen Everett, 1996). Todos os filmes lidam explicitamente com a aids.

55 Há diversas razões para se estabelecer essa conexão. Uma é argumento defendido por Reece Auguiste que enfatiza que o Terceiro Cinema é também “o cinema de sujeitos diaspóricos vivendo e trabalhando nos centros metropolitanos de Londres, Paris, Nova York etc.”. Reece Auguiste/Black Audio Film Collective, *Black Independents and Third Cinema: The British Context*, In: PINES e WILLEMAN, *Questions*, p. 215. Uma segunda razão é que a “globalização” do conceito de Terceiro Cinema enfatizada por Gabriel, que reconhece “a importância de certas práticas oposicionistas europeias e americanas nesta conjuntura”, PINES e WILLEMAN, *Preface*, In: *Questions*, p. viii. Portanto, o Terceiro Cinema não está limitado nem a um só corpo nem a só um lugar.

56 Ver NICHOLS, *Blurred Boundaries*, p. 103.

gênero de vanguarda ocidental tradicional: Diawara sugere que se deveria pensar sobre *Looking for Langston* como um texto que serve para *desconcertar* a vanguarda, operação realizada pela simples colocação de indivíduos negros (e gays) no centro⁵⁷.

Ao longo deste capítulo, enfatizei a importância crucial de dois filmes para o New Queer Cinema. Enquanto a maioria dos críticos escolheu lê-los como filmes negros e/ou gays, tentei defender que são filmes queer, antes de gays. Sua *queerness* não está apenas nos temas que apresentam e com que lidam, isto é, com seus projetos políticos em momentos culturais específicos, mas também em sua subversão inovadora da forma, da expressão e da narração cinematográficas. Ao confiar na performatividade e nas características que isso comporta; ao enfatizar o hibridismo de identidade; ao explicitamente lidar com a aids; e ao realizar (ou até mesmo informar) a definição de cinema queer de Rich, os dois filmes inquestionavelmente merecem ser entendidos não apenas como precursores, mas também como vigorosas fontes de inspiração para o New Queer Cinema, que viria a ser desenvolvido após 1989.

57 DIAWARA, *Absent*, p. 98. Deve-se dizer que Julien recentemente voltou-se para a cena do cinema de arte "puro", produzindo filmes para serem exibidos no contexto de museus de arte. Ver *The Attendant* (Reino Unido, 1993); *Three* (EUA, 1996-1999) e *The Long Road to Mazatlan* (EUA, 1999).

MEU CU FAZ MILAGRE OU JE SUIS JACIRAS

Vinícios Ribeiro

Fui uma criança viada. Pintosa, com voz fina, efeminada e que gostava de bonecas. Tinha uma foto que eu guardava escondido e que, de tanto observar as poses fotográficas de minhas primas, resolvi reproduzi-las. Lembro o olhar oblíquo e embatumado de meu pai. Afetada demais para o interior de Goiás, num lugar de terra vermelha, modos duros e linguagens másculas. Braços fortes para a lida no campo, para a construção de cercas e a condução do gado. Facas afiadas para sangrar o porco ou secar ao sol o açafão. Voz fina e passos delicados para ir na mercearia e comprar o fumo do avô. As noites de sábado eram verdadeiras maratonas. Embebido de sono, resistia bravamente ao imperativo de dormir. A batallha tinha sua razão: assistir "A Praça é Nossa" (SBT, 1987) e ver Vera Verão. Ao rever os quadros de Jorge Lafond, é impossível não notar o tom misógeno e sua disputa com o feminino cis, porém, ao mesmo tempo, sua presença e fechoação eram inescapáveis ao mais desatento ou desinteressado espectador. Sua voz, seus gestos e seu corpo odara povoam nossa imaginação. Suas minissaias plissadas, vestidos, babados, echarpes, brincos, colares e salto alto nos dizem: "Bicha não, eu sou uma quase... Vera Verão!"

Da infância à adolescência, a busca era a mesma: referências. Como me tornar bicha? Desde pequena é o que escuto: "lá vai a bichinha". Boiola, baitola, creuza e viado. Me pergunto se sou — como diz minha vó — uma bicha de nascença, ou se aqueles atos de fala construíram minha bichisse. Aos seis anos, sem entender exatamente o que era ser uma bicha, pedia secretamente a Deus para não ser uma. Lembro-me de uma tia que praticava comigo exercícios quase fonoaudiológicos para a voz: "Fale grosso!"; "Grosso... Grosso". Transitar pela pequena cidade era um desafio, o objetivo era fugir de grupos de meninos que sempre repetiam à exaustão o que eu era: "bicha". No ensino fundamental, já numa cidade maior, ao sul do estado, as tensões se ampliaram. Era indisfarçável a minha viadiez. "Deus não tomou conta", como certa vez entreouvi em uma conversa na casa de parentes. Não tem bicha nesta cidade? Não tem bicha na escola, no mercado, na rua e na TV?

Lembro-me do curta *Seams* (1993) de Karim Aïnouz, feito no período em que o cineasta viveu nos Estados Unidos. O filme em seus quase trinta minutos intercala a locução em *off* do diretor com as falas da avó e das tias-avós. Citando um guia de viagens estrangeiro de 1966, que alude à natureza e às paisagens brasileiras como corpos femininos e, através do uso de imagens de arquivo, o cineasta se aproxima de um Brasil deixado para trás. Ele se recorda das palavras de uma escritora brasileira que, em um prefácio, denuncia um país machista e agressivo. O nordeste é descrito como uma terra de machos e logo ele diz que é naquela região, especificamente no Ceará, que as mulheres de sua vida nasceram, e ele também. Ilca, Pinoca (Maria Holandina), Jujuca (Joanita), Dedei (Zélia), Banban (Branca). Nomes que foram as primeiras palavras aprendidas por Karim. Entre as costuras travadas por homens e mulheres, casadas e solteiras, machos, putas e viados Karim sentencia: "Toda menina teme ser chamada de puta. Eu temi a palavra viado desde que eu era pequeno". Ao final, Karim interroga Zélia, quer saber porque ela nunca se casou. Ela diz que não se lembrou de casar, preocupava-se mais com a mãe. Via os casamentos das irmãs e amigas repletas de sofrimento, não queria aquilo para si. E

ela o pergunta o porquê de, aos 26 anos, não ter namorada. Ele primeiro finge não ouvir, depois responde: “Não, não tenho. Não exatamente!” Era uma pergunta temida, algo que ele evitava. Logo após ele sentencia: “A vida é tão complicada”. E ao fim segue o som de *As frenéticas*, com a música “Dancing Days”: “E leve com você/ Seu sonho mais louco”.

Lembro-me de Caio Fernando Abreu e de sua lenda sobre as quatro irmãs homossexuais masculinas: Jacira, Telma, Irma e Irene. Jacira é a “fechativa”, assumida e autoconsciente. Entendida, esperta e muito pintosa. Telma é enrustida, nega para si e para os outros seu devir mona. Já à Irma falta uma boa leitura de si e de seus desejos. Para as Irenes, ser ou não ser não é a questão, são bem resolvidas e “analisadas”. Ponderando sobre as irmãs, Caio sentencia: “Jacira que é Jacira nasce Jacira, vive Jacira, morre Jacira. No fundo, achando o tempo todo que Telmas, Irmas e Irenes não passam de Jaciras tão loucas quanto elas. E talvez tenham razão”. E foi no meio de Jaciras que me metamorfoseei em uma Jacira.

Na madrugada televisiva eu encontrava as poucas referências visuais circunscritas além das fronteiras heterossexuais. Para Wong Foo, *Obrigada por Tudo! Julie Newmar* (To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar, 1995, BeebanKidron) e *Priscilla, a Rainha do Deserto* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994, Stephan Elliot) fecundaram minha imaginação. Que código era aquele? Como poderia acessá-lo? Por que entravam tão tarde na grade do canal? E nessa guerra travada contra mim, uma criança efeminada (SEDGWICK, 1991), havia um exército de afetação que poderia me salvar?

Quando se tem quatorze anos e o seu corpo não corresponde ou obedece às pedagogias de masculinização, o embate é cotidiano. Em casa, na escola e na rua. A rua é, por excelência, o espaço onde essa marca da diferença é ressaltada sem o consolo de voltar ao lar, pedir colo e contar à mãe e ao pai as coisas horríveis que nos disseram. Demorou uns anos para eu aprender a revidar como a Paulette de *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda): “Tu descobristes o mundo?”. Transformar-se em Jacira é um processo longo, doloroso e solitário. Se quando eu era uma mocinha tivesse visto meia dúzia de vídeos no youtube e memes, *Madame Satã* (2002, Karim Aïnouz) ou *Paris is Burning* (1990, Jennie Livingston), eu não pediria a Deus pela morte, eu rezaria para ser assim, fabulosa.

Além de bicha, outra palavra temida por mim era o cu. Quando mocinha, eu não conhecia o trabalho do professor Guy Hocquenghem, logo eu não poderia imaginar que o cu era revolucionário. Mas sempre me perguntei o porquê de tudo acabar no cu. Tomar no cu, enfiar no cu, vigiar o cu. Somos obcecados pelos “cus” alheios. Em que pese os elementos acachapantes dados ao cu, uma outra injustiça delegada ao campo da nossa reconstrução subjetiva é nos definirem como um grande cu, expelindo o abjeto e o espúrio. Que delícia poderia ser um cu não normatizado, livre de barreiras higienistas e com a atribuição de comportar todos os políticos corruptos ou indecentes de nosso país. No cu não Brasil, sempre pensava ao ouvir um “ei fulano, vai tomar no cu”. Precisamos de cus milagrosos, como o de Thiaga², musa do Facebook. Ou o cu da Tabu, de *Madame Satã*.

Hoje eu vejo Leona³, a assassina vingativa, Vanessão Ji-Paraná⁴ e Marcela Chave de Fenda⁵. Ouço Josy Babado, Thiaga e Domdon, lacradoras. Olho para as gays da Barraca Aruba e faço coro: “Eu sou dona de um olhar provocante e sensual, eu conquistei a todos na moral/ Sou estourada na Bahia e no Brasil,

1 Nota dos Editores: o conto de Caio Fernando Abreu, “As Quatro Irmãs (Psico-antropologia fake)” foi publicado pela primeira vez na revista *Sui Generis*, em marco de 1996, e já apareceu em várias coletâneas, além de ser facilmente encontrado na internet.

2 NE: a autora se refere ao vídeo da internet “BOB ENTREVISTA: Josy Babado, Thiaga e Domdom (Mídias do Face)”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Gnh_b24MC50.

3 NE: vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dzmuk12Lsg>.

4 NE: vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OjdfFsDo3hjY>.

5 NE: vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b6am1t51sv0>.

“bicha” igual a mim nunca existiu/ Eu tenho uma beleza incomparável que não se discute/ Não tem nenhum que me derrote no Orkut”. Casualmente ligo o SBT, está passando *Casos de Família*. Eu penso em minha avó, será que ela está assistindo? Fico feliz ao saber que ela pode ver essas imagens. Na teatralização máxima da vida cotidiana e com olhar perplexo da psicóloga — também chego a uma conclusão — “a vida é uma grande ferveção”*.

É preciso muita ferveção para se levantar da cama e seguir a vida. Tomamos as ruas, botamos a cara no sol, brilhamos nas praças com purpurina e ao som de “Faraó, Divindade do Egipto... E maramaramara maravilha é”. Mas ainda olhamos, atônitos, pessoas transhumilhadas e violentadas, física e simbolicamente. Na vala comum da memória são enterrados tantos corpos, tantas lutas e vozes...Tantos afetos que se despedaçam e viram paixões tristes. O ódio à criança efeminada ou à menina masculinizada se aproxima agora de nossos corpos adultos. Somos nós, os próximos?

Lembro-me do Lucas Fortuna. Era 18 de novembro de 2012, um domingo quente e úmido, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, acontecia a X edição do Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual (ENUDES), e, na praia de Copacabana, a 17ª Parada do Orgulho LGBT. No início de 2012, Tânia, mãe do Lucas, havia nos deixado. Fomos para a cidade de Santo Antônio, mas sem risos, com lágrimas. Abraçamos Lucas, balbuciamos as palavras que conseguimos naquele momento. Além de ser mãe dele, ela era um pouco mãe de cada um e uma do Colcha de Retalhos, de cada jovem do grupo pela diversidade sexual criado na Universidade Federal de Goiás, em 2005. Era sempre muito sorriso, muita festa, muita cerveja. Ela ajeitava a casa, o som, a comida. Recebia dezenas desses jovens desviantes. Dávamos pinta na madrugada, a fechoação começava no terminal da Praça A, onde tomávamos o ônibus para a casa do Lucas. Como era difícil sair de lá... Alguns dormiam, ficavam até o domingo.

No dia 18 de novembro, uma amiga me deu a triste notícia de que Lucas já não estava neste plano. Que Lucas havia sido encontrado morto, machucado, violado. Que aquele cara de voz rouca, falando alto e, segundo o professor Juarez, a maior bicha da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, o precursor do movimento “pró-saia” nos encontros da Executiva Nacional de Estudantes de Comunicação, um dos fundadores do Colcha e uma jovem senhora combatente não voltaria para Santo Antônio. A morte do Lucas causou não só uma dor, não apenas me dilacerou, como reforçou o sentimento de pânico. A homofobia tão de perto, tão do nosso lado, denuncia a nossa fragilidade e vulnerabilidade. Um mundo onde apenas o existir fora dos marcos da performance heterossexual é suficiente para que você morra. Onde o corpo revela as marcas de sua sexualidade e essas marcas podem despertar atitudes brutais, que ceifam vidas, apagam sorrisos. Espero, profundamente, que a vida do Lucas, de Kaique Augusto dos Santos, Alex Medeiros de Moraes — uma criança de oito anos espancada até a morte pelo pai, por ser afeminado — Piu, Adriele Camacho, Venus Xtravaganza, as nossa se tantas outras vidas não entrem para o cálculo da morte consentido pelo Estado. Que essas mortes não caiam no esquecimento, não sejam apenas dados estatísticos.

“Viajo porque preciso”. Nunca esta frase fez tanto sentido quanto no início daquela semana. No cinema, a personagem⁶ contava os dias e as horas para chegar a seu destino, acabar a viagem. Eu queria segurar o tempo, não chegar, não encontrar o destino. O que eu encontraria eram amigos desesperados, choros inconsoláveis, uma família violentada. Os dissabores dessa viagem, a travessia, a errância de minha alma. As feridas que não estavam apenas no corpo, mas em cada uma e um que Lucas tocou, abraçou, afetou. O desassossego que ele nos deixou de herança e suas saias que vestem nossa luta são

* NE: vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aZfyVaf2xxU>

6 NE: referência a *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010, Karim Aïnouz).

o começo de uma nova viagem.

Viajar é um encontro consigo. Há quem viaje pra fugir de si, fugir do outro, correr do mundo, ou correr o mundo. Há quem seja obrigado a partir, como o nosso Lucas. E Lucas volta, porque nos ama. Ele volta, pois, como bem lembrado por Avelino — nosso pai Pardal — Lucas é filho do mundo, é um corpo maquínico, um fluxo de vida. Lucas é uma máquina de guerra nômade. Não consigo pensar em outra coisa, não consigo imaginá-lo de outra maneira: uma máquina desejadora, propulsora de afetos, de intensidades vibráteis. Lucas é a própria encruzilhada, é o encontro e a purpurina que nos unge. Bichas não morrem, viram purpurina. Na tela e fora dela, as sapatonas, as travas, as trans, as monas, as gays, as machudas, as bolachas, as frangas, as mamíferas, as ocós, as passivas, as pacíficas e as veadas brilham. Nas ruas, nos BRTs, no trem da Central, no ramal de Japeri, em Madureira, Botafogo, na Casa 24, em Goiás, no Piauí e no Pará elas brilham, mas sangram. Somos estranhas, diferentes, guerrilheiras e pão com ovo. Nossas armas são nossos corpos, nossos sonhos e nosso mundo. Descolonizar nossos corpos, nossos cus e nossos desejos. Despir-nos dos privilégios, da brancura, do consumo e do sexo baunilha são nossos desafios. Transformarmo-nos em Manas de cus, uma teia de solidariedade e de afetos anais. Buscar uma Justiça erótica, como já nos disse Gayle Rubin (1989). Que o nosso cu não nos defina, mas que nos impulse para a vida.

Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *As quatro irmãs* (Psico-antropologiafake). Agosto, 1991.

HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.

RUBIN, Gayle. *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. In: VANCE, Carol (Org.). *Placer e peligro: explorando la sexualidad feminina*. México: Revolución, 1989.

SEDGWICK, Eve. *How to bring your kids up gay*, 1991. Disponível em: http://faculty.law.miami.edu/mcoombs/documents/sedgwick_GayKids.pdf. Acesso: 21 abr. 2015.



III
CINEMA QUEER
(ANTES E DEPOIS DO NOE)

UM CERTO OLD QUEER CINEMA

Lucas Bettim

A onda de filmes procedentes de circuitos e festivais de cinema independentes no início dos anos 1990, cujas temáticas focavam a comunidade LGBT — lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros — foi denominada pela crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich, em um artigo publicado em 1992 na revista britânica *Sight & Sound*, *New Queer Cinema*. Tais filmes, heterogêneos entre si, traziam em comum uma abordagem desafiadora tanto em relação à heteronormatividade, quanto à própria homonormatividade, em um momento em que a comunidade LGBT era submetida a forte repressão e preconceito por conta da emergência da aids. A partir do termo cunhado por Rich, entretanto, supõe-se um certo *Old Queer Cinema*, cujo cânone abrigaria as obras anteriores que teriam sedimentado o terreno para aquele novo cinema.

O termo “queer”, que em tradução literal pode significar “estranho”, “esquisito”, foi empregado desde o final do século XIX de forma pejorativa para designar qualquer pessoa que fugisse ao padrão heterossexual ou cisgênero. No final dos anos 1980, todavia, a alcunha foi apropriada por parte de ativistas da comunidade LGBT como uma afronta à normatividade por eles condenada. Assim, a comunidade queer rejeita as limitações impostas pelas identidades de gênero tradicionalmente colocadas, buscando a desconstrução pós-moderna do binarismo gay/hétero para compor uma identidade fluida. Nas palavras de Stuart Hall, o conceito de sujeito da pós-modernidade

não tem nenhuma identidade fixa, essencial ou permanente. Identidade torna-se uma “festa móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas que somos representados ou abordados nos sistemas culturais que nos rodeiam (1992, p.277).

Dessa forma, o cinema queer, que também pode ser descrito como pós-moderno ou “*homo pomo*”¹, não se traduz simplesmente pela representação de temas e personagens relacionados à comunidade LGBT, mas pressupõe uma problematização que ultrapasse a simples exposição desses assuntos.

É possível apontar, ao longo da história cinematográfica, representações de identidades sexuais estranhas ao padrão heterossexual. No cinema narrativo clássico de Hollywood, tais representações foram predominantemente forjadas a partir de um viés conservador heteronormativo, servindo como suporte afim de reafirmar culturalmente a superioridade masculina e a rigidez das dicotomias homem/mulher—hétero/homo. Nesse sentido, personagens heróis, imponentes, eram lugares eminentemente masculinos e os padrões frágeis e dóceis eram cativos das mocinhas-fêmeas — os que escapavam explicitamente a essas regras demandavam uma escusa dramática para restabelecer a ordem pré-concebida. O documentário *O outro lado de Hollywood* (*The Celluloid Closet*, 1995, Rob Epstein e Jeffrey Friedman),² baseado no livro de Vito Russo, demonstra como o cinema norte-americano, durante toda sua história, ajudou a compor a imagem do homossexual calcada em estereótipos que transitavam entre o risível e o obscuro. Se por um lado o clichê do “maricas”, representado pela figura do melhor amigo, cabeleireiro, estilista inofensivo sexualmente, tinha finalidade exclusivamente cômica, às personagens femininas que desempenhavam papéis masculinizados, como aquelas que Marlene

1 Termo cunhado por B. Ruby Rich para descrever o cinema queer pós-moderno (1992, p. 32).

2 Também conhecido no Brasil como *O Celulóide Secreto*.

Dietrich interpretou durante os anos 1930, era resguardado o “território do mistério, do medo e da desconfiança” (NEPOMUCENO, 2009).

A transgressão das identidades no cinema foi construída imgeticamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava ao deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído (NEPOMUCENO, 2009, p.3).

A travestilidade foi outro clichê moldado repetidamente por Hollywood. Longe de habitar o terreno do aceitável, a personagem travestida geralmente encontrava-se na condição de exceção e incoerência que demandava uma explicação dentro da narrativa, restando claro o lugar da normalidade. Em *Quanto mais quente melhor* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder), por exemplo, para efeitos de riso, as personagens travestidas apenas engendram performances e o espectador nunca tem dúvidas sobre o “real gênero” dessas pessoas — daí grande parte da comicidade da circunstância, baseada no sadismo de observar a inadequação da personagem travestida e a ludibriação daqueles ao seu redor. Estabelecida a normalidade na certeza da classificação binária de todas as personagens em masculino e feminino, existia, portanto, o imperativo dramático de resolução daquela situação quando a identidade verdadeira das personagens era revelada ou resolvida também em termos diegéticos. Já em *Psicose* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), a travestilidade de Norman Bates (Anthony Perkins) — ocultado também do público — auxilia na elaboração do suspense, revelado no final como vitrine da insanidade da personagem, justificando, em certo grau, os crimes por ela cometidos.

Não obstante a obra pontual de alguns cineastas experimentais como James Sibley Watson e Melville Webber (*Lot in Sodom*, 1933), o cinema norte-americano só foi conhecer algo como uma onda aglutinadora de um cinema queer a partir do final dos anos 1950 com o aparecimento do cinema *underground*, um movimento de experimentação cinematográfica independente que surgiu no contexto da contracultura. Esse *underground* rejeitava as práticas cinematográficas estabelecidas e questionava as ideologias dominantes, trazendo para o cerne figuras antes marginalizadas. Cineastas como Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol e Paul Morrissey escancararam as portas heteronormativas do cinema tradicional com sua filmografia claramente queer (mesmo que o termo só tenha sido apropriado anos depois) que explorava sem pudor o corpo masculino, personagens transgêneros, drogas e sexo.

Fireworks (1947, Kenneth Anger) retrata um jovem — interpretado pelo próprio Anger — em um ambiente sombrio e homoerótico cercado por marinheiros que acabam por atacá-lo, despi-lo e matá-lo. O curta-metragem, que combina elementos de ocultismo e surrealismo para expressar o despertar homossexual em um contexto em que a homossexualidade era extremamente perseguida nos Estados Unidos, causou a prisão de seu autor por obscenidade; *Flaming Creatures* (1963, Jack Smith), que traz um conjunto de personagens travestis, intergênero, *drag queens*, homens e mulheres relacionando-se em uma mistura de dança, romance, orgia e estupro, foi igualmente determinado como obsceno, após ser apreendido pela polícia em sua estreia.

Com Andy Warhol, no entanto, o cinema *underground* pôde, de certa forma, subir à superfície dada à visibilidade conquistada pelo artista.

Pode ser um pouco demais afirmar que seus filmes permitiram a aceitação

pela geração da contracultura da pornografia soft-core e hard-core. Ainda assim, o jogo com o desejo sexual explícito em *Blow Job, My Hustler, The Chelsea Girls, Lonesome Cowboys* e vários outros filmes seus eliminaram parte do perigo que a sexualidade não tradicional oferecia à classe média. Quando até mesmo o *Newsweek* e o *Life* informavam sobre esse cinema de uma forma quase entusiástica, uma liberação sexual pareceu tolerável, talvez até fashion. (STAIGER, 2000, p.144)

Em um primeiro momento, a produção cinematográfica de Warhol consistia basicamente em experimentos com a câmera parada e pouquíssima intervenção de direção para retratar ações cotidianas e/ou provocadoras, como em *Sleep* (1963) e *Blow Job* (1964). Diferentes em suas formas e narrativas, o cinema de Warhol unia-se ao de Smith e especialmente ao de Anger “pela representação explícita da sexualidade queer e pelo destaque à iconografia gay contemporânea” (RICHARDSON, 2009, p.51). Após ser alvejado pela feminista radical Valerie Solanas, em 1968, o envolvimento de Andy Warhol nos filmes produzidos pela *Factory*³ diminuiu expressivamente. Paul Morrissey assumiu então oficialmente a direção das produções, lançando no mesmo ano *Flesh* (1968), seguido por *Trash* (1970). Seus primeiros filmes apresentam uma linguagem narrativa mais tradicional para fazer um retrato distópico do submundo através do corpo nu do *sex symbol underground* Joe Dallesandro. Em *Flesh*, Joe é um michê que trabalha para sustentar sua namorada e seu filho; *Trash* traz Dallesandro interpretando um viciado em drogas envolvido com a travesti Holly.

O objeto do olhar⁴ no cinema queer desafia a sexualidade subjetiva do espectador ao por em xeque seu olhar tradicional no cinema heterossexual e expor o *voyeurismo* homossexual antes implícito.

Paul Willemen sugere que esse “olhar homossexual fundamentalmente reprimido” pode evocar a angústia do espectador identificado heterossexualmente e, portanto, a diegese dos filmes pune os heróis com provações de extremo sadismo em que o corpo do herói é cortado, machucado e espancado antes de ascender vitorioso no final. Os filmes de ação de Hollywood são o exemplo extremo disso. (RICHARDSON, 2009, p.70)

Objetos passivos de atenção predatória, o tratamento cinematográfico deferido a personagens masculinas no cinema queer, por sua vez, é semelhante àquele tradicionalmente relacionado às personagens femininas. Em *Flesh*, por exemplo, a personagem de Joe, que na maioria das vezes aparece nu, não obstante a indumentária que cobre os corpos das outras personagens em cena, tem sua anatomia exaustivamente explorada pelo olhar não apenas dos espectadores, mas de todas as pessoas na diegese do filme. A mesma abordagem voyeurística ocorre em *Fireworks* e, no seu extremo, em *Sleep*.

Devido ao seu caráter intrinsecamente não normativo, a figura transgênero destaca-se como a representante queer por excelência. O cinema *underground* — especialmente os filmes de Paul Morrissey — foi pioneiro em elencar atrizes travestis sem a necessidade de justificá-las dramaticamente, para papéis que não explorassem questões necessariamente relacionadas a seu gênero.

Ao apresentar a travesti Holly Woodlawn como uma mulher completa, Morrissey aceita sua transformação biológica como um imperativo psicológico

3 “A Factory” é como era chamado o estúdio onde Warhol realizava seus eventos sociais e artísticos, inclusive sua produção cinematográfica.

4 “Olhar”, neste caso, significando um olhar fixo, eminentemente masculino, associado ao falo dotado “do poder dentro da sociedade patriarcal” (RICHARDSON, 2009, p.68), diferenciando-se, assim, do olhar comum, da mera troca do objeto da visão.

honesto, em um grau que nenhum filme americano tinha feito ainda. (YACOWAR, 1993, p.44)

A cena de *Trash* em que Holly se masturba com uma garrafa autentica sua concepção feminina, conquanto seu peito claramente masculino seja mostrado ao público. A explicação sobre o gênero das personagens é dispensada e a possível confusão criada no espectador ao tentar formatar a identidade de cada personagem perde importância frente à desimportância dessa certeza para o filme. As estrelas de Morrissey são aceitas nos seus próprios termos, sendo o que quer que desejem ser. “Elas não representam nada além de si mesmas. Afinal, por que deveriam?” (YACOWAR, 1993, p.6).

Se o cinema queer tem nas personagens transgênero sua expoente máxima, a estética *camp* traduz sua forma. O grotesco, o burlesco, a paródia, e o exagero enunciados em último grau na figura da *drag queen* foram apropriados politicamente pela comunidade LGBT como reafirmação de sua identidade através da diferença, negando a necessidade de adequação social segundo preceitos heteronormativos. Transcrito na *mise-en-scène* pela artificialidade plástica da imagem e estilo de atuação teatral ora exagerado, ora letárgico, o *camp* foi prontamente incorporado pelo cinema queer, que se reinventou através do mecanismo transgressor instituído por essa estética.

Um Novo Cinema Queer

Durante as décadas de 1950 e 1960, o cinema *underground* norte-americano reuniu várias características de enfrentamento à normatividade sexual e social que seriam posteriormente legitimadas pelo conceito queer. O caminho a ser percorrido desde esse antigo cinema até a nova onda queer do início dos anos 1990 passaria ainda da rebelião de Stonewall, em 1969, à emergência da aids, nos anos 1980, e nesse percurso situam-se obras de cineastas essenciais como John Waters (*Pink Flamingos*, 1972) e Gus Van Sant (*Mala Noche*, 1985). Além disso, outros expoentes europeus como Pier Paolo Pasolini (*Teorema*, 1968) e Rainer Werner Fassbinder (*Querelle*, 1982) se fazem indispensáveis nessa cronologia. Assim, o New Queer Cinema, que fixa algumas raízes na cinematografia *underground* norte-americana, surge fruto dessa conjunção transgressora que perpassa diferentes momentos da história do cinema.

Referências bibliográficas

AARON, Michele. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

HALL, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. In: HALL, Stuart; MCGREW, Tony (eds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.

JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de Lacerda. *Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros*. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2287-1.pdf>. Acesso em 18/04/2015.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. *O colorido cinema queer: onde o desejo subverte as imagens*. II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: culturas, leituras e representações. 2009. Disponível em <http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>. Acesso em 18/04/2015.

RICH, B. Ruby. *Queer Cinema*. *Sight and Sound*, 2:5, Setembro, 1992.

_____. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham and London: Duke University Press Books, 2013.

RICHARDSON, Niall. *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London: I.B Tauris & Co Ltd, 2009.

STAIGER, Janet. *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*. New York and London: New York University Press, 2000.

YACOWAR, Maurice. *The Films of Paul Morrissey*. Cambridge: Cambridge - Print on, 1993.

VIOLÊNCIA E PAIXÃO: O CINEMA MODERNO EUROPEU E SUAS RELAÇÕES COM O NEW QUEER CINEMA

Rodrigo de Oliveira

Nos letreiros iniciais de *Num Ano de 13 Luas* (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978), Rainer Werner Fassbinder estabelece um conceito central extremamente acurado para o dito cinema gay de até então como também, como é próprio dos gênios, profetiza com precisão seu futuro. Diz-se que a cada sete anos acontece o Ano da Lua, onde pessoas que são fortemente influenciadas pelos movimentos dos astros sofrem intensamente de depressão — e que, nos anos raros em que treze luas novas aparecem no céu, tragédias pessoais inescapáveis podem acontecer. Isso é verdade para aquele 1978, ano em que Fassbinder encena o destino mais radicalmente brutal entre todos os seus protagonistas homossexuais, esta história de uma transexual abandonada à própria sorte e fortemente influenciada pelo suicídio real do então amante do cineasta, Armin Meier. E é verdade também para o ano de 1992, o qual o filme anuncia como o próximo ano em que “a vida de muitos estará ameaçada”, não coincidentemente o ano em que explode no circuito de festivais internacionais o movimento do New Queer Cinema.

A depressão: estado psíquico, doença clínica, mas também codinome para o mal-do-século em sua versão gay. Olhar para o cinema de Fassbinder, por exemplo, partindo da plataforma militante destes anos de 2010, com seu desejo de “agenda positiva” e de “normalização” social da homossexualidade, com a profusão de *feel-good movies* do despertar juvenil e dos dramas de câmara onde as personagens “por acaso são gays”, dos beijos em novela, das séries televisivas encenando a visibilidade, por um lado, ou o direito ao gueto, por outro, torna ainda mais fascinante essa profecia. Se o cinema gay contemporâneo tende a ser, como em média se presta toda a produção comercial recente, a-histórico e um tanto conservador politicamente, ele parece tomado pela anestesia geral dos sentidos — a depressão como *meme*, atacada por drogas prescritas e socialmente aceitas, e não mais essa que serviu, de maneira política e histórica, aos ventos de 1978 e 1992. Isso não é uma regra, mas certamente um traço de personalidade e distinção: os melhores filmes de temática homossexual ou produzidos por artistas homossexuais, desde os bravos curtas do período silencioso nos anos 20, passando por Jean Genet, Pier Paolo Pasolini e Luchino Visconti, e chegando a Derek Jarman, Todd Haynes, Bruce LaBruce, entre tantos outros, trazem no próprio coração de sua existência a ideia de que há uma vida ameaçada — de uma personagem, do autor, de uma comunidade, de uma geração. O medo, a resposta emocional ao isolamento, criminalização e guetificação, o balanço entre o drama íntimo e a História, e o gesto simples de libertação através da encenação daquilo que o mundo força a manter em cárcere, tão cíclicos quanto as treze luas, aproximam verdadeiramente o cinema moderno europeu do New Queer Cinema.

As influências diretas estão evidentes e documentadas, mas uma questão simples de visibilidade faz imaginar que trata-se aqui mais de uma correlação de espíritos. Sabe-se que Jonas Mekas contrabandeou cópias proibidas de *Um Canto de Amor* (Un chant d’amour, 1950) de Genet para os Estados Unidos, que *Sebastiane* (1976) de Jarman e Paul Humfress, teve exibição comercial americana apenas nos cinemas pornôns, e que os já então grandes autores do cinema de arte europeu tinham sua cota

de cartaz nas salas de Nova York e Los Angeles, eventualmente também lançados em VHS ou exibidos nas madrugadas dos recentes canais a cabo de acesso público. Os anos 60 e 70 encapsulam o espírito da revolução sexual e os primeiros traços de luta coletiva pública pelos direitos civis da população gay, mas, ainda assim, um senso fundamental de “cinefilia identitária”, que explodiria nos festivais de cinema gay e lésbico logo a seguir, inexistia a essa altura. Boa parte dos grandes filmes do período permanece invisível até hoje, pela modéstia de suas produções ou pela censura perene ao seu conteúdo, e talvez nunca saibamos o quão consciente é a relação de um Bruce LaBruce aos trabalhos de Rosa von Praunheim ou se alguma cópia pirata de *Johan* (1976), de Phillipe Vallois, chegou a ser vista por Gus Van Sant ou Jennie Livingston. De algum modo, no entanto, a “depressão” fassbinderiana esteve lá, e tomou estes novos artistas do começo dos anos 90 com igual torpor.

À sombra da ilegalidade: homossexualidade, paranoia e crime

A ressurgência do cinema moderno europeu que trata desta temática acontece no bojo da descriminalização da homossexualidade e das novas leis de abertura para a integração da população gay, em especial, o ingresso no exército. No Reino Unido, a homossexualidade ainda era considerada ilegal até 1967, mesmo que a aplicação da lei estivesse mais branda desde dez anos antes. Na Alemanha, a descriminalização só acontece em 1968, e ainda assim alguns dispositivos do infame Parágrafo 175, justificativa legal para a perseguição de homossexuais pelo nazismo, só foram definitivamente banidos na reunificação do país, em 1994. Ainda se estava há décadas de distância da retirada da homossexualidade da lista de doenças mentais pela Organização Mundial da Saúde (1990) e da consideração da discriminação contra homossexuais como uma violação de direitos humanos pela Anistia Internacional (1991).

O cinema, arte retardatária, começa a se incumbir da possibilidade de encenação desta “nova humanidade” recém-tolerada pelo regime sócio-político num ambiente ainda bastante repressivo, sem a possibilidade de uma experiência comunitária de superfície, e na maior parte das vezes ainda sujeito à censura explícita de seu conteúdo. O registro da censura britânica ao americano *De Repente, No Último Verão* (Suddenly, Last Summer, 1959), de Joseph L. Mankiewicz, por exemplo, filme bastante cuidadoso ao especular sobre a sexualidade de uma personagem masculina “de grande sensibilidade” que morre tragicamente pelas mãos de uma turba enfurecida, e que depois encena a lobotomia de uma parenta para que ela não revele seu segredo, dizia que “uma vez que o filme mostra os horrores deste estilo de vida [a homossexualidade], pode ser considerado de tema moral, mesmo que lide com perversão sexual”. A representação da personagem homossexual ficava duplamente confinada: à marginalidade de uma vida social real nas sombras somava-se a obrigatoriedade do “discurso moral” na ficção, pois não poderia haver outra característica atribuída a esse povo das sombras que não o horror.

O primeiro filme moderno britânico a tratar explicitamente da homossexualidade (e mesmo a usar o termo “homossexual” ao se referir a uma personagem) é também o que definiria o grande Dirk Bogarde como uma espécie de máscara voluntária deste duplo confinamento no cinema europeu das próximas décadas, *Meu Passado Me Condena* (Victim, 1961), de Basil Dearden. A ilegalidade da expressão sexual no Reino Unido de então tornava um homem gay alvo ideal de chantagistas de toda ordem, a ponto de quase 90% dos casos de chantagem registrados na polícia da época terem alguma ligação com a revelação de práticas homossexuais de suas vítimas. Dirk Bogarde é um destes homens, Mel Farr, sujeito de importância social, rico e bem casado, em vias de ascender politicamente no governo, e que começa a sofrer assédio de criminosos que possuem provas de suas atividades “marginais”. Alguns dos traços anunciados por *Victim* serão propagados por diversos outros filmes de temática homossexual, e certamente desembocam no New Queer Cinema.

Um aspecto fundamental é o uso de certas convenções de gênero que parecem surgir intrínsecas à própria condição gay da época: trata-se aqui de um *thriller* — a homossexualidade aliada à paranoia. Movimentos de câmera deliberados revelam objetos suspeitos, gestos secretos, ouvintes misteriosos. Ligações telefônicas são feitas de lugares públicos na calada da noite. Há sempre alguém a observar, e todos são possíveis vítimas. O que há de curioso em *Victim* é que se combate a paranoia com o surgimento de um primitivo (mas, por fim, socialmente transformador) senso de comunidade. Ao longo de todo o filme, visitamos os espaços de convivência dos homossexuais londrinos pré-gueto: cafés, bares, livrarias, barbearias. Trata-se do submundo, sem dúvida, mas este é o lugar tanto do homossexual quanto de qualquer outro “bandido”, e ali todos se reconhecem, o que acaba se tornando a ruína de nossas vítimas: homens gays denunciam outros homens gays para os chantagistas, a fim de aliviar suas pressões. O Farr de Bogarde é o primeiro a recusar a continuidade da chantagem e assumir a posição verdadeiramente moral (uma vez que não é parte do submundo), e se sujeita a ser forçado para fora do armário ao invés de ceder à chantagem dos criminosos. As provas que denunciam sua homossexualidade são tocantes, e apontam para outros filmes que lidarão com este universo: há uma fotografia de Farr no banco traseiro de um carro, consolando um jovem operário (que se suicida logo na abertura do filme). Farr nunca consumou suas relações, sequer cometeu o crime da homossexualidade — mas o jovem ao seu lado na foto está inconsolável por ter rompido a relação com o magnata mais velho, e como diz o mordomo de Bogarde, “se ele não estivesse chorando...” talvez nunca desconfiássemos, mas ali está o choro entre dois homens, registrado. A homossexualidade é denunciada não pelo sexo, mas porque é obviamente amor.

A paranoia, a proximidade do crime, o esparso senso de comunidade e a não-consumação do amor, marcado inevitavelmente pela tragédia, seriam expressos em diversos outros matizes nos filmes que surgiriam a seguir. Todos, de alguma forma, devedores deste grito poético único e deflagrador que fora *Um Canto de Amor*. O média-metragem de Jean Genet é premonitório em vários sentidos (e seria depois retrabalhado tanto por Fassbinder quanto por Haynes, para ficarmos em exemplos onde a adaptação da obra do gênio francês é declarada). O que talvez seja ainda impressionante, por se tratar de um filme de 1950, é que poucos outros filmes do cinema moderno europeu que o sucederia, e mesmo no nascimento do New Queer Cinema, teriam domínio da dimensão estética do amor homossexual de maneira tão radical e significativa. Os pênis eretos e os detalhes dos corpos desnudos seriam eventualmente reencenados, mas há algo na pureza com que Genet filma — a inocência daquele que vê primeiro — que dificilmente seria recuperada uma vez que essas histórias fossem tomadas pelo cinema da passagem do pós-guerra para o período de retomada econômica e reconstrução na Europa dos anos 60 e 70. Um aspecto fundamental, no entanto, é o espelhamento da experiência de carrascos e vítimas, a compreensão da duplicidade do desejo homossexual, dos corpos que se assemelham, contrastados pelas posições de poder e condições sociais que os diferenciam. Guardas e prisioneiros se unem na imaginação da consumação do sexo, que permanece onírico e nunca se materializa, mas a imagem do sonho é forte o bastante para carregar o desejo.

Expressão do desejo e luta de classe

Tanto em *Victim*, quanto no também britânico *O Criado* (*The Servant*, 1963), de Joseph Losey, um plano se repete: de maneira aleatória, a câmera sairá de uma cena banal para revelar, num movimento panorâmico deliberado, que certas personagens têm, na parede de seu quarto, fotografias de torsos masculinos esculturais, pastiches da cultura greco-romana que adicionam um caráter de pornógrafos aos homossexuais engavetados em questão. São corpos muito próximos daqueles que Genet já filmara explicitamente uma década antes, mas que são devolvidos aqui à ordem da iconografia secreta e perversa. O erotismo que celebra a atração entre corpos iguais, este que se expressa na transforma-

ção de falos em flores e na absurda sequência do sopro da fumaça do cigarro através de um *gloryhole* pré-moderno na parede que divide as celas dos dois presos amantes de *Um Canto de Amor* (melhor cena de sexo oral da História), este será abandonado de partida pelo cinema moderno europeu, relegado talvez às tentativas de encenação mais ingênuas — há um correlato um tanto perturbador no romance de formação *As Amizades Particulares* (*Les amitiés particulières*, 1964, Jean Delannoy), quando os dois meninos do internato católico trocam uma jura de amor ao sugarem o sangue do braço um do outro num pacto — ou ao cinema *soft-core* mais desinteressante. Mais permanente nas obras futuras será o erotismo da outra relação de *Um Canto de Amor*, o encanto masoquista e forçado de um dos guardas da prisão com o prisioneiro imigrante, que destaca uma relação de poder literal (aquele do revolver como substituto do pênis) e um macabro fundo psicológico (o guarda sonha com o sexo com contato físico num ambiente de escuridão total onde os corpos são despersonalizados, perdem cabeça, expressão e identidade, enquanto os prisioneiros apaixonados sonham com o sexo no mais parnasiano dos cenários, um campo florido, num dia de sol, faces à mostra). Há, enfim, uma expressão do desejo homossexual como uma questão de (luta de) classe.

O Criado é o primeiro grande filme do *mainstream* britânico a lidar com esta tensão de maneira explícita, ainda que nenhuma menção direta à homossexualidade seja feita. Adaptação do autor queer Harold Pinter para uma novela de Robin Maugham, *O Criado* também se baseia numa ideia de chantagem em troca de um segredo sexual de caserna — mas transforma a versão original, onde um mordomo utilizava um jovem mancebo nu para despertar o desejo do patrão, e então utilizar este poder em benefício próprio. Dirk Bogarde novamente empresta o corpo ao grande agente transformador, mas aqui num papel e tintas vilanescas (e é em seu quarto que estão penduradas as proto-pornografias masculinas). Sobre Barrett, o mordomo, pesam não só as pulsões sexuais, mas também os anos de servidão e subjugo dentro do sistema de classe britânico, para o qual o jovem patrão em ascensão na carreira, Tony, será presa fácil. Joseph Losey é um mestre do *thriller* realista, digamos, e transforma cada dimensão desta relação inicialmente pragmática numa chance de encenar as formas como a repressão do desejo e a repressão social se sobrepõem. Novamente estamos em uma prisão, mas desta vez numa casa nobre em Londres, filmada de maneira claustrofóbica, e novamente temos um jogo de reflexos, em que carrasco e vítima invertem seus papéis ao longo da trama, até se revelarem como duas faces complementares de uma mesma ideia. Esta dinâmica social não é exatamente nova, e podemos identificar, por exemplo, no mesmo Christophe Marlowe que Derek Jarman adaptará em *Eduardo II* (*Edward II*, 1992), em texto escrito no fim do século XVI.

Aqui talvez seja importante traçar uma diferença de modos fundamental entre este cinema europeu moderno e aquele que se daria na virada dos anos 90 do outro lado do oceano. O New Queer Cinema é um momento fundamentalmente americano, mesmo que autores de língua inglesa do velho continente também tenham sido colocados no bolo. Seu surgimento é parte de um levante social importante, reativo à crise da aids nos anos 80, fortemente influenciado não só pela disseminação da doença, mas, sobretudo, pela reação conservadora lenta e francamente criminoso dos governos de direita de Ronald Reagan e George Bush no combate à epidemia e no reconhecimento da “praga gay” como um problema de saúde pública geral, e não específico de uma parte da população. A expressão destes jovens artistas no começo dos anos 90 é talvez a ponta mais evidente de toda uma convulsão social por visibilidade e igualdade de direitos diante de um potencial de dizimação, o que é certamente uma tradição americana àquela época, com as marchas pelos direitos civis da população negra (e a consequente repressão violenta) ainda muito recentes. Ainda assim, um aspecto fundamental desta América é justamente a brevidade de sua história e a necessidade da criação de certos mitos fundadores — ilusórios que fossem — para sustentar esta potência recente e sem raízes claras.

Quando o New Queer Cinema tenta mergulhar no passado da América, ele chega ao máximo do delírio mítico de Bonnie e Clyde, como em *Swoon— Colapso do Desejo* (Swoon, 1992), de Tom Kalin. Mesmo baseada numa história real de dois jovens amantes dos anos 20 que matam uma pessoa, trata-se de um crime sem motivação aparente (a não ser um certo enfado), abordado a partir de um imaginário que não é exatamente histórico, indiciado, mas puramente icônico, a maneira como o cinema americano já tinha tratado de crimes parecidos em seu passado clássico. *Veneno* (Poison, 1991), o filme seminal de Todd Haynes, vai buscar a fonte de sua denúncia da segregação dos HIV-positivos no cinema clássico de horror dos anos 30. Quando o New Queer Cinema vai discutir a diferença social, ela nunca estará associada a uma ideia de classe (qualquer uma dessas noções “comunistas” estava há muito banida do vocabulário local), mas sim a uma noção de fracasso pessoal — os protagonistas raivosos de *The Living End* (1992), de Gregg Araki, soropositivos, são marginalizados pela doença, mas também pelo simples fato de serem *losers*, os sujeitos que falharam ao não alcançarem o “sonho americano”. Como o temido marxismo, a aids e a homossexualidade pareciam se encaixar no conceito macarthista de “atividade antiamericana”. Quando tenta encerrar a dimensão política mais global na dinâmica de poder entre casais homossexuais, como em *No Skin Off My Ass* (1991), de Bruce LaBruce, um canadense abraçado pelo *underground* americano, fala-se de *skinheads* como objetos de desejo, com os quais apenas se “discorda de suas opiniões políticas”, e se aproveita apenas a estética: o couro, as botas, a cabeça raspada, fetichização do trauma europeu.

A Europa, essa já viu e viveu coisas demais para acreditar que seu passado de opressão é apenas recente, e que seu ímpeto de segregação da diferença é específico de uma época só. A maior parte do cinema gay e lésbico surgido no bojo da modernidade europeia é fortemente marcado por um senso de tradição, de herança e de História. Esta é a geração que cresceu e se formou no cinema com a consciência de que os campos de concentração existiram e que não haveria reconstrução possível que não passasse diretamente pelo exame do trauma e pela consciência de que uma nova humanidade surgiria depois da guerra, já não mais carregada da beleza neo-realista.

Com *O Direito do Mais Forte* (Faustrecht der Freiheit, 1975), Fassbinder cria uma das mais diretas representações deste novo jogo social. Não é muito difícil imaginar em que lado suas convicções estão entrincheiradas, uma vez que é o próprio cineasta que interpreta Fox, síntese do protagonista fassbinderiano. Pobre, ignorante, conjugando a moralidade com a necessidade de sobrevivência, Fox ascende socialmente por pura sorte (um prêmio na loteria), e passa a ser vítima da manipulação e da extorsão de um amante da classe alta abatido pela crise. Como numa fábula social, a aristocracia em vias de colapso financeiro vampiriza e humilha a inocência daquele que é o portador real do dinheiro, mas que não sabe tirar dele o poder necessário para uma ascensão real. Ao seu redor, inúmeras personagens coadjuvantes representam facetas diferentes deste cenário. Sobre os pobres e marginalizados, reunidos num bar do *lumpen gay*, a consciência da derrota pesa de uma maneira que Fox, ainda não consumido pelo cinismo e dado ao erro crasso de simplesmente acreditar, só experimentará quando for tarde demais. Um florista afeminado, assaltado duas vezes ao longo do filme, sabe que não pode contar com qualquer proteção social, e apenas sussurra “polícia, polícia” para si mesmo. Quando se anuncia a trama que levará Fox a perder todo seu dinheiro, seu algoz é enquadrado sentado numa espécie de sauna, terno bem-cortado e expressão ariana impávida, enquanto a pélvis nua de um garoto de aluguel preenche o quadro, o pênis como princípio e fim. Não importa que Fox insista que seu vigor sexual é “proletário” e nunca se esgota — tomar parte deste novo corpo social, e se arriscar à vida na superfície, legalizada e abastada, cobra um preço à alma.

A imagem da ruína, a memória do já-visto

Pensemos no acesso à memória e à constituição de uma personagem homossexual a partir de seu passado. O surto narcoléptico de River Phoenix em *Garotos de Programa* (My Own Private Idaho, 1991), de Gus Van Sant, encenado com a mesma estrutura de seu prazer ao atender um cliente com sexo oral, nos leva ao idílio da origem, o carinho de uma mãe ausente, as memórias da infância de alguma forma apaziguadas. Elas não ajudam a explicar o estado presente da personagem por simples consequência direta, mas questionam a razão para um ponto de partida daqueles ter gestado, ainda assim, um *outsider*. Mais adiante, em outro desejo de reparação do passado, será a personagem de Keanu Reeves que procurará sua própria mãe, de maneira prática, indo atrás de seus rastros na Itália. Em ambos os casos, é importante fabricar a imagem da reparação ao fórceps, reforçar o peso das circunstâncias e, ao mesmo tempo, imputar às personagens certa bondade original, corrompida pelo mundo. Phoenix sofre de uma patologia, mas ela aponta para a libertação.

Um procedimento parecido — o acesso memorial ao passado como forma de iluminar o presente — será usado em *Num Ano de 13 Luas*, mas sob signos opostos. Nossa protagonista, a transexual Elvira, retorna ao convento onde fora criada para descobrir pistas sobre sua origem e compreender seu atual estado mental. Lá encontra-se com uma freira (interpretada por ninguém menos que a própria mãe de Fassbinder) que lhe oferece a verdade sobre o passado. Não há possibilidade de reparação, e não há sequer a ilusão de que se possa fabricar a imagem que explicará tudo. A câmera passeia lentamente pelo pátio do convento enquanto, em voz off, a freira nos informa sobre os múltiplos lares adotivos, as histórias de abuso, a necessidade primitiva de afeição do então jovem Erwin, preso no abandono e, eventualmente, desejoso justamente daquilo que o traumatizara. Fassbinder filma este retorno à origem, este resgate “da mãe”, como Alain Resnais filmara, anos antes, os trilhos que levavam a Auschwitz¹. Há uma imagem negada aqui, e o filme insiste em ser rodado mesmo assim — a única liberdade possível é a da consciência da prisão. No começo do filme, já tínhamos sido apresentados a um dispositivo parecido, e ainda mais radical: enquanto Elvira divide parte de sua história com uma amiga, imagens de vacas sendo dilaceradas num abatedouro se sucedem de maneira brutal. Aquilo que Elvira carrega no corpo (e também aquilo que retirou numa operação, para agradar um amante bandido) não começa com ela. A corrupção da personagem, de seu corpo, e do mundo em que vive são uma só coisa — Elvira (como, especula-se, o amante de Fassbinder em que ela se inspira) fazia parte de um grupo de crianças gestadas e criadas pelo nazismo para compor a “raça ariana pura”.

A depressão, novamente: efeito do acúmulo da opressão, mas também a própria matéria constitutiva destes corpos, a homossexualidade como sintoma e, paradoxalmente, a maior arma contra a decadência. O poeta anárquico de *O Assado de Satã* (Satansbraten, 1976), moldado à imagem e rebeldia de Fassbinder, passa por uma imensa crise criativa. Seu bloqueio desperta imediatamente a loucura patológica, agravada pelo abraço que sua “estética revolucionária” recebe dos tipos burgueses mais anacrônicos. Logo, o poeta será levado a emular, primeiro de maneira inconsciente, mas logo como modelo programático de sobrevivência, a obra de Stefan George, autor de matriz clássica que tinha sido eleito pelo novo regime do Partido Nacionalista Alemão durante a ascensão do Terceiro Reich para ser a voz artística do “verdadeiro espírito” tedesco. Dividido entre os jogos sadomasoquistas com sua esposa, sua amante e seu irmão deficiente, o poeta só será despertado de sua anestesia conservadora quando tiver um encontro casual com um homem num banheiro público. Mas a loucura, preço burguês pago à ignorância, permanece lá.

É para onde ruma o Rei da Baviera em *Ludwig* (1972), depois da tormenta que o desejo homossexual lhe impõe. É onde estão plenamente plantados os jogos de poder da família industrial que se corrompe diante da ascensão nazista em *Os Deuses Malditos* (La Caduta degli Dei, 1969), ambos de Luchino

¹Nota dos Editores: aqui o autor menciona *Noite e Neblina* (Nuit et brouillard, 1955).

Visconti. Contra as transformações sociais urgentes que dessacralizam a Europa, revelam suas mazelas, suas incongruências, e apontam para um futuro de irrelevância, o jogo parece estar entre abraçar o novo ou ceder à natureza morta e tornar-se parte do cenário. É este literalmente o movimento de Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde, novamente) em *Morte em Veneza* (Morte a Venezia, 1971). Mais do que o desejo de um último sopro de vida diante da absorção da beleza do ninfeto Tadzio, o que Visconti encena é a própria decadência como um retorno à natureza primitiva — aqui, no caso, a pompa vazia de uma nobreza continental caminhando a passos largos rumo ao *camp* de si mesmo.

A apresentação dos protagonistas antitéticos de *Morte em Veneza* é fundamental nesse sentido. É o primeiro jantar de Gustav Von Aschenbach no hotel praiano em que se hospeda e, poucos minutos depois de chegar ao salão de espera, ele encontra o jovem Tadzio, enfadado com aquela exuberância aristocrática e encerrada por tetos e paredes como se um laboratório fosse (repetição do tema do confinamento como condição para a exploração do contato homossexual). A câmera faz movimentos laterais flutuantes, observa cada um dos grupos ali reunidos, e localiza o músico como parte natural daquele *décor*. Um zoom-in nos traz Aschenbach bem próximo, mas não há nada que os flashbacks de suas discussões filosóficas com um amigo, a lembrança da mulher e da filha morta, ou o fracasso de um concerto possam agregar à sua imagem acomodada em meio ao ambiente que parece repudiar tão fortemente — o gênio como mais uma peça da mobília. E é com a mesma estratégia do zoom-in que veremos Tadzio, mas o que temos desse movimento é o sentido oposto: está ali a diferença, ali o estranho, pois trata-se do único dado do real disponível — todo o resto é alucinação, imaginário, sombra móvel e artifício. “A realidade só nos distrai e degrada”, diz Aschenbach a certa altura, e a frase toma outro sentido se percebemos que é ele a personagem dessa farsa operística, o verdadeiro objeto de sonho num filme em que tudo parece absurdo e extraterreno — tudo menos o movimento banal mais repetido por Tadzio: caminhar, parar à distância, voltar o rosto para trás e sorrir. Nada mais mundano.

O músico de Dirk Bogarde aqui é, como o professor de Burt Lancaster em *Violência e Paixão* (Gruppo di Famiglia in un Interno, 1974), um observador da vida, — mas não um ser vivo ele mesmo. Ao contar a história de um colecionador de quadros de família que vê a calma de seu apartamento/exílio ser interrompida pela chegada de um jovem intempestivo, Visconti usaria a mesma estratégia dos interiores de *Morte em Veneza*: ambientes rigorosamente ocupados por livros, quadros, móveis, uma história de segunda mão. Nada disso pertence ao professor ou foi produzido por ele, mas tudo o que sabe do mundo depende do relato alheio, da pincelada alheia. Aschenbach representava o último passo antes deste abismo intelectual: além de produzir arte, ele também ganha o direito de respirar, ganha o exterior e a linha do horizonte que Visconti negaria a outro protagonista, três anos depois. Mas os destinos estão traçados antes que o tempo nos apresente alternativas para ele, e a morte, a violência e a paixão estarão loteados no espaço onde, talvez um dia, tenha havido de fato algum ar (em Veneza há o vento mediterrâneo de verão envenenado por uma peste mortal).

Ar, ou espírito. Sugestões de sacrifício e redenção estão por toda parte. Não à toa Jarman vai buscar na Bíblia a tensão homoerótica que lhe cabe no conto trágico de *Sebastiane*, ou então o refúgio na sinagoga para o personagem de Peter Finch em *Domingo Maldito* (Sunday Bloody Sunday, 1971), de John Schlesinger, onde a memória de sua passagem para a vida adulta ilumina o caminho que terá que tomar, já na velhice, para lidar com a realidade brutal de seu amante décadas mais jovem. Um desejo de espírito em meio ao caos materialista é o que move boa parte da expressão homossexual no cinema de Pier Paolo Pasolini, e dois de seus grandes filmes sobre o assunto figuram, justamente, figuras masculinas angelicais, descoladas do real, que carregam o poder do *deus ex machina* sobre núcleos burgueses empesteados. Pierre Clementi em *Pocilga* (Porcile, 1969) e Terence Stamp em *Teo-*

rema (1968) são enviados de um desejo celestial, entram e saem dos filmes para despertar os destinos daqueles atados demais ao torpor da decadência para perceberem a necessidade de saída. *Teorema*, filme teórico-literário, aponta os caminhos possíveis para a representação e o desejo homossexual no contexto de um continente em reinvenção. O sexo revela para o filho mais novo desta família aristocrata italiana o impulso artístico de exceção, marginal em sua essência (é irrelevante a necessidade de compreensão da obra, uma vez que sua experiência seja plena), e devolve o patriarca, velho industrial opressor do operariado e destruidor do ambiente, ao estado de natureza mais puro, a nudez sem destino em meio às montanhas (lá mesmo de onde vem Clementi em *Pocilga*). À matriarca cabe o papel de seguir para o gueto, mergulhar nos banheiros, nos lugares escuros à procura da próxima satisfação, talvez menos cruel que a catatonia imposta à filha. À empregada, campesina pobre, raiz ignorada da Europa, sobra a santificação e a ascensão aos céus.

O claustro, a loucura, o submundo, o retorno à natureza e a sublimação espiritual: se o cinema moderno europeu tratou de todas essas alternativas à expressão e representação da imagem homossexual, o New Queer Cinema expandiria seus signos para lugares que ainda hoje parecem novos e férteis. Os anos passam, as luas se sucedem e a suscetibilidade aos movimentos dos astros, cíclica que é, pede às novas gerações de cineastas homossexuais que façam continuar a roda posta em marcha por esses grandes e precários filmes europeus dos anos 60 e 70. “E hoje vos direi que é preciso engajar-se não só no escrever, mas no viver...”, diria Pasolini em seu texto *Il Poeta delle Cenere*, tão verdadeiro em 1966 quanto agora. O engajamento é chave. Sigamos, pois.

NEW QUEER CINEMA E O CINEMA BRASILEIRO

Chico Lacerda

Quando B. Ruby Rich batizou o New Queer Cinema em 1992¹, o uso do termo queer como reapropriação de uma expressão originalmente ofensiva a lésbicas, gays e transgêneros contava com grande popularidade, especialmente entre o movimento ativista estadunidense do período. Na mesma época, a expressão passou a ser utilizada por certa corrente teórica, que, amparada pelo pós-estruturalismo e impulsionada em grande parte pelo trabalho de Judith Butler, começava a pensar as identidades sexuais e de gênero não mais em termos essencialistas, mas como produzidas no e pelo discurso e inscritas em relações de poder.

Passados mais de vinte anos, com a segunda acepção do termo tendo se popularizado em larga escala através da notória teoria queer, torna-se um gesto quase automático associar os filmes do NQC à corrente teórica que lhe é contemporânea. Nesse sentido, um questionamento pertinente a ser feito é: eram realmente queer os filmes do NQC? Ou, colocando de outra forma: esse grupo de filmes desafiava noções essencialistas de gênero e de orientação sexual? Desconstruía dicotomias – homo e heterossexual; feminino e masculino – e rótulos – lésbica, gay, bi – disseminados à época? Ressaltava o caráter fluido e livre do desejo, liberando-o da lógica das identidades sexuais e de gênero?

Considerando os títulos que compõem o grupo original a que o rótulo se refere, e excetuando-se o documentário *Paris is Burning* (1991, Jennie Livingston), cujo tema central é exatamente a produção discursiva de identidades, a resposta é não. A grande maioria dos personagens desses filmes é calcada na identidade gay contemporânea, de caráter cisgênero e orientação sexual solidamente dirigida ao mesmo sexo. É o caso de Jack Bolton (James Lyons), o prisioneiro humilhado de *Veneno* (Poison, 1991, Todd Haynes); ou de Mike (River Phoenix), o michê narcoléptico de *Garotos de Programa* (My Own Private Idaho, 1991, Gus Van Sant); ou do rei Edward II (Steven Waddington) e seu protegido Piers Gaveston (Andrew Tiernan), em *Eduardo II* (Edward II, 1991, Derek Jarman); ou do DJ Caz (Mo Sesay), de *Young Soul Rebels* (1991, Isaac Julien); ou dos amantes Leopold (Daniel Schlachet) e Loeb (Craig Chester), de *Swoon* (1992, Tom Kalin), e Luke (Mike Dytri) e Jon (Craig Gilmore), de *The Living End* (1992, Gregg Araki); ou, ainda, do notório empresário Brian Epstein (David Angus), em *The Hours and Times* (1991, Christopher Münch). Os únicos quatro personagens que apresentam uma sexualidade mais flutuante são: Chris (Valentine Nonyela), de *Young Soul Rebels*; o John Lennon (Ian Hart), de *The Hours and Times*; John Broom (Scott Renderer), de *Poison*; e Scott (Keanu Reeves), de *My Own Private Idaho*, os dois últimos, ainda assim, em contextos específicos que justificam tal característica (a prisão e o mundo da prostituição masculina). Por fim, o único traço de transgeneridade fica por conta do garoto Edward (Jody Graber), filho do rei Edward II, que, ao longo do filme, passa a utilizar cada vez mais os figurinos de sua mãe, marcando simbolicamente uma posição dentro do jogo de poder da corte.

A distância desse grupo de filmes das questões trazidas pela teoria queer fica ainda mais patente ao observarmos filmes de anos seguintes, no que poderia ser identificado como uma segunda onda do

1 RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: *New Queer Cinema: A Critical Reader*. AARON, Michele (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004 [1992].

NQC. Em *Velvet Goldmine* (1998, Todd Haynes), *Meninos Não Choram* (Boys Don't Cry, 1999, Kimberly Peirce, 1999) e *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (Hedwig and the Angry Inch, 2001, John Cameron Mitchell), por exemplo, o caráter performativo do gênero, a fluidez do desejo sexual e as identidades discursivamente produzidas passam a ser abordadas de forma direta e recorrente, refletindo o próprio processo de popularização dos estudos queer.

Por outro lado, é inegável que a leva original de filmes do NQC adere de forma inequívoca à primeira acepção do termo queer, ou seja, a uma postura que se desenvolveu dentro do movimento ativista estadunidense no final da década de 1980 e início de 90 calcada na rejeição e ataque às estratégias *assimilacionistas* do ativismo que o precedeu. O *assimilacionismo* parte da ideia que lésbicas e gays deveriam enquadrar-se em modelos considerados mais aceitáveis e palatáveis para a sociedade como um todo, para, por consequência, serem aceitos por ela como iguais. Essa lógica foi gestada dentro do próprio movimento em meados da década de 1970, após alguns anos de uma postura mais radical, e caracterizou-se pela adesão a valores eminentemente burgueses, médios e heterossexuais – conjugalidade monogâmica, cisgeneridade, respeito a leis e instituições republicanas – e pela rejeição de expressões que confrontavam esse modelo – promiscuidade e posturas sexuais mais radicais, transgeneridade, relações com classes mais baixas e flerte com a marginalia.

Um exemplo claro dessa postura pode ser visto nas políticas de alguns grupos que determinavam um modelo “positivo” a ser seguido na representação de gays pela mídia. Um memorando emitido pelo *National Gay Task Force* em 1978, por exemplo, sugeria que a TV e o cinema deveriam evitar “promiscuidade, relações efêmeras, vidas vazias; homossexuais estridentes, desmunhecados, afeminados e com desejo de se afeminar; travestis, transexuais e personagens involuntariamente cômicos” e, por outro lado, privilegiar nas representações “pessoas com bons empregos – policiais, executivos, esportistas, psiquiatras; pessoas autossuficientes, corajosas; heróis sensíveis, compassivos, éticos, bem-apegoados; casais gays amorosos e afetuosos; homossexualidade apenas incidental”². O mesmo tipo de recomendação que propunha uma suavização da homossexualidade é encontrada em alguns estudos críticos, caso do notório *The Celluloid Closet*, de Vito Russo:

As únicas vezes em que tivemos personagens gays interessantes no *mainstream* foi quando os diretores tiveram coragem de mostrá-los de forma casual, quando eles eram implicitamente gays num filme que não era sobre homossexualidade. Assim, defendo o fim de filmes sobre a homossexualidade. No lugar, mais filmes que explorem personagens que por acaso sejam gays e como suas vidas atravessam a cultura dominante.³

Foi a crise da aids que pôs as estratégias *assimilacionistas* em cheque. Ao vitimar, em seus primeiros anos, majoritariamente a comunidade gay, a aids foi interpretada e utilizada por grupos conservadores como uma marca indelével da diferença existente entre homo e heterossexuais, sabotando a aspiração à igualdade do *assimilacionismo*. Junto a isso, a inação governamental que permitiu que a

2 MONTGOMERY, Kathryn C. *Target: Prime Time – Advocacy groups and the struggle entertainment television*. Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 89. Tradução do autor. No original: “promiscuity, no lasting relationships, unfulfilled, miserable empty lives; swishy, limp-wristed, female role, want to be women, transvestites, transsexuals, instant hilarity. [...] Person doing a good job — gay cop, business executive, sportsperson, secretary, psychiatrist; person who stands up for himself/herself, people of courage; heroes sensitive, compassionate, ethical, personable; loving affectionate gay couples; gayness just incidental”.

3 RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies* (rev. ed.) New York: HarperCollins, 1987, p. 325. Tradução do autor. No original: “The few times gay characters have worked well in mainstream film have been when filmmakers have had the courage to make no big deal out of them, when they have been implicitly gay in a film that was not about homosexuality. So no more films about homosexuality. Instead, more films that explore people who happen to be gay in America and how their lives intersect with the dominant culture.”

epidemia crescesse por anos a fio sem uma intervenção à altura do problema fez com que a postura cordata do movimento assimilacionista desse lugar à desobediência civil, à insubordinação e ao confronto direto de grupos como *Queer Natione Act Up*. Queer, então, surgiu como uma identidade que, por um lado, abarcava múltiplas expressões sexuais e de gênero, como as representadas pelas identidades lésbica, gay, bi e transexual e, por outro, rechaçava o caráter assimilacionista que estas tinham adquirido, abraçando, ao invés disso, o orgulho pela diferença e pelo seu caráter transgressor em relação à norma.

É nesse sentido que podemos entender a qualidade queer do New Queer Cinema. São filmes que, através de seus personagens, rejeitam as demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento. Temos, assim, a deserção da sociedade feita pelo casal Jon e Luke em uma jornada de flerte com a pulsão de morte, em *The Living End*; ou a reencenação dos crimes cometidos pelo casal Leopold e Loeb, em *Swoon*, desta vez sem a salvaguarda do discurso moralista presente na primeira adaptação feita por Alfred Hitchcock (*Festim Diabólico, Rope*, 1948); ou a investigação afetiva do submundo marginal de *Poison*, fortemente influenciado pela obra de Jean Genet; ou o abraço a modos de vida alternativos de *My Own Private Idaho*; ou a própria luta política queer reencenada anacronicamente na corte de *Edward II*.

No Brasil, políticas de representação que, a exemplo das adotadas nos EUA, tomavam como referência um certo modelo palatável e higienizado do homoerotismo foram também comuns não somente no ativismo, mas também no mercado e na academia. O estudo *O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, de Antônio Moreno, deixa claro o seu incômodo com expressões menos domesticadas da vivência homoerótica, incluindo-se aí a transgeneridade, a promiscuidade e as ligações com classes mais baixas e com a marginalia:

Pelo retrato social oferecido nesses filmes, o homossexual seria, em síntese: um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde geralmente tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino e exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia.⁴

Por sua vez, o documentário em curta metragem *Cinema em Sete Cores* (Rafaela Dias e Felipe Tostes, 2008) traz vozes de áreas diversas que se alinham à mesma ideia, como André Fischer, diretor do site e do festival *MixBrasil*:

A gente tem uma presença muito grande no cinema brasileiro – falando em personagens gays, GLBT – você tem muito travesti e muito transgênero. Então, o Madame Satã, o Rainha Diaba, você tem todos esses personagens travestis. Pô, lindo, beleza, eu tô na mesma luta de direitos dos travestis, mas eu não me vejo retratado de forma alguma. Eu, enquanto homem gay, não me vejo retratado num personagem travesti ou transexual. (17min 50s)

4 MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001, p. 291.

Jean Wyllys, à época ativista LGBT:

Então se o cinema só mostra o gay de uma maneira caricata, estereotipada, partindo desses dois estereótipos, que é o da bicha afetada, engraçada, que serve pra rir, ou o da bicha deprimida, promíscua, que vive envolvida em sexo anônimo, não ama, que é conflituada com sua sexualidade, é óbvio que uma população que consome esse cinema, vai ter essa mentalidade, essa ideia acerca da homossexualidade. Vai achar que os gays são isso. (3min 15s)

Luiz Carlos Lacerda, cineasta:

Por que esse desejo só aparece maquiado? Ou travestido? Eu queria ver esse desejo genuinamente representado, como o meu desejo era. [...] A figura do homossexual sempre foi apresentada, e talvez permitida por isso, ou de uma forma histriônica, a bicha louca, o travesti (nada contra, cada um faz o que quiser da sua pessoa). (5min 15s)

O filme *Amores Possíveis*, da Sandra Werneck, pela primeira vez fala de um casal homossexual masculino e que... o cara separa da mulher pra ficar com ele, tem um filho, entendeu, não é uma caricatura, é um casal de classe média e tal, e eu me sinto muito bem representado nesse filme. (25min 31s)

Nesse contexto, um dos primeiros filmes de longa-metragem brasileiros a se opor diretamente a essas estratégias foi *Madame Satã* (2002, Karim Aïnouz). Sua abertura – um *close* no rosto surrado de José Francisco dos Santos (Lázaro Ramos), enquanto ele ouve as acusações pelas quais foi preso – pode inclusive ser lida como uma resposta direta às demandas normalizadoras do assimilacionismo, dada a similitude do texto legal com as críticas daquelas:

O sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabjá da Silva, é conhecido na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz [sic] da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobranceiras raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não auferre proventos de trabalho digno, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e, por todas as razões, inteiramente nocivo à sociedade. (00:01:07)

O filme adere completamente à trajetória de seu anti-herói em um caminho marcado por repetidos confrontos com os códigos de conduta vigentes que lhe restringiam as ações e desejos não somente no âmbito sexual e de gênero, mas também no que diz respeito à raça e classe social. Esse abraço à insubordinação do personagem pode ser considerado o principal elemento de ligação do filme com

o NQC, algo que fica ainda mais claro ao lembrarmos que Karim Aïnouz havia, ele próprio, após um curso de *Cinema Studies* na *New York University*, travado contato direto com o movimento, tendo trabalhado, por exemplo, como diretor de elenco em *Poison* e assistente de edição em *Swoon*.

Além disso, ao apresentar um personagem atravessado por contradições e ambiguidades nunca resolvidas, o filme dialoga também com a segunda onda de filmes do movimento e, por consequência, com a própria teoria queer. Isso é perceptível especialmente em posturas extremas de ambos os gêneros que coabitam o personagem de João Francisco: por um lado, malandro violento e chefe de família rígido; por outro, dançarina sensual e sofisticada em suas diversas personas apresentadas no palco e fora dele. A própria instituição familiar sofre uma série de deslocamentos ou, pode-se dizer, é *queered* pelo filme: João Francisco ocupa o posto de pai e chefe da família; Laurita (Marcélia Cartaxo), prostituta a quem João serve de cafetão e de amigo, é a mãe; sua filha pequena é a prole amada pelo casal; por fim, Tabu (Flávio Bauraqui), homossexual amigo e protegido de João, faz as vezes de empregada da casa. É, inclusive, nas cenas em família, especialmente em sua relação com Tabu, que as contradições de João Francisco tornam-se particularmente visíveis, como nas repetidas e repentinas passagens de um extremo a outro de suas posturas de gênero: o desconforto causado pelo chefe de família e patrão que faz cobranças de forma despótica e violenta à empregada é sempre, de súbito, substituído pela cumplicidade afetada e afetiva da troca de confidências entre os dois frescos.

Se o uso do estereótipo da bicha afeminada de classe baixa e ligada à marginalidade não era novidade no cinema brasileiro, como mostra a recorrência do tipo identificada por Moreno nas décadas de 1970 e 80, a grande diferença entre estas e João Francisco é a mesma que existe entre os personagens do NQC e os estereótipos nos quais eles se baseiam e que atualizam: a agência e o empoderamento que lhes são dados pela abordagem, potencializando seu efeito político de confronto com o *status quo*. Isso não significa, porém, que tenha sido necessário ao cinema brasileiro o contato com o NQC para que essa abordagem se tornasse exequível. Pelo contrário: ainda que não fossem majoritárias, abordagens transgressoras do estereótipo já existiam na década de 70, sendo um dos exemplos mais notórios o de Eloína (Anselmo Vasconcelos), travesti de *República dos Assassinos* (1979, Miguel Faria Jr.).

O filme centra sua narrativa na história real do policial Mateus Romeiro (Tarcísio Meira), integrante do Esquadrão da Morte, grupo paramilitar que reclamava a tarefa de, diante da impunidade do país, capturar e matar supostos criminosos, embora eles próprios estivessem envolvidos em toda a sorte de crimes. Quando Carlinhos (Tonico Pereira), parceiro de Eloína (em uma relação homoerótica de solidez rara para a época), torna-se uma das vítimas de Mateus Romeiro, ela se vê implicada, no processo de investigação que a justiça move contra o grupo, como testemunha da ligação entre assassino e vítima.

Seu depoimento no tribunal é exemplar não só da força da personagem, mas principalmente de sua postura diante da própria condição:

O senhor não está aqui para ouvir coisas escabrosas? Mas doutor, olhe para mim, eu sou uma coisa escabrosa. Pra que então que o senhor me mandou vir aqui, nesse tribunal? Mateus Romeiro? Não, o Carlinhos nunca me falou dele. Mas eu o conhecia. Aliás, todo mundo conhecia ele. Na Lapa, na Prado Júnior. Só que eu tinha muito medo dele, doutor. Sei que ele é um cana. E eu sou um travesti. Doutor, eu não tô aqui a fim de acusar ninguém. Eu quero mais é curtir muito a minha vida. [...]

Sim, [Carlinhos] morreu. Isso infelizmente a gente não pode negar. Mas doutor, quantos morreram como ele, doutor? Dessa maneira horrível, com as

mãos algemadas, nuas, numa estrada deserta? O senhor, doutor, tem um título, uma carteirinha, uma vida certinha. Olha, o senhor me desculpe a ousadia, viu, mas não seria melhor a gente procurar saber por que as pessoas morrem desse jeito? Talvez o senhor não consiga imaginar o medo que a gente sente quando lê nas notícias de jornais que as pessoas morrem dessa maneira. Carlinhos, qualquer um. Sabe, doutor, faz parte da nossa rotina. A gente imaginar que pode ser a próxima vítima. O senhor tá me entendendo bem? Doutor promotor, eu não cometi crime nenhum, e nada ficou provado contra mim. E, depois, eu não conhecia esse Mateus Romeiro como o senhor quer. E, acima de tudo, eu nada posso fazer para devolver a vida a Carlinhos, pessoa a quem eu amava muito. Doutor promotor, eu não tenho nada que ver com a sua justiça. Por isso eu peço que o senhor me dispense. (01:27:50)

No depoimento, Eloína impõe com orgulho sua figura “escabrosa” – queer, dir-se-ia alguns anos depois – enquanto rejeita a justiça dos outros, dos “normais”. Além disso, ao se negar a testemunhar contra Mateus Romeiro – apesar de saber da ligação entre ele e Carlinhos e de sua culpa pelo assassinato deste –, ela finca o pé em sua posição à margem das instituições oficiais, elas próprias cúmplices dos crimes do Esquadrão quando lhes era vantajoso. Ao invés disso, o filme fecha com a vingança da própria Eloína, que mata Mateus Romeiro com um tiro no peito, entre declarações debochadas de amor, para, então, fugir maravilhosa de barco ao som de Elba Ramalho cantando *Não Sonho Mais*, música tema do filme. Difícil ser mais queer que isso!

MADAME SATÃ

Denilson Lopes

No início de 2014, em artigo no jornal *O Globo*, Rodrigo Fonseca falava da previsão de lançamento, no Brasil, de em torno de 20 longas associados à questão LGBT, só no ano passado, o que é surpreendente na história recente da produção brasileira. Seguindo o livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, de Antonio Moreno¹, em momentos de maior produção do cinema brasileiro, como na década de 1970, foram produzidos mais de 60 filmes associados à questão LGBT, muitos associados à explosão da pornochanchada. Número que cairia, nos anos 80, para menos de 50 filmes, já marcado pelo declínio da produção cinematográfica que iria culminar, nos anos 90, com a produção de apenas 11 filmes relacionados à questão LGBT. Nos anos 2000, marcados pela retomada da produção estimulada pelos editais e surgimento do digital, há a recuperação do patamar dos anos 70, algo em torno de 65 filmes produzidos.

Para além do número considerável previsto para 2014, também me chamaram a atenção a presença de três filmes LGBT brasileiros no festival de Berlin e um recorde de inscrição de longas brasileiros no festival Mix de diversidade sexual segundo seus organizadores. Ainda durante todo o ano de 2014, paralelamente aos movimentos sociais associados à Copa Mundial e às eleições, com o aumento de tensão entre discursos religiosos fundamentalistas e militantes LGBT, vários filmes despertaram um debate crítico intenso, como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, ou *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, outros também com repercussão de público, como *Praia do Futuro* (2014), de Karim Ainouz, e *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro. Poderíamos, ainda, mencionar *Esse Amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, ou *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, entre outros. Há, ainda, toda uma geração de jovens cineastas, como Gustavo Viangre, René Guerra, Marcelo Caetano, Rafael Lessa, Leonardo Mouramateus, Giovani Barros, o coletivo Surto & Deslumbramento que ainda não realizaram longas metragens, para quem um olhar queer poderia trazer uma forma distinta de compreensão. Esta é a minha aposta.

Ao invés de comentar de um filme recente, gostaria de voltar à *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz. É preciso que se diga ou se repita: *Madame Satã* foi um filme certo num momento certo. Ao reencenar a Lapa, quando esta não era sinônimo, como hoje, de festas voltadas para um turismo internacional, e sim espaço malvisto de boemia, em que marginalidade e intelectualidade se misturavam, o filme mostra o famoso malandro (Lázaro Ramos), nascido em 1900 e falecido em 1976, como um personagem cruel e rebelde, humilhado e terno, nunca vítima.

Vi *Madame Satã* pela primeira vez, num cinema de shopping, quando foi lançado comercialmente. O que me tocava, então, era sua emocionante e emocionada contribuição para uma história outra do Brasil pelas suas margens e pelos seus excluídos. Alinhado com o New Queer Cinema, com o qual teve contato em Nova York, ao ser assistente de Todd Haynes e pelo seu interesse pelo cinema negro britânico independente, Karim Ainouz, no seu primeiro longa-metragem, politizou a homossexualidade e o *cross-dressing*, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas

¹ Com dados ampliados na mostra de cinema *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, realizada em 2014 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

hollywoodianas nem a hetero e homonormatividades. Karin Aïnouz realizou um filme que poderia perfeitamente dialogar com as propostas de José Muñoz, em *Disidentifications - Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), sem didatismo piegas, nem bom mocismo politicamente correto. Madame Satã não é exemplar, nem uma imagem positiva nem negativa. Sua complexidade não é tanto psicológica, mas feita pelo jogo de imagens e pelo corpo, pela superfície da pele. Enfocando o período antes de o protagonista assumir o nome de Madame Satã, o filme realizava para mim um cruzamento rico sobre o que era ser negro, pobre e homossexual, no Brasil, no filão em que o romance *O Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, tinha um papel precursor.

Não há uma visão nostálgica da Lapa, como no romance *Lábios que Beije* (1992), de Aguinaldo Silva. Também diferente de filmes históricos tradicionais, não há uma reconstrução de época grandiosa, que talvez retirasse a atenção e atualidade do personagem e das emoções vividas. O filme tem um tom menor, íntimo. A história se constrói pela trama dos afetos de uma família pouco convencional e dos encontros violentos, mas também alegres, encontros possíveis num espaço social de muitas exclusões. Predominam os espaços pequenos e íntimos, sejam privados ou públicos: a casa e o bar. A noite e a fotografia de penumbras fazem da rua um espaço mais fechado, acolhedor e perigoso, onde prostitutas, marginais, artistas, intelectuais, pessoas comuns circulam, cruzando fronteiras em busca de prazer, vivendo suas vidas em que muitas vezes sobreviver já é uma vitória. Em meio ao desamparo, o filme também aponta para uma possibilidade mesma de uma outra família, a prostituta com sua filha, Satã e Tabu, misto de amiga, empregada e agregada.

A crueldade de *Madame Satã* não é fascínio erótico pela humilhação como em Genet, mas estratégia de sobrevivência, sem glamorização da opressão, nem estetização da violência. O poder circula pelos espaços e pelos personagens. Não há vilões nem bandidos, há aqueles que conseguem sobreviver um pouco mais, um pouco menos, com a coragem de ser o que se são.

A força do protagonista está em de querer ser livre, homem, mulher, Madame e Satã. Assumir o nome num desfile da Carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco, longe da folclorização e ridicularização de que foram e são vítimas, homossexuais e travestis, até hoje, como em programas de auditório na TV, por exemplo, mas sem temer a afetação, a desmumhecação, o *camp* como formas mesmas de resistência a um padrão bem comportado de gay de classe média, integrado na sociedade conservadora de consumo em que vivemos.

Também estamos bem distantes dos papéis servis que os negros desempenharam com tanta frequência na dramaturgia brasileira, o que é confirmado por recentes trabalhos sobre suas representações no cinema e na televisão, na esteira dos trabalhos históricos e panorâmicos de Joel Zito Araújo (2000) e João Carlos Rodrigues (2001). Sem cair em classificações estanques, guetos, nem apagar todos os sinais e marcas da dor e da injustiça social, *Madame Satã*, o filme, faz da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento. A transgressão não está em discursos inflamados mas no próprio corpo do protagonista. Sua afronta não precisa de palavras. Basta sua vida a que somos lançados pela abundância de *closets* e planos fechados. Somos jogados na sua presença, numa espécie de sedução sem escapatória. Não podemos desviar o olhar, não podemos fingir que não vemos. Tudo está lá direto, na nossa cara: o preconceito e a alegria. Não há conciliação com o público, nem com a sociedade. Os incomodados que saiam do cinema, pois esta Madame veio para retomar o seu lugar, sem pedir licença. Ela é nosso assombro e nossa cara, queiramos ou não, gostemos ou não.

Foi isso o que eu senti, vi e escrevi há mais de 10 anos, mas gostaria de mostrar um outro lado do filme que só é possível ao me defrontar com uma geração mais nova de cineastas que têm produzido seus

primeiros longas nos últimos anos e se aproximado de uma sensibilidade queer e, às vezes, *camp*, como já mencionei.

A minha proposta de leitura é de que o filme de Karim Ainouz será não só uma história não oficial de subjetividades e afetos, de um complexo e fragmentado curto-circuito de identidades à medida em que o protagonista é negro, pobre, *crossdresser*, *father*, lutador de capoeira, ladrão, assassino, queer. *Madame Satã*, o filme, é a história de uma subjetividade marcada pela afetação, pelo artifício, pelo *camp*, na passagem de João Francisco até o momento em que ele assume o nome Madame Satã, em 1942. Para além das relações que se dão no cotidiano, é fundamental prestar atenção nas construções e relações estabelecidas no palco. Logo no início, após ser descrito pela voz da lei e da ciência em 1932, quando ele está machucado e mudo, passamos já (cena de 5 minutos) a uma cena paradigmática do *camp*, como destacou Richard Dyer, no seu artigo “Judy Garland and Gay Men”, na construção da relação entre homens gays e divas. Aqui vendo, não uma grande cantora, mas Vitória, uma cantora desconhecida de cabaré (Renata Sorrah). João Francisco, seu empregado, por detrás de uma cortina, começa a dublá-la. Mas, no primeiro momento, não vemos a cantora, como se a voz dela fosse a voz dele. Ele começa a resgatar a sua voz, o seu lugar através da canção, e essa história não é nada mais do que uma história de sobrevivência, de como evitar a morte, mas também o registro cheio de cores e fantasias; ela se dá pela ficção, e não por qualquer registro documental ou realista. A realidade oprime e a fantasia aponta para um outro mundo. Vitória, além de cantar, conta uma história, o que é muito comum no cabaré: a história das mil e uma noites de Sherazade. Sherazade é a personagem que contava as histórias ao sultão e nunca acabava de contar porque, se isso acontecesse, ela seria morta. A cada fim de noite, o sultão permitia que ela vivesse mais uma noite para que continuasse contando as histórias, como numa novela que nunca acabava. Isso ela fez por mil e uma noites, até que as noites foram tantas que o sultão decidiu não matá-la mais. Então, é pela sedução da narrativa que Sherazade sobrevive, e é com esta personagem na voz da cantora que surge a primeira, diria, mais do que identificação, autoidentificação do protagonista. Esse será o ponto de partida para o protagonista criar vários personagens, numa espécie de autoficção vertiginosa, durante o filme, e o último será exatamente Madame Satã. Mas, ao invés da postura de subserviência do fã diante do ídolo, ou seja, diante da diva, da estrela, tão típica na subcultura gay, João Francisco sai de trás das cortinas, quando, ao ser humilhado pela cantora, briga com ela, rasga seus vestidos, pega o dinheiro que lhe era devido, sai do cabaré e cria um espetáculo no bar Danúbio; apresentação, que é um ato de afirmação de si a partir de uma outra máscara. Paralelamente à história de seu cotidiano, há uma outra história, que é a história do que Francisco faz no palco, tão importante quanto o seu dia a dia. Ao subir no palco, a possibilidade de um modo de vida para além do ódio, da violência, é vislumbrado. Em sua primeira apresentação no Danúbio Azul, ele já se apresenta como Jamacy, uma entidade da Floresta da Tijuca. Nesse momento, é importante notar a importância da cor, da pele que se mistura à roupa e à bijuteria como uma superfície de beleza muito próxima do espectador. Momentos reconhecidamente inspirados nas fotografias da exposição *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar. Trata-se de uma encenação do corpo e do rosto, em que eles, muito próximos, se distorcem, se desfocam, estabelecendo um contínuo entre pele, adornos e corpo. Não se trata do *close* que dá *glamour*, reifica e distancia, mas que distorce o corpo sensorialmente, quase numa abstração, numa imagem decorativa para usar uma expressão que Rosalind Galt desenvolveu em *Pretty* (2011).

Antes da segunda apresentação, na qual João Francisco assume a personagem da Mulata do Bala-côxê, logo depois de ter visto Josephine Baker no cinema, podemos entender sua performance com uma resposta à performance da atriz no filme *Princesa Tam-Tam* (Princesse Tam Tam, 1935, Edmond T. Gréville). Contudo, já no início do filme, ouvimos uma música do repertório de Josephine Barker (*Nuit*

d'Alger), cantada por Vitória, e João tem uma fala muito bonita em que diz que é filho de Oxum e Iansã, que são orixás, divindades afro-brasileiras, e devoto de Josephine Baker. Josephine Baker, talvez, tenha sido a primeira grande atriz negra de renome no cinema comercial. Portanto, nesse sentido, João Francisco faz uma mistura entre sagrado e profano, quer dizer, os orixás são divas e a Josephine Baker é uma entidade religiosa. Esse fascínio por Josephine Baker é tão importante quanto a relação com a música, digamos, popular brasileira. O interessante é pensar que, ao misturar uma atriz de cinema, orixás, samba; Arábia, Sherazade, China e a floresta da Tijuca no Rio de Janeiro, a constituição de seu imaginário é transcultural, completamente midiático, nunca de uma forma passiva, mas também além dos limites do humanismo, ao misturar animais e seres humanos, sempre sob o artifício da maquiagem e do brilho. Suas cenas e encarnações servem para apontar não só para uma outra possibilidade de vida a ser conquistada. É a própria história da vida dele que está sendo construída e contada a partir dessas várias encarnações. Na última cena do filme, voltamos exatamente a uma cena parecida com a do início do filme, que é uma foto sendo tirada na delegacia de polícia, como uma voz lendo sua condenação a dez anos de prisão. O que é diferente do início é que, no fim, a voz diminui e aparece uma outra história que o próprio João narra. Ele toma as rédeas para contar sua própria história a partir de um conto de fadas em que a princesa Jamacy foi aprisionada por dez anos, o tempo que ele passou na cadeia, de 1932 até 1942, até que ela sai, resgatada por um príncipe. Claro que ele não foi resgatado por príncipe nenhum. É ele mesmo que sai da cadeia com as próprias pernas, mas a ideia é que a fantasia não é uma coisa irreal, a fantasia é talvez o que pudesse fazer com que ele sobrevivesse às humilhações e pensasse que outra vida fosse possível. Ele, confundido com a princesa, é carregado por esse cavaleiro, que vai levá-lo “à sua Lapa querida”, onde está acontecendo o carnaval, e ali desfila no bloco chamado de Caçadores de Viados, quando, então, se veste com uma fantasia em homenagem a um filme do Cecil B. DeMille, que se chama exatamente *Madame Satã* (*Madam Satan*, 1930). O filme acaba quando chega de fato a uma certa visibilidade midiática, quando assume esse nome em função de todo um passado de prisões, que continuam no decorrer da sua vida até sua morte em 1976, quer dizer, quase 40 anos depois do que o filme acontece. O que eu queria enfatizar é que o *camp*, no caso da minha leitura, pelo menos, é uma possibilidade, não de fuga, de escapar da realidade a partir do mundo da fantasia, mas essa fantasia traz uma possibilidade de liberdade para o personagem. Nessa leitura, Madame Satã aqui foi menos visto sob o signo do multiculturalismo e da representação social e mais a partir da encenação de afetos no palco como forma de encontrar um outro modo de vida centrado no artifício sem que os discursos de identidade sejam negados ou simplificados.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- DYER, Richard. *Judy Garland and Gay Men*. In: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2013.
- GALT, Rosalind. *Pretty: film and the decorative image*. New York: Columbia University Press, 2011.
- LOPES, Denilson. *Terceiro manifesto Camp*. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre Camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

KARIM AÏNOUZ E O NEW QUEER CINEMA

Mateus Nagime

Aos 47 anos, hoje Karim Aïnouz define bem o *world cinema*. Nascido no Brasil, estudou e trabalhou durante anos nos Estados Unidos, está baseado na Alemanha, produzindo regularmente para a França. Seu início de carreira foi no ápice do New Queer Cinema, trabalhando em dois filmes seminais para o movimento: *Veneno* (Poison, 1991, Todd Haynes) e *Swoon – Colapso do Desejo* (Swoon, 1992, Tom Kalin). Também trabalhou durante anos como diretor do Mix NYC, também conhecido como The New York Queer Experimental Film Festival.

Foi o brasileiro que mais se destacou dentre os nomes do New Queer Cinema, tanto pela seus envolvimento na época quanto seus filmes posteriores, em um espaço que contava certamente com outros estrangeiros (Nova York, capital do mundo), incluindo aí outros brasileiros em várias frentes.

Direto de Berlim, via Skype ele fez um depoimento sobre sua participação no contexto histórico e também contou mais sobre a realização de *Seams* (1993), um longo curta-metragem que debate questões de identidade e sexualidade e foi feito enquanto o artista morava em Nova York. “É pra mim engraçado falar de um negócio que para mim é tão vivo como se fosse um negócio do passado, isso é muito estranho. Tem uma atualidade tão grande este assunto porque a gente virou New Gay Cinema, se esquecendo que era queer”, comentou no início da conversa.

Durante mais de uma hora de fala, Aïnouz apresenta o contexto da época e apresenta a relação próxima que os integrantes e entusiastas do New Queer Cinema tinham. “Quando eu lancei o *Praia* em Nova York o Tom Kalin e a Rose Troche foram apresentar, foi super emocionante”.

Também não deixa de discutir alguns problemas e omissões que perpassam o New Queer Cinema, como as discussões sobre a participação de mulheres e negros nos filmes do movimento e a dificuldade destes em alcançar o mainstream. “A Ruby Rich foi muito importante de vir a chamar atenção pra isso”, analisa, apontando da importância sempre de apresentar todas as facetas e termos abarcados pelo queer.

Se percebe que ele é alguém intrinsecamente parte de um movimento que só depois foi cunhado pelas várias formas com que ele o chama: New Queer Wave, New Queer Cinema, entre outras. Destaco isso para percebermos como o termo, a fama, um lugar na história (o passado do futuro) nunca foi muito importante para aqueles que participaram do que hoje conhecemos como New Queer Cinema. Era um punhado de pessoas fazendo filmes para serem ingeridos e discutidos no mesmo momento.

Optamos por deixar estes vários termos, assim como outras palavras coloquiais e frases que vem e vão para manter a fluidez de um depoimento oral.

A chegada em Nova York

Eu estava no meio do caminho entre a arquitetura e o cinema. Tinha saído da arquitetura e tinha feito duas matérias com o Félix González-Torres, que era um artista cubano que morreu em 1996 e era um

dos meus artistas preferidos. Naquela época, eu tava bem perdido quanto ao que fazer da minha vida, tava muito duro de dinheiro. Estava no meio de fazer artes visuais, videoarte e tava me interessando por cinema, mas por teoria de cinema, porque a teoria de cinema me dava um arcabouço de reflexão que era não narrativo. Eu queria entender por que contar história me incomodava tanto, eu não queria contar história, eu queria fazer cinema por conta de outras coisas. Eu tava começando um mestrado em teoria (do cinema pela New York University), saindo das artes plásticas e indo um pouquinho pra teoria. Não tinha planos de fazer filmes, isso nunca teve na minha agenda, na minha vida, porque era muito caro fazer filmes, quem é que ia pagar os filmes que eu ia fazer?

Aproximação com a produção cinematográfica

Eu vi aquele filme do Todd (Haynes), que era o *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988) e fiquei muito encantado. Encantado não, eu fiquei transtornado. Fiquei assim: “cara, como que pode, um negócio com boneca, e um assunto que no Brasil...”. The Carpenters era visto como negócio de cultura *pop* de quinta, e fiquei muito encantado como aquilo foi feito, etc. Eu fiquei tão encantado com isso que eu fui bater na porta dos caras.

Eles tinham um escritório de curtas, era uma agência... Ficava na Spring (Street) com Lafayette (Street), era um lugar onde tinham todas as produtoras independentes. Tinha um cara muito rico, Barry Ellsworth, que fundou uma produtora, a Apparatus, que era esse cara e o Todd. E ai eu fui literalmente na porta, bati e falei: “oi, meu nome é Karim” e eles estavam fazendo a pré-produção do *Poison*. Era um escritório do tamanho de um quarto. Eram três pessoas e uma bagunça.

ACT UP e a aids

Mas não dá para falar de nada disso sem falar do ACT UP¹. O negócio ali foi o ACT UP. O que que aconteceu: você estava numa cidade numa hora em que estava todo mundo morrendo. Tinha uma guerra acontecendo ali, um negócio horrível. Toda semana morria gente de aids. Era muita morte, é um negócio muito difícil de descrever. E o que que aconteceu: existia todo um movimento que não era só de cinema, mas era político mesmo, onde a gente teve que se colocar, exigir que encontrassem uma cura para essa porra.

Ou a gente se juntava ou acabava o mundo. Em toda esquina, pelo menos em Downtown, onde a gente andava e era o coração de uma certa cultura da cidade de Nova York que não era *mainstream*; tinha gente de cadeira de roda, de bengala, pessoas magras, com sarcoma, uma coisa horrível.

Eu cheguei em Nova York em 1989 e era o momento quando isso foi deflagrado. Até 1994 tinham os encontros do ACT UP, onde a gente ia toda terça-feira. Era um encontro que a gente tinha ali para discutir questões práticas, assim: Como é que trata? Como é que coloca no seguro saúde? Tá tendo pesquisa? Tanto é que toda a coisa da medicação que começa em 1996 é fluxo de uma militância política desse grupo. Mas também tínhamos demonstrações de rua, aí a gente saía com um saco de sangue falso e jogava nas agências de imigração². Tinha realmente um movimento político de confronto e de raiva que é muito diferente do que você tem depois.

Então por isso que eu sempre falo que foi por isso que eu quis fazer o *Madame Satã* (2002), porque tinha a coisa da raiva mesmo. Tinha uma energia que era muito elétrica, que era de raiva, de transmissão, de *rock 'n' roll*. Tinha a noite também, né? Lembro que tinha um bar super legal, que era o “The

1 Nota dos Editores: uma expressão de ordem, um equivalente a “Aja!” em português. É um acrônimo para Aids Coalition To Unleash Power (Coalisão da aids para desencadear o poder).

2 NE: Em protesto às leis norte-americanas que negavam automaticamente a imigração de pessoas com HIV e dificultavam a entrada dessas pessoas no país.

Rock 'n' Roll Fag Bar³, super lendário na década de 1990, tinha uma energia que era muito mais rock 'n' roll do que existe com relação ao movimento gay hoje. Ninguém queria saber de casamento, as pessoas queriam estar vivas, era outro papo.

New Queer Wave

Aí que veio o *New Queer Wave*. O queer veio desse momento, ninguém queria ser colocado como gay, aí era uma identidade como eu falo em relação à raça, muito mais inclusiva em relação à sexualidade, muito mais polifônica, política, de confrontação do poder. Tinha toda uma teoria da conspiração, de como a epidemia estava sendo causada, mas tinha uma questão muito prática, de que a gente tava morrendo, então o cinema vinha muito como uma necessidade de a gente se colocar politicamente. A gente existe, a gente tá aqui e a gente tem um jeito.

Só pra você entender, tinha um cara que era produtor do *Poison*, era o James Schamus. Um cara que fundou a Focus Features, foi da Columbia (University) e tal. Era uma turma que fazia cinema e muita gente estudou na Brown University e fez semiótica. O James não tinha nada de gay mas ele tava junto ali, porque era uma questão de vida ou morte. E, em relação ao cinema, não era uma questão de fazer um filme, de contar uma história, aquilo era um grito. Aí tinha a *New Queer Wave*, uma série de movimentos de artes plásticas superimportantes também como o Group Material.

O que era legal do New Queer Cinema também é que teve um colapso de identidades, então tinha todo um movimento. Um grito era o *New Queer Wave*; outro grito era nas artes visuais. Tinha uma coisa de irreverência, o que a gente tava questionando ali não era o fato x ou y, e sim, quais são as estruturas de poder que fizeram que a gente chegasse a este ponto? Então, tinha uma questão política que era muito mais ampla que estava sendo colocada naquele momento, e os filmes eram muito mais experimentais.

Em torno do New Queer Cinema

A gente fazia filmes em que acreditávamos, tínhamos que fazer aquilo, era fundo de quintal. Quem tinha um escritório ali (no mesmo prédio) também era o Ira Sachs, que fez um filme lindo, com a Kelly Reichardt, chamado *The Delta* (1996), que nunca foi incluído na *New Queer Wave*. Ela era diretora de arte do *Poison*, aí fez um longa (*River of Grass*, 1994). O Ira namorou o Jim depois que ele e o Todd terminaram, era uma bagunça incrível e era uma dessas coisas que não acontecem sempre. A Christine nem era lésbica, mas começou a namorar uma mulher casada desse grupo, era uma bagunça. E era uma bagunça que tinha no cinema, nas artes plásticas, muito no *design* gráfico e na música, que era mais *rock 'n' roll* e era o começo das *drag queens* e tal. Sei lá, acho que tudo isso é um pouco catalisado por essa sensação de "bicho, fudeu!" A gente tinha que brigar para ficar vivo e era algo muito importante de se fazer naquele momento. Tinha algo de muito libertário. Você tem essa aflição nos filmes, esse desejo de ficar vivo, essa sensação de emergência, era um grito que a gente estava dando naquele momento.

Era uma coisa que aconteceu em Downtown, era um lugar onde as coisas eram baratas, um pouco o que Berlim é hoje. Onde você podia... e tinha uma cultura *underground*. Tinha uma boate que era num teatro abandonado, Nova York é um lugar onde tudo fecha as quatro da manhã, e era o momento dos *afters*; tudo abria depois, então tinha uma cena de música que era a *House Music*, tinha uma cena do cinema que era o *experimental film*, tinha uma cena de artes plásticas e uma cena de *voguing*, que tá na cena da Jennie.

3 NE: Na verdade, era uma festa que acontecia toda terça à noite – ou seja, após as reuniões do ACT UP – na boate "The World" até 1991, quando seu proprietário foi encontrado morto no clube.

Primeiros trabalhos

Aí eu comecei a trabalhar pra o Todd na época da pré-produção do *Poison*. Primeiro, eu limpei o lixo do escritório, etc. Depois de um mês, eu estava fazendo assistência de elenco. Eu era *overqualified* para estar limpando lata de lixo e era *underqualified* para fazer assistência de elenco, eu não fazia a menor ideia do que eu tava fazendo. Mas quem chegasse ali, fazia. Você ganhava, sei lá, 300 dólares por mês, então quem tivesse força de trabalho e pudesse pagar as contas fazia, aí eu entrei nessa. E mudou minha vida, porque, no meu caso, teve uma coisa ali. Fiquei um ano e meio indo pra casa do Todd todo dia para montar o filme, e o Jim (James Lyons), que era o namorado dele e o montador, então era meio que uma família. A Christine (Vachon, produtora) era meio irmã porque estudou junto.

Bom, dito tudo isso, eu fiz um filme antes que era sobre a Greta Garbo. A Christine produziu *La Divina* (1989, Brooke Dammkoehler) e foi tão bacana. Eu fui assistência de montagem de som. Eu falei: “gente, me encontrei aqui”, era uma mulher meio marrenta, superbonita e era um filme muito abusado, falando da Greta Garbo como lésbica, e era de uma liberdade, e as pessoas ficavam falando coisas que você falava “meu, é mesmo, ela era lésbica”.

No *Poison*, eu fiz de tudo: assistência de elenco, aí eu fui assistente de direção, mas nunca tive competência, aí fui demitido e colocado no departamento de elétrica, depois fui pra montagem, fiquei um ano e meio montando, aí que fui aprendendo a editar. Na realidade, minha escola de cinema foi nesse um ano e meio que passei trabalhando com ele ali todo dia.

Outros trabalhos

A Christine tinha uma força muito grande, ela tinha uma coisa de aglutinação em torno da figura da produtora que era muito impressionante. Logo depois fomos fazer o *Swoon*, na sequência. Não parava, era uma coisa de coletivo. A gente tinha lá o escritório. Lembro que tinha uma moviola na casa do Todd, que era no Brooklyn, ninguém ia pro Brooklyn na época, as pessoas tinham medo. Tinha muito trânsito de gente ali, era realmente muito incrível e daí tinham várias coisas. Surgiu o *Swoon*. Aí, depois teve o filme da Rose (*Go Fish*), e o filme do Larry Clark (*Kids*, 1995), e teve o filme que não era exatamente gay, o *Um Tiro Para Andy Wahrol* (I Shot Andy Wahrol, 1996, Mary Harron). E aquilo ali era um centro, não era exatamente um centro de produção, mas tudo passava por ali, e a Christine era um pouco o vórtex disso tudo.

Eu fiz um pouco (o filme) do Larry Clark, mas aí eu tava muito duro e fui ser assistente da Christine, o que foi incrível; fiquei lá no escritório com ela, aprendendo a fazer Excel, como é que vende filme, aprendi pra caralho, porque era tudo ao mesmo tempo e agora. E era um jeito de produzir que era muito bacana, era muito na raça. Era muito sem nada, sem dinheiro nenhum, o que é muito equivalente com o que vocês fazem com digital hoje, na época tinha que ser 16mm, então tudo tinha um custo.

Aí depois eu trabalhei como assistente do Steve (Mc Lean, diretor) no *Post Cards from America* (1994), que era sobre o David Wojnarowicz, que era um artista incrível. E foi incrível, porque foi o primeiro filme que falava de alguém daquele movimento, ele foi um fotógrafo e também escreveu dois livros. O filme tem uma maneira super frontal e muito bonita. Também a Christine produziu.

Me lembro como a Christine chegou um dia e falou: “encontrei um filme incrível em Chicago”, e era o *Go Fish*. Ela trouxe o *Go Fish* para montar. Acho que ele já estava montado, e ela trouxe para remontar e fazer a finalização, e foi a época em que o Tom Kalin também estava junto no escritório. Eu me lembro que a gente estava no sétimo andar e passamos para cima depois, junto com um negócio que se chamava Women Make Movies. Era um momento histórico da cidade de Nova York que era muito

específico. Aquilo ali era um centro de trocas, isso daí que esses meninos chamam de coletivo, mas não tinha esse nome. Na verdade, era um centro pelo qual as pessoas passavam.

New Queer Cinema atinge o mainstream

Me lembro como se fosse hoje, *Poison* foi pra Sundance e ganhou Sundance, e eu acordei um dia, abri o NYT e todo mundo ficou com ódio porque tava lá: “Gay film wins Sundance Film Festival”, porque, em nenhum momento, se colocava “Hetero film...”, e sempre tinha uma coisa que era uma prática crítica com relação ao fazer cultura, ao estar no mundo. A prática crítica se resvalava no cinema como uma maneira crítica de se contar histórias, uma maneira única, que era de experimentação; estávamos experimentando como era viver naquele momento. E tem uma hora que a *Queer New Wave* vai virando simplesmente *indie*. Por isso que eu tenho maior abuso desse negócio de *indie*, tô fora de *indie*, é negócio de... não me interessa muito, e foi nesse momento que ela foi um pouco domesticada. Mas você veja um pouco... sempre fico falando esse negócio da aids porque em 1996 começa o coquetel e aí vai ficando tudo mais simples, a raiva vai diminuindo, as pessoas vão morrendo menos. É importante ver que era uma comunidade que estava a perigo naquele momento. Era um momento muito importante porque era uma coisa de vida ou morte; no cinema era vida ou morte. Mesmo que se não estivesse falando diretamente da doença e tal, ele tinha um negócio ali de vida ou morte. Ele tinha um vigor, pode ser que eles fossem mal montados, pode ser que eles sejam mal filmados ou a história não seja clara, mas tem um negócio que era importante, entendeu? Tudo isso é minha perspectiva como um todo, muito pessoal.

A realização de *Seams*

Acho que o *Seams* é resultado disso, de uma certa frustração com o que estava acontecendo naquele momento, porque com o *New Queer Wave* você tem essa questão dos movimentos identitários, que começam a surgir por conta da teoria cultural, destes movimentos de teoria cultural que vieram da Inglaterra, dos movimentos identitários que começam a aparecer muito fortes junto com a questão gay. E o que eu ficava muito frustrado, às vezes, era que era assim: tinha o filme gay, o filme feminista, o filme do negro, e o *Seams* vinha muito com uma reflexão em torno disso, que as identidades, elas são múltiplas, elas se cruzam temporalmente e que não existe só uma identidade. Uma coisa, por exemplo, que eu sentia muita falta quando eu estava trabalhando para a *Queer New Wave* era a questão de classe. Tudo era classe média, não tem *Queer New Wave White Trash*, e para mim era muito importante falar de classe. Aí eu acho que consegui falar um pouco disso dentro do *Seams*. O *Seams* tem outra questão de que já vou falar.

Parênteses para o futuro – Madame Satã

Mas consegui falar mais disso ainda no *Madame Satã*. O *Madame Satã*, ele é de fato um fruto. Porque eu comecei a escrever o *Madame Satã* em 1994, no quente desta discussão. Foi filmado em 2001, mas começou a ser escrito em 94, quase como um diálogo com a *Queer New Wave*, mas também como uma reação àquilo.

Voltando ao *Seams*

E o *Seams*, em particular, também vem de uma movida, que é você falar em primeira pessoa. A gente deixou de... Eu me lembro muito quando *Filadélfia* (Philadelphia, 1993) saiu, foi um problema pra gente porque era o Jonathan Demme fazendo aquilo. Era importante que a gente falasse com a própria voz. E o *Seams* também vem de uma coisa que era *ethnicity*, então, se eu sou étnico, eu vou falar com a minha própria voz. Eu me lembro de toda uma questão que era bem bonita, o *White is an ethnicity*.

Uma coisa incrível, que era o *What Causes Heterosexuality?*, teve uma inversão de campo; os campos foram invertidos, e teve uma tomada de poder, e pra mim o *Seams* era muito isso. Vou falar em primeira pessoa, da minha experiência, uma experiência subalterna, e eu vou falar dela, ninguém vai falar dela por mim. Nenhum antropólogo vai pegar minha existência, eu vou falar dela e eu vou articular a minha experiência, e isso foi muito importante, que é um pouco o que é o *Línguas Desatadas* (Tongues Untied, 1989), e ele é exatamente isso. Foi muito inspirador neste sentido, ele foi lá e falou em primeira pessoa, então é um pouco essa cultura de coisas.

Filmagens do *Seams*

Foi durante vários anos, eu ia para Fortaleza e filmava minha avó. Aí depois eu ia para Fortaleza e levava um filme de super 8 e filmava minhas tias. Teve ano em que eu não podia ir pra Fortaleza porque eu não podia sair (dos EUA), eu tava trocando de visto. Lembro que teve época que eu fiquei três anos em Nova York sem viajar e queria fazer tanto, continuar a fazer esse filme, que eu tava com saudade, aí eu fui pra Washington e fiz umas pesquisas de arquivo. Todo material de arquivo é da Fundação Ford do Amazonas dos anos 30, que eu achei e transformei. Um ano depois, eu fiz a parte ficcional que é a da Maria. Fiz depois, na instalação de uma grande amiga minha, que é uma artista plástica incrível, que é a Renée Green, e tinha uma instalação no PS1, na época em que o PS1 não era nada, era num sótão; dentro da instalação a gente fez um filme. É um pouco o *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo* (2009, Karim Aïnouz, Marcelo Gomes) porque o filme pra mim foi todo inspirado no *Seams*, foi um filme que aos poucos foi sendo, foi passando a existir aos poucos, ele não começou como filme, começou como umas imagens que eu fui fazendo da minha avó, porque eu tinha medo que ela morresse e eu não a visse depois. Vou ficar aqui, não sei se vou conseguir esse visto, não sei se vou ver minha avó, quero filmar minha avó.

Não começou como um projeto, daqueles que você escreve; ele começou ali, primeiro foi uma necessidade, depois foi um experimento, depois ele foi virando um filme. E eu te juro que eu fiquei muito chocado que esse filme, como eu nunca tinha imaginado ele como um filme, fiquei muito chocado que ele foi distribuído por uma distribuidora, pensei na época: "será que é possível?" "Então, ele foi muito feliz nesse sentido, porque ele nem era um daqueles projetos daqueles que você fala assim. O *Madame Satã* foi um pouco isso, uma montanha que eu tinha que atravessar, esse filme não, fui fazendo um negócio, montando outro..., então eu acho que ele é de fundo de quintal mesmo.

Ele me fez pagar alguns alugueis. Era uma distribuidora que distribuiu grande partes dos filmes... a Frameline... porque aí ficou todo mundo amigo. A Frameline distribuía todos esses filmes, e tinha um cara, que é meu distribuidor até hoje, que é o Marcus Hu, que é dono da Strand. Aí eu me lembro que a Frameline distribuiu o *Seams*, eu me lembro que recebia cheque em casa, te juro que paguei uns alugueis com ele. E o *Paixão Nacional* (1996), um dos (meus) filmes que eu mais gosto, quem distribuía era o Marcus Hu, que é o distribuidor do *Praia do Futuro* (2014).

Seams e *Superstar*

E acho que foi ver os filmes do Todd que eu fiquei livre, pensei "ah! talvez eu possa, olha o que esse cara fez!" E aí quando você olha pro *Superstar* e pro *Seams*, são filmes que não têm nada a ver um com o outro, mas são filmes de fundo de quintal, entendeu? Aí, cara, será que eu posso fazer isso? é um meio onde eu possa me expressar? De repente, eu posso, olha aí o que o cara fez, pegou umas bonecas, super 8, VHS, e eu comecei a fazer o *Seams* sem saber direito que ia fazer um filme, mais como um jeito de usar a mídia do cinema, e tinha uma coisa também: você filmava super 8 de manhã, ia ao laboratório, deixava a bobina e, no dia seguinte, recuperava. Então, era uma economia muito diferente

da de hoje. O fazer cinema era passar ao ato. Hoje em dia fazer cinema é estar no ato já, você já nasce no ato. Então, o Todd foi um pouco quem liberou a minha porteira no sentido de que talvez eu possa fazer isso, talvez isso seja algo que não só eu dê conta de fazer no sentido artístico, mas também eu possa fazer financeiramente. Aí eu fiz esse sem nada, acho que o *Seams* eu fiz sem nada, totalmente assim na faixa, montava de madrugada, porque tinha uma ilha em que você podia ir de madrugada para montar o filme; aí depois eu ganhei um *grant* para finalizar.

Exibição: Anos no MIX

O Mix era assim, na verdade eu morava muito perto do Anthology Film Archive e aí eu vivia lá vendo os filmes do Stan Brackage, do Hollis Frampton, naquele lugar ali que não ia ninguém, adorava ir lá e ficar vendo os filmes de toda aquela turma que tinha filmes dentro da Anthology. E eu me lembro que tinha um festival que se chamava Lesbian & Gay Experimental Film Festival, que se passava lá, e eu adorava esse festival que era um festival mais louco, porque tinha o New Festival, que era mais careta. E eu ia muito nesse festival, acho que fui uns dois anos e eu passei o *Seams* lá, foi isso. O *Seams* passou lá, e tem uma pessoa que você deveria falar, que era Tania Cypriano, que é uma pessoa incrível e foi quem me encorajou a fazer o *Seams*. Tania mora até hoje em NY, ela é diretora, fez um filme, *Viva Eu!* (1989), super importante e que me inspirou a continuar fazendo cinema. Enfim, a Tania é uma curadora convidada dos diretores. E eu me lembro que isso foi em 91, e eram dois diretores (Jim Hubbard e Sarah Schulman) – e eles já estavam fazendo aquilo há um tempão, acho que eles estavam meio cansados; tinha uma outra coisa que era o fato de que eles queriam que o festival... eles tinham sido acusados de *very white*. O *experimental film* era *very White*. Eles quiseram diversificar a coisa e aí eles chamaram a mim – eu era representante dos latinos. Eu disse assim: “mas gente eu não me sinto latino”, “não, você é muito latino” “...”, mas tudo bem, e aí chamaram uma menina que era uma superamiga querida, Shari Frilot, que hoje é programadora de uma sessão de *Sundance* que é a New Frontier, que é a parte mais experimental de *Sundance*. E aí a gente foi chamado, a gente era menino, a Shari sabia mexer no Excel, eu também, porque tinha que saber tocar no orçamento do festival, tinha que fazer tudo, então foi uma empreitada bacana, foi uma empreitada de negócio, tinha que dar lucro, tinha que fazer *grant* pra conseguir dinheiro, e aí eu falei: “bom, vou lá né, tou aqui duro, é superdivertido, vou conhecer um monte de gente, vou ver um monte de filme e tal. Aí eu assumi esse festival junto com a Shari, e a gente fez esse festival; a Shari ficou mais tempo, acho que eu fiz ele dois anos.

E aí foi muito legal porque era 92, e ainda era esse movimento da época do *New Queer Wave*, e aí a gente ia fazendo uma peneira de várias pessoas que tinham trabalhado em experimental, e aí foi um trabalho muito divertido. Me lembro que no primeiro ano a gente fez um programa: vamos botar um filme pornô aqui, vamos misturar esse negócio, e a gente fez um programa só de filme experimental com filme pornô dentro de um cinema de NY. Super incrível, sabe aqueles cinemas que você ia e colocava uma fichinha e não sei o que... a gente armou ali dentro, fechamos uma semana e fez lá parte do festival, então foi uma experiência superbacana porque aí eu não estava só trabalhando com a mão na massa ali nos filmes e tal, mas também tava antenado com toda uma geração que estava fazendo um trabalho de experimentação cinematográfica dentro de um contexto *queer*, então foi um puta presente da vida, então foi superbacana.

Tentávamos colocar muitos filmes e programas lésbicos, porque tem que ter mulher nesse negócio né, se não fica só homem, gay, gay, gay. Uma das grandes questões era o quanto aquela *Queer New Wave* era um movimento que era encontro de outras coisas, gênero, questões étnicas, de classe e tal. Então, tinha toda uma série de gente... sei lá, primeira vez que um negro gay fez um filme, que foi o Marlon Riggs. Tinha a coisa do Isaac Julien, que já era influente e tal, então é importante que seja uma mostra

múltipla, tanto de gênero, quanto de etnia, quanto de classe, que, senão, é um pouco contraditório com o próprio NQC. E incluíamos isso no Mix.

Foi daí que eu convidei a Suzy Capó, quem eu já conhecia, para fazer um programa e daí depois eu convidei um amigo que se chama André Fischer. Cheguei para ele e falei: “pô, vamos fazer um programa sobre cinema brasileiro, será que tem alguma coisa gay de cinema brasileiro?” Aí o André foi e montou um programa que era superbonito, desde filmes mais antigos gays como filmes mais daquela época e aí eu me lembro como se fosse hoje. Acabou essa primeira edição do Mix, e eu disse assim pro André: “por que você não faz isso no Brasil, cara?”. Só que eu disse: “mas eu não conheço, faz tantos anos que eu tou fora”, mas ele falou: “mas eu conheço”. Aí eu me lembro que a gente pegou umas fitas, na época eram fitas, dos programas. Devia ter uns 12 programas do Mix, e devemos ter trazido seis. Eu me lembro que vim com a Suzy num avião com as fitas dentro de uma mala, na mão, e aí a gente fez com o André o primeiro Mix, que foi em 1993. E foi lá no Mix, em SP. Depois foi pro Rio, ele não deu muito certo no Rio, mas deu em SP. Aí o André continuou a tocar com a Suzy, e eu continuei no Mix de Nova York.

Festivais gays e queers em 2015

(Numa entrevista sobre a polêmica do *Praia do Futuro**) Eu me lembro que eu disse assim: “na verdade é uma pena né que isso ainda seja um assunto”. Sinto tanta coisa complexa, não sei direito muito bem como te dizer. A primeira coisa que eu queria te dizer é que eu sinto uma certa nostalgia do perigo que era ser *queer*. Eu sinto uma certa nostalgia, acho que do... tinha um mistério ali, tinha o *interdit*, proibido, ao mesmo tempo que bom que não precisa ser mais proibido... então, não sei se é uma nostalgia legítima e tal, e aí, em relação à programação, eu queria muito bem te dizer que não precisa mais ter uma programação queer, que queer é em todos os lugares, mas assim, infelizmente não é verdade, né; no Brasil, especialmente super não é mais verdade, porque vivemos um momento tão barra pesada, mas tão barra pesada em relação aos direitos humanos, em relação às liberdades individuais, quando a gente pensa: “porra, eu me lembro da primeira *gay pride*, que é a maior do mundo e tal, mas, ao mesmo tempo, é o país que tem mais morte contra homossexual, então eu acho, ao mesmo tempo, que não precisa porque a gente já conquistou tanta coisa, eu acho que precisa, entendeu?” Precisa dessa irreverência que existia neste momento, né, de um movimento de identidade, tinha uma irreverência, um senso de humor e tinha algo que era extremamente libertário, que o movimento enquanto movimento libertário, hedonista, sobre o desejo, sobre o prazer, isso é o que dá mais saudade, acho que isso é sempre uma coisa necessária, entendeu, porque é complicado esse debate: precisa ter festival de cinema gay ou não? Se fosse há dois anos, sei lá, eu diria que não, mas hoje em dia, gay nesse sentido não, mas hoje em dia com o que está acontecendo neste país, super precisa.

É uma coisa que vai com o passo, por exemplo, hoje em dia eu não sei se o porn film festival que tem aqui em Berlim, se ele é importante, se ocupa o lugar do queer film festival, será que a gente ocupa o lugar do Panorama em Berlim? A gente vai ali encontrando lugares. Achei interessante, por exemplo, o que o Festival do Rio fez, que tinha uma sessão gay e que hoje em dia é um prêmio, ou seja é uma maneira que a gente vai conseguindo, ocupando terreno, é uma coisa de ocupar. De uma coisa, não só ocupar, mas de se colocar, acho que isso é uma coisa importante.

Entrevista realizada no dia 20/04/2015

* NE: Além dos vários relatos de pessoas saindo do cinema após cenas de sexo entre Wagner Moura e Clemens Schick, um cinema em João Pessoa ter carimbado “AVISADO” em ao menos um ingresso do filme. A empresa exibidora afirmou que se tratava de aviso referente à meia-entrada de estudante, porém a impressão geral foi de que se tratava de um informe quanto às cenas de sexo entre homens.

UM GOSTO PELA SUPERFÍCIE NO CINEMA BRASILEIRO QUEER CONTEMPORÂNEO

André Antônio Barbosa

Profundo deixou de ser um elogio.

Gilles Deleuze

Se afirmo que existe uma espécie de *fascínio pela superfície* no cinema brasileiro queer atual, as imagens que imediatamente podem vir à memória são provavelmente dos filmes *Doce Amianto* (2013, Guto Parente e Uirá dos Reis) e *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira). Em várias sequências do primeiro, Amianto, a protagonista, está em cenários ostensivamente artificiais, inseridos através da montagem no momento de pós-produção. Ela corre para encontrar seu amado; atrás de si, uma estrada de coloração roxa demasiado saturada – com textura visivelmente diferente da do corpo de Amianto – remete o espectador à técnica obsoleta do *chroma key*. Em outro momento, um personagem (que consta nos créditos como “diva do mar”) está entoando uma espécie de canto de sereia melancólico; o cenário de cores inverossímeis é composto por rochas e recifes sobre águas inquietas, cuja textura brilhante e fortemente “digital” remete ao ultrarrealismo *kitsch* de imagens, como as de *slide-shows* gerados no Power Point ou as que acompanham músicas em telas de karaokês. Em outro plano, na sequência onde Amianto se casa com Herbbie, os noivos estão contra enormes vitrais coloridos de igreja – talvez o ápice, em termos visuais, do processo de “chapamento” que percorre todo o filme. As formas geométricas dos desenhos dos vitrais preenchem a tela e a compõem; Amianto e Herbbie parecem duas figuras de papel recortadas e reaproveitadas em uma nova colagem.

Já os dois protagonistas de *Batguano* possuem o hábito de sair juntos de carro. Tavinho Teixeira optou por filmar o carro sempre parado, pondo em segundo plano um telão onde imagens de uma estrada em movimento são projetadas. Os atores fingem que o carro está em movimento, dialogando com a paisagem do telão e pilotando o volante, enquanto o que salta aos olhos do espectador é a falta de sincronia entre o carro “real” e as imagens de outro contexto projetadas ao fundo. Através de estratégias formais como essas, *Doce Amianto* e *Batguano* parecem ir de encontro a toda uma tradição de pensamento e prática do cinema – aquela que associa a natureza do *medium* cinematográfico à contingência do real fotográfico, à apropriação documental das coisas do mundo e à possibilidade da revelação de uma “verdade” que a mentira do jogo social não deixava entrever. Pelo contrário, o gosto pelo artifício e a sensibilidade lúdica, frívola e inconsequente desses dois filmes aponta para uma atitude bastante diferente para com a imagem cinematográfica. Uma atitude que eu gostaria, aqui, de tentar iluminar através da ideia de uma *estética da superfície*.

Nova Dubai

O que pretendo chamar aqui de “estética da superfície”, no entanto, vai além das operações de chapamento visual que descrevi acima. Gostaria de adicionar à constelação deste ensaio um filme onde o gosto pela superfície se apresenta de maneira menos óbvia: *Nova Dubai* (2014, Gustavo Vinagre). A princípio, o ponto de partida do filme – o tema da especulação imobiliária que tem assolado as cidades brasileiras, agravando as contradições da divisão social de classes e descaracterizando os espaços

de memória em prol do “progresso” capitalista e do lucro financeiro de poucos – parece distanciar *Nova Dubai* de filmes como *Doce Amianto* e *Batguano* e aproximá-lo de um conjunto considerável de filmes mais “sérios” do cinema brasileiro atual, que se debruçam sobre essa situação urbana do país nos últimos anos¹. Porém, o que chama a atenção é a maneira lúdica como *Nova Dubai* se apropria dessa questão. Quando utilizo a palavra “lúdica” não quero dizer que o filme de Vinagre apresenta uma visão “positiva” desse estado de coisas lamentável, mas tento adjetivar e descrever a *estrutura do filme*, sua sensibilidade, suas estratégias formais e sua atitude perante a imagem cinematográfica.

“Nova Dubai” é um empreendimento imobiliário cujo projeto é construir prédios residenciais, *shoppings* e edifícios empresariais numa grande área de pasto dentro de uma cidade já no processo de uma especulação imobiliária predatória, como mostram os inumeráveis arranha-céus em construção que Vinagre filma. No contexto desse estado de coisas, *Nova Dubai* segue dois protagonistas bastante peculiares: Gustavo (o próprio diretor) e Bruno, jovens cuja principal característica é uma luxúria desenfreada e inconsequente. Do início ao fim do filme, eles não cessam de fazer (ou de conversar despreocupadamente sobre) sexo em espaços públicos. É interessante observar que o filme não apresenta esse sexo insistente e reiterado como algo proposital e planejadamente “revolucionário” ou contracultural; como uma esperança, por parte dos personagens, de desestruturação daquela configuração “burguesa” em que estão imersos. Trata-se mais, me parece, de um hedonismo entediado típico de jovens contemporâneos de classe média – jovens que assistem a *Wrecking Ball*, novo videoclipe de Miley Cyrus no YouTube, comentam sobre vídeos pornôs de internet ou riem de perfis num aplicativo de “pegação” – como apenas um prazer obsessivo, uma diversão que resta². Gustavo e Bruno, ao longo dos 50 minutos do filme, não presenciam nenhum aprendizado catártico; a banalidade de suas vidas é carregada e continuada de maneira inconsequente e desimportante.

Ora, se há um “chapamento” sendo operado em *Nova Dubai*, este é seu primeiro dispositivo: contra um tema que, *a priori*, demanda “seriedade”, *profundidade* ou mesmo a definição de posicionamentos políticos precisos e urgentes, Gustavo Vinagre contrapõe a *horizontalidade* banal, entediante, inconsequente, lúdica e hedonista de seus protagonistas. Gustavo e Bruno fazem sexo entre si – eles não são exatamente namorados no sentido tradicional; parecem travar uma relação mais aberta e indefinida, sem regras, projetos ou planos para o futuro – e também fazem sexo com outros personagens que compõem uma espécie de painel no filme. Se certo cinema brasileiro recente poderia localizar esses outros personagens – o pai de Bruno, um pedreiro, um agente imobiliário – no campo de batalha da luta de classes, Vinagre parece enxergá-los num espaço mais lúdico: um *espaço de pegação*, terreno gay onde o que vale é o jogo com a própria imagem, a maleabilidade infinita de identidades fugazes, brincadeiras e pequenas peças de teatro apenas em função do sexo, da satisfação de um desejo passageiro com alguém cujo nome verdadeiro provavelmente nunca vai ser conhecido.

No filme, esses personagens, através do sexo, saem de seus papéis sociais, papéis pelos quais nós, espectadores, poderíamos julgá-los e nos engajar num posicionamento político claro. Eles entram

1 Conforme descreve o crítico Fabio Andrade: “A especulação imobiliária se tornou uma questão-chave para o cinema brasileiro contemporâneo, em especial o pernambucano. *Um Lugar ao Sol* (2009, Gabriel Mascaro), *Recife Frio* (2009, Kleber Mendonça Filho), *Menino Aranha* (2008, Mariana Lacerda), *Praça Walt Disney* (2011, Renata Pinheiro, Sergio Oliveira), *Balança Mas Não Cai* (2011, Leonardo Barcelos), *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro), *HU* (2011, Pedro Urano e Joana Traub Csekö), *Caixa de Pandora do mito à realidade* (2010, Cleonildo Cruz) são todos filmes recentes que versam sobre a estruturação do espaço urbano dentro de uma perspectiva político-arquitetônica”. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsome.htm>. Acesso em abril 2015.

2 Em uma cena, Gustavo escuta de maneira distraída e entediada sua mãe ler e criticar, comicamente, panfletos de construtoras. Ele não é um herói revolucionário e político no *sentido tradicional* (isto é, com seriedade, determinação obstinada e gravidade); possui, pelo contrário, algo da falta de perspectiva juvenil típica de alguém imerso em imagens pop contemporâneas. Autores como Gilles Deleuze e Sianne Ngai, com efeito, argumentam que a *sociedade de controle* exige formas novas de resistência, diferentes daquelas criadas para a sociedade disciplinar, isto é, uma sociedade cujo sistema capitalista ainda não tinha se modificado pelos movimentos políticos da década de 1960. Cf. DELEUZE, 2008; NGAI, 2012.

em papéis mais superficiais, os papéis lúdicos propiciados pelo sexo e pela pegação. “Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2011. p. 11). Nas penetrações, boquetes e lambidas de cu, Gustavo Vinagre transforma aqueles seres sociais profundos em representações vulgares, em imagens superficiais. Quer no ridículo de Gustavo chamar o pai de Bruno de “papai” emulando uma voz infantil, quer na inconseqüência de uma relação sadomasoquista com o agente imobiliário, quer na perda das fronteiras definidas do pedreiro (que há pouco se dizia heterossexual, planejando casar e alugar um apartamento com a noiva) ao fazer sexo com Gustavo e Bruno ao mesmo tempo.

Mas há um chapamento em jogo em *Nova Dubai* através, também, de um segundo dispositivo: a estrutura híbrida e polimorfa do filme. No início, acompanhamos o que parece constituir um filme relativamente tradicional de ficção, com uma decupagem que cria a diegese em que os corpos dos personagens vão agir e dialogar. Porém, abruptamente o filme é interrompido pela imagem de um jovem (o personagem Hugo), que, de sua cama, fala para câmera – exatamente como em entrevistas para documentários – a respeito de suas tentativas frustradas de suicídio. Trata-se de um discurso mais sombrio, que realça o lado assustador do tédio contemporâneo que parece dominar, além de Hugo, os dois protagonistas. As falas de Hugo são narrativas frias e quase racionais de suas tentativas de morrer e não parecem expressar qualquer espécie de sofrimento dilacerante. O filme, depois dessa “quebra” de estilo, volta à sua *mise-en-scène* ficcional de antes, mas, logo em seguida, apresenta mais uma “entrevista”: a do pai de Bruno, que conta que foi estuprado por uma gangue de rapazes quando ainda era um pré-adolescente e que depois sentiu tesão ao ver uma cena de estupro em um filme³.

O espectador nunca saberá (o filme deixa isso ambíguo propositalmente) se o que esses personagens “entrevistados” estão dizendo é “verdade” ou se o que está em jogo é apenas uma estratégia de encenação híbrida (ou seja, um pastiche da forma “documentário com entrevista”) com a qual o roteiro de Vinagre gira reiteradamente em torno dos temas do sexo e do tédio mórbido. Para além dessas formas heterogêneas de *mise-en-scène*, mais um tipo diferente de imagem parece compor esse artefato estranho que é *Nova Dubai*: um outro personagem – Fernando, um ex-namorado de Bruno – aparece frequentemente ao longo do filme falando para a câmera. Porém, não se trata mais de entrevistas “documentais”. A cada vez, Fernando surge apenas para falar sobre o enredo de um filme de terror diferente⁴ (*Clube do suicídio*, *Pânico*, *A hora do pesadelo* – sempre filmes de uma relação forte e icônica com a cultura pop contemporânea). E, além desses três tipos de imagem (a “ficcional”, a “documental” e a “apresentação de sinopses de filmes de terror pop”), Vinagre distribui pelo filme imagens da internet como videoclipes, fotos do Facebook e vídeos pornográficos. A passagem de um tipo a outro de imagem cria, para o espectador, uma espécie de variação estética constante, como se ele fosse levado a “alturas” diferentes o tempo inteiro. A relação entre esses tipos de imagem se desenha de maneira frágil e longínqua no filme: são sugestões de conexão, ecos e nunca um amarramento totalizador – por exemplo, o videoclipe de Miley Cyrus é visto no início, e, perto do fim do filme, Bruno cantarola a música novamente (*Wrecking Ball*); Fernando fala de *Pânico* enquanto, logo atrás de Hugo em sua “entrevista”, a icônica máscara do assassino pende de uma estante próxima.

Essa estranha estrutura me remete ao que Sianne Ngai descreve como a estética contemporânea do *interessante*: uma espécie de versão mais fria e fraca da “curiosidade”; uma versão propícia à época do capitalismo contemporâneo, com seu fluxo incessante e sem precedentes de circulação e troca de mercadorias (cf. NGAI, 2012, p. 110-173). Essa estética se constitui por pequenas variações de uma norma, numa espécie de movimento que alterna entre idiosincrasia e sistematismo. E, eu acrescento,

3 Até nesta entrevista o filme presenteia o espectador com superfície onde ele esperaria profundidade (isto é, ao invés de uma revolta ou uma denúncia grave por parte do pai de Bruno, tem-se tesão e desejo sexual). A mesma lógica opera nas entrevistas de Hugo, que fala sobre o suicídio de maneira perturbadoramente casual.

4 Nota dos Editores: o autor se refere a *O Pacto* (Jisatsu Säkuru, 2002, Sion Sono), *Pânico* (Scream, 1996, Wes Craven), *A hora do pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven).

é uma estética que, através do hibridismo por meio da qual sua estrutura se constitui, traz seus conteúdos para a *superfície*, dotando-os de uma espécie de artificialismo (como se fosse sempre preciso desconfiar da “verdade” que eles pretendem deter) e chamando a atenção para a forma e para a estrutura da obra.

Mencionar o personagem Fernando me leva a um terceiro dispositivo com o qual *Nova Dubai* se constitui através de uma estética da superfície: *seu diálogo com a cultura pop*. Fernando menciona apenas grandes sucessos pop do cinema de horror, e este é um aceno, dentre outros, que o filme dirige à cultura pop como um todo. *Nova Dubai* é um filme sensível à cultura jovem contemporânea, com seus figurinos *street wear* inspirados no universo do *hip-hop* norte-americano (bonés, *piercings*, tatuagens, *animal print*), suas tecnologias de relacionamento (Facebook, aplicativos de pegação, YouTube, etc.), seus prazeres fugazes, como fazer sexo à noite numa piscina, suas piadas de um humor um tanto estúpido mas leve, sua superficialidade... Perto do final, descobrimos que o filme inteiro se constitui de ecos do sonho de um dos personagens (Bruno), que diz que sonhou no formato “daquelas janelas pequenas de filmes antigos” (um personagem superficial, que não conhece a distinção de formatos fílmicos e não soube usar o termo “Super-8”). Dando, portanto, uma espécie de irrealidade onírica a tudo o que o espectador viu até então, *Nova Dubai* repete várias ações já vistas anteriormente mas agora filmadas em Super-8 (adicionando, assim, mais um tipo diferente de imagem à estrutura do filme): e são com essas imagens de uma aura rósea e fantasmática, advindas do sonho casual de um jovem contemporâneo, que Gustavo Vinagre prepara-se para encerrar *Nova Dubai*.

Estética da superfície

O que significa este “gosto pela superfície” que identifico em alguns filmes do cinema queer brasileiro atual? O modo como contrapôs *Nova Dubai* a filmes mais “sérios” que abordam o mesmo tema que ele, mas sobretudo a maneira como descrevi as estratégias de chapamento visual de *Doce Amianto* e *Batguano* no início do texto podem remeter o leitor a uma discussão um tanto datada, a saber, a do surgimento da arte pós-moderna na década de 80. Com efeito, o que estava em jogo nessa arte era “um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade” (JAMESON, 2006, p. 35). E parece de fato um tanto *anacrônica* a maneira como estou analisando aqui a estética desses filmes, como se o gosto frívolo da arte pós-moderna pela superfície e pelo artifício fosse algo que devesse estar esquecido e deixado para trás. Afinal, sobretudo no cinema, houve, através da década de 90, o ressurgimento do interesse pelo “real” e pelas formas com que os filmes poderiam se entrelaçar com narrativas de caráter político grave e urgente. É toda uma geração que se sente um pouco desconfortável ao falar do “cinema maneirista” dos anos 80 e que se engajou na recuperação do pensamento de André Bazin por intermédio de autores como Gilles Deleuze (principalmente em seu *Imagem-tempo*) e Jean-Louis Comolli, que tem sido a base para importantes discussões sobre o cinema brasileiro documentário nos últimos anos em revistas de crítica de cinema, cursos, congressos acadêmicos, teses e dissertações.

No entanto, não posso ignorar o apelo que fazem os filmes sobre os quais me debruço aqui. Eles me levam a buscar outras referências artísticas e cinematográficas, teorias e discussões diversas das sofisticadas releituras contemporâneas de André Bazin. Porém, é impossível fugir da sensação desconfortável de anacronismo e naftalina se eu continuar olhando para a história do cinema ou da arte como uma sucessão de escolas, estilos ou movimentos – “moderno” vs. “pós-moderno”; “cinema maneirista” vs. “cinema do real”. Assim, na busca por um método que acolha o anacronismo e não apenas o recalque de modo a não incomodar uma narrativa teórica demasiadamente linear, gostaria de recorrer ao modo como Aby Warburg enxerga a história da arte como uma história de gestos – gestos que podem e vão se repetir. Trata-se de olhar para a história das formas estéticas como um eterno retorno de crises a serem enfrentadas com soluções e estratégias formais e artísticas que sempre possuem um lastro

genealógico⁵. Assim, proponho a hipótese de considerarmos o interesse pela superfície dos filmes da minha presente constelação não como o (re)surgimento de um “estilo” (o pós-modernismo anacronicamente acordando dos mortos), mas como uma *atitude* dos cineastas em questão, um gesto estético deles perante o contexto – institucional, social e político – em que estão enredados.

Para entender melhor essa atitude, encontrei suporte teórico curiosamente no próprio Gilles Deleuze; não o Deleuze da *Imagem-tempo*, mas o Deleuze da *Lógica do Sentido*, livro publicado em 1969 e escrito como uma resposta ao interesse de sua própria época pelos livros de Lewis Carroll – “livros para crianças, de preferência para meninas” (DELEUZE, 2011, p. XV). Aí, Deleuze distingue duas maneiras filosóficas de enxergar o mundo: a primeira estaria apta a discernir estados de coisas presentes, seus significados e conceitos, suas relações e seus destinos. A segunda, pelo contrário, funcionaria através de paradoxos que chamam a atenção para a própria maneira de enxergar, para a sua *linguagem* e para o modo como o funcionamento dessa linguagem dá a ver atributos das coisas do mundo, atributos que se furta ao presente, possuindo uma espécie de aura ambígua e infinitamente mutável. Se a primeira atitude ou gesto enxerga as coisas em *profundidade*, aproximando-as o máximo possível de Ideias que são modelos fixos passíveis de serem revelados, a segunda enxerga o que Deleuze chama de *efeitos de superfície* – um devir-ilimitado que é “ideal, incorporeal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, o mais e o menos, o muito e pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*” (DELEUZE, 2011, p. 9). Do primeiro ponto de vista, as coisas podem apenas ser vistas como cópias de *modelos* ou *Ideias* pré-existentes; do segundo, elas são *simulacros* que revelam uma dimensão “incorporeal na superfície das coisas” (DELEUZE, 2011, p. 20)⁶.

Deleuze rastreia – de maneira, arrisco dizer, bastante warburguiana – genealogias dessas duas atitudes ou gestos que insistentemente reaparecem como respostas a contextos histórico-sociais os mais diversos. Platão, seguido por Aristóteles, condenava a confusão caótica e deslizante dos simulacros, privilegiando a capacidade das cópias que conseguiam se aproximar das Ideias como modelos com efetividade social e política. Já os Estoicos eram apaixonados pelos paradoxos, pelo humor e pelos efeitos inconsequentes de superfície. Esse gosto pela superfície retorna no século XIV (escola de Ockham) e também no XIX (Meinong, numa batalha contra a teologia “profunda” da Ideia hegeliana). Porém, fora do campo filosófico, gostaria de partir dessas duas atitudes diferentes para compreender filmes – do mesmo modo que Deleuze se utilizou delas para ler os trabalhos literários de Lewis Carroll (cujas imagens insólitas, deslizantes e femininas estavam, à época de *Lógica do sentido*, sendo redescobertas e recuperadas pela psicodelia).

Os personagens de *Nova Dubai* não são enxergados na profundidade que os aproximaria de Ideias-modelo. Um dos pedreiros entrevistados no filme, de fato, começa a se aproximar de uma Ideia-modelo que o espectador pode experimentar em um filme “sério”: ele comenta que, apesar de trabalhar naquelas construções, nunca poderá de fato morar lá. Um estado de coisas presente é assim filmado ou “revelado”, convidando o espectador a adentrar no *destino* que interessa a muitos dos filmes brasileiros recentes que tematizam a selvagem especulação imobiliária do país: a urgência política da crise que a divisão social de classes instaura. Porém, o próximo entrevistado rapidamente entra no paradoxo que o transforma num efeito de superfície: ao fazer sexo com Gustavo e Bruno, ele desliza no hedonismo inconsequente do filme, ganha a irre realidade de um fetiche gay (o trabalhador braçal com capacete), de um simulacro eternamente mutante. Com sua sensibilidade *pop* e estrutura complexa e híbrida, chamando a atenção para os paradoxos de sua própria linguagem, *Nova Dubai* filma a dimensão irreal das coisas, transformando seus personagens e objetos em simulacros, em atributos

5 Esta minha postura metodológica baseia-se, sobretudo, nas discussões presentes em DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

6 O que tenho chamado aqui – talvez de maneira muito pouco “acadêmica” – de “filme sério” estaria ligado ao primeiro tipo de atitude filosófica e estética.

incorpóreos e lúdicos.

A opção estética pela superfície e pelo simulacro – através da qual um “efeito improdutivo é obtido” (DELEUZE, 2011, p. 264) – implicaria uma espécie de despolitização por parte do cinema queer a que me refiro neste ensaio? Minha hipótese é que não se trata da ausência de política, mas sim de uma forma diferente de política, que recusa a fixidez das identidades e os destinos que a acompanham, preferindo “um devir-louco, um devir-ilimitado [...] sempre mais e menos ao mesmo tempo, nunca igual” (DELEUZE, 2011, p. 264). Ao invés de se dirigir a um modelo profundo, fixo e pré-existente, o simulacro, através dos efeitos frívolos de superfície que o fazem deslizar infinitamente, tende sempre ao *Outro*, ao *Diferente*, o que Deleuze chama de “o caráter demoníaco do simulacro”: “Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada” (DELEUZE, 2011, p. 263).

Tento, aqui, conectar o pensamento deleuziano sobre a superfície e o simulacro à leitura de filmes, mas isso o próprio Deleuze já fez. Curiosamente, os motivos filosóficos de *Lógica do sentido* reaparecem – eterno retorno – num texto de 1986: “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”. Para falar do assim denominado (por críticos da revista *Cahiers du Cinéma*) “cinema maneirista” dos anos 70 e 80, cinema nascido no capitalismo de controle, um estágio bastante diferente da anterior sociedade disciplinar, Deleuze aponta para a insuficiência dos conceitos de “Imagem-movimento” e “Imagem-tempo”. Ele descreve o novo tipo de imagem em jogo nesse cinema como um deslizar infinito em diálogo estreito com outros *media*, um

[...] terceiro estado da imagem: quando não há mais nada para ver por trás dela, quando não há mais muita coisa para ver nela ou dentro dela, mas quando a sempre imagem desliza sobre uma imagem preexistente, pressuposta quando “o fundo da imagem é sempre já uma imagem”, indefinidamente, e que é isto que é preciso ver [...] Seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência (DELEUZE, 1992, p. 97-98).

Trata-se, não obstante, de uma arte mais fraca, mais fria: “o cinema ficaria ligado não mais a um pensamento triunfante e coletivo, mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ‘impoder’, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral” (DELEUZE, 1992, p. 91). Proponho, dessa forma, resgatarmos o pensamento deleuziano sobre a superfície, mas para ler muito mais do que só o “cinema maneirista” da década de 80: para compreendermos melhor uma nova atitude estética que surge no cinema queer brasileiro contemporâneo.

Eterno retorno e sensibilidade pop

Enquanto Amianto corre para encontrar seu amado (ou, então, quando ela vê um cara gato na discoteca), uma sucessão incontável de vestidos esplêndidos e roupas coloridas passa pelo seu corpo. Os diferentes *looks* de Amianto são imagens insólitas que deslizam; máscaras atrás das quais há sempre novas máscaras, infinitamente. O artifício está completamente exposto para o espectador – chegando no limite do cômico – exatamente como a tela com a estrada em movimento projetada por trás do carro em *Batguano*. O que não torna esse deslizar irreal menos *vertiginoso*. De dentro do carro “parado”, Batman comenta: “que experiência incrível essa de existir!”.

Debruçando-se sobre o cinema, é preciso não confundir a *estética da superfície* enquanto gesto – enquanto atitude que enseja vários dispositivos e estratégias formais diferentes – com *mise-en-scènes* “isoladas” que utilizam a superfície como estratégia formal. No campo das artes visuais, David Joselit tentou iluminar um pouco essa confusão. Analisando o gosto pela superfície presente nas obras pós-

modernas⁷, ele se detém sobre o paradoxo de a superfície *também* ser uma característica central da arte modernista – isto é, esta arte interessa-se pela bidimensionalidade da tela, pelos elementos “puros” da pintura, distantes da narratividade e da representação (a textura, a cor, etc.). Porém, propõe Joselit, é preciso diferenciar a arte de um Jackson Pollock da de uma Kara Walker. Enquanto no primeiro a superfície é uma estratégia formal para *expressar* conteúdos profundos, movimentos psicológicos, emoções, estados de coisas e destinos, a segunda se utiliza de imagens vulgares, clichês – superficiais –, suspendendo seus significados e dotando-as de uma irrealidade fantasmática, uma aura perversa, inconsequente e lúdica. Enquanto em Walker, portanto, o gosto pela superfície é um gesto estético, em Pollock e na “pintura modernista”, a superfície é apenas um dispositivo formal que reforça uma atitude bastante diferente – uma atitude inclinada ao profundo e às redenções teleológicas: “A profundidade que ela [a pintura modernista] exhibe é psicológica. Na arte designada *pós-moderna* [...] a profundidade não apenas ótica mas também a *psicológica* se torna chapada, resultando numa visualidade em que a identidade se manifesta como uma brincadeira culturalmente condicionada de estereótipos” (JOSELIT, 2000, p. 20, tradução do autor).

Uma distinção semelhante parece operar no cinema. Com efeito, a “superfície” não seria a lógica que caracteriza as *mise-en-scènes* de alguns filmes que eu enxergaria dentro de uma atitude geral “séria”? Lembremos, por exemplo, o modo como os atores de Robert Bresson repetem suas falas propositalmente sem “emoção”, de maneira quase automática, retirando a profundidade verossímil que o espectador poderia encontrar ali. Ou os cenários ostensivamente artificiais e bidimensionais, “de papel”, com uma tendência proposital ao ridículo de filmes como *Perceval ou le conte du Graal* (1965) e *A Inglesa e o Duque* (L’anglaise et l’educ, 2001), de Éric Rohmer. Ou ainda os *tableaux* imóveis, os figurinos “teatrais” e as declamações entoadas dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Ora, mesmo que tais *mise-en-scènes* recusem, a princípio, estratégias formais como a complexidade das paisagens reais (Rohmer), a verdade tocante dos não atores (Straub-Huillet) ou o improviso do cinema documental (os corpos “duros”, desconfortáveis e visivelmente “encenados” de Bresson), elas paradoxalmente se utilizam da “superfície” para chegar, por vias inusitadas, às pretensões do cinema “sério”: a revelação redentora de uma “verdade”, de um *estado de coisas* profundo, entrevisto e descortinado no cristal da imagem, de um destino (para Deleuze, tanto o cineasta quanto o espectador da Imagem-tempo são *videntes*); um assombro sublime e (sobretudo no caso de Straub e Huillet) de importância político-social clara. Em suma, nesses filmes, como no raciocínio de Joselit para as artes visuais modernistas, a prática visual da superfície serve para criar uma relação mais complexa com a *profundidade* (seja psicológica, seja política). A estética em jogo nos recentes filmes brasileiros queer a que me refiro aqui, pelo contrário, chapa não apenas o visual mas também a própria relação com o mundo que essas imagens estabelecem.

Nesse sentido, duas características me ajudam a identificar o cinema da superfície enquanto *atitude*. A primeira é um *diálogo profícuo com a cultura pop*. Enquanto o que chamo aqui de um cinema “sério” parece recusar radicalmente o mundo brilhante, colorido, afeminado e superficial da mercadoria e da cultura de massa, os filmes da presente constelação parecem, pelo contrário, fascinados pelas auras frívolas que impulsionam o deslizar inconsequente de imagens da cultura pop. Já vimos que isso se dá em *Nova Dubai*. Em *Doce Amianto*, os vestidos da protagonista apontam para um diálogo com o mundo da moda, e sequências como a do casamento de Amianto com Herbbie põem na lógica de funcionamento do filme uma abertura explícita para as narrativas convencionais clichês da cultura pop e para o *kitsch*. A sequência em questão chama atenção para a artificialidade dos desejos e narrativas pop; ela mostra o casal se conhecendo numa discoteca, situação que desencadeia uma narrativa causal repisada *ad infinitum* no imaginário de massa: o casal namora apaixonado, passeando, como deveria ser, por belas paisagens, prados e cachoeiras; em seguida, se casa; depois da cerimônia na

⁷ Como o presente texto, Joselit tenta superar essa distinção demasiado linear de “estilos” moderno e pós-moderno, porém parte dela como premissa.

igreja, correm em câmera lenta em direção ao mar. Embalando o ápice da felicidade *kitsch* – essa imagem ridícula e incorpórea –, a marcha nupcial, obviamente. Entre o cômico e o vazio, Amianto desliza por imagens que são desde-sempre já-imagens, como Deleuze fala do cinema “maneirista”.

Os protagonistas de *Batguano* são dois ícones da cultura pop norte-americana: Batman e Robin – caracterizados, como se não bastasse, com os figurinos (caros à sensibilidade gay e ao repertório *camp*) do seriado com Adam West da década de 60. Um filme brasileiro com personagens do imaginário norte-americano falando com sotaque paraibano? O que importa? Os *signos pop*, nesse cinema da superfície, perderam as amarras e deslizam no vazio; as fronteiras se desfazem; Batman e Robin, no filme de Tavinho Teixeira, são um casal gay de estrelas falidas e esquecidas. Na tevê deles, uma propaganda dos anos 60 de um uísque – só que há uma garrafa desta bebida precisamente na mesa, e Batman a bebe: não há mais o “real”. São fantasmas brilhantes e coloridos, máscaras impassíveis que se transformam inconsequente e ludicamente. Se essas imagens e narrativas pop estão, na estrutura socioeconômica da cultura de massa, “presas” – seu objetivo é o lucro e o reforço dos valores morais do capitalismo –, no cinema queer brasileiro recente que me interessa neste texto elas estão “livres” para deslizar, para assombrar, como fantasmas *non-sense*. Em suma, esses filmes, conforme argumentaria Giorgio Agamen, subtraem a cultura pop

[...] à tirania do econômico e à ideologia do progresso [...]aquela que se exerce sobre os objetos, fixando as normas do seu uso. Este sistema de regras é, em nossa cultura, embora aparentemente não sancionado, tão rígido que, tal como mostra o *ready-made*, a simples transferência de um objeto de uma esfera a outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante (AGAMBEN, 2007, p. 75-95).

Assim, esse cinema, ao contrário do cinema “sério”, não se entrancheira radicalmente *contra* a mercadoria e o *pop*, mas, antes, lhes dá um novo uso ou um funcionamento mais livre, mais inconsequente e mais *frívolo*. O senso comum nos pede para associar imediatamente cultura pop e frivolidade, mas essa me parece uma ideia com a qual é preciso ter cuidado. O lastro da cultura pop é o dinheiro. As imagens e narrativas mercadológicas precisam gerar lucro (elas não estão livres para experimentar, mas precisam se ater às fórmulas de sucesso comprovado) e jamais se contrapor aos valores espirituais do capitalismo. O pop é, portanto, “coisa séria” nas mãos dos empresários que orquestram seu funcionamento. Em filmes como *Doce Amianto*, *Batguano* e *Nova Dubai*, pelo contrário, a essas imagens e a essa sensibilidade é de fato restituída uma *frivolidade radical*: aí elas podem realmente ser inconsequentes, inúteis e entrar em relações insólitas e inesperadas.

A segunda característica que me ajuda a identificar a estética da superfície enquanto atitude está intimamente ligada à primeira: trata-se de uma *visão circular da história*⁸. Sendo tão íntimos da mercadora e da cultura pop, esses filmes não poderiam ensejar a temporalidade redentora e revelatória do cinema “sério”. Aqui não há revelações profundas, nem o testemunho de catarses sublimes. O cinema da superfície que estou tentando descrever é notavelmente mais *frio*. O cinema “sério” dessa forma possui uma visão salvadora e revolucionária da história; há uma teleologia esperançosa em questão – mesmo que sutil, mesmo que só entrevista fugazmente no cristal –, um destino que conecta os estados de coisas que esse cinema filma. Já na estética da superfície, o tempo é circular, repetitivo, vazio. Walter Benjamin, em suas *Passagens*, descreveu a temporalidade da mercadoria como “demoníaca” (cf. BENJAMIN, 2009 – mesmo termo, com efeito, que Deleuze usa para descrever o simulacro): a modernidade capitalista está presa numa eterna repetição entediante do mesmo, como alguém que passa o dia na frente da televisão e assiste às mesmas imagens clichês desde sempre revisitadas.

⁸Curiosamente, o método warburguiano *circular* com o qual tento aqui enxergar os filmes que constituem o *corpus* deste texto é espelhado na própria estética desses filmes, que possuem uma visão circular da história como eterno retorno.

Amianto está tendo um jantar romântico; vai ao banheiro. Quando volta, vê a si mesma na mesa com seu namorado. Ela contempla a cena já vivida melancolicamente. O mundo é um sonho irreal repleto de imagens que voltam e voltam novamente. Depois do casamento triunfal com Herbbie, Amianto está de volta à discoteca no momento em que ainda conversava com ele pela primeira vez e o conhecia. As necessidades concretas da física e do espaço-tempo são abolidas; os corpos e imagens são fantasmas que podem ir e voltar inconsequentemente. Como diz Deleuze dos efeitos de superfície, eles se furtam ao presente e podem se dividir em vários passados e vários futuros *infinitamente*. Personagens – Batman e Robin – dos anos 60 voltam num filme de 2014. Muitos dos movimentos dos personagens de *Nova Dubai* se repetem ao fim do filme, só que desta vez filmados em super-8. As fronteiras entre sonho, filmagem e realidade são abolidas. O primeiro filme que o personagem Fernando cita é *O clube do suicídio*; só que depois o espectador volta ao tema do suicídio com as tentativas reiteradas de o personagem Hugo se matar; a música de Miley Cyrus volta, só que diferente. O tempo é um refluxo que chega a causar náuseas de tédio, mas que exerce um fascínio a que esses cineastas não conseguem escapar.

De fato, Deleuze relaciona a estética do simulacro ao eterno retorno. Só que no simulacro – se ele é aberto ao Outro e à Diferença –, o eterno retorno do mesmo presente na prisão econômica da cultura de massa se transforma no paradoxo que está em jogo no cinema da superfície: *o eterno retorno do diferente*, através do qual um conteúdo manifesto (o mesmo) descortina um conteúdo latente (o diferente). Trata-se da lógica da

[...] máscara, exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda... A simulação assim compreendida não é separável do eterno retorno [...] No eterno retorno, é preciso passar pelo conteúdo manifesto, mas somente para atingir o conteúdo latente situado mil pés abaixo (caverna por trás de toda caverna...) [...] a inalterabilidade das máscaras, a impassibilidade dos signos (DELEUZE, 2011, p. 269).

De maneira, talvez, a espantar as abordagens teóricas que recusam por completo as mercadorias, as imagens e narrativas da cultura pop, Benjamin, nas *Passagens*, se dirige a Charles Baudelaire argumentando que o eterno retorno do mundo da mercadoria pode propiciar, paradoxalmente, o surgimento do novo – o eterno retorno do diferente:

[...] o novo que ele [Baudelaire] espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do “sem-pre-igual” [...] O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. Está na origem dessa ilusão cuja infatigável provedora é a moda. Que a última linha de resistência da arte coincidis-se com a linha de ataque mais avançada da mercadoria, isso deve ter escapado a Baudelaire (BENJAMIN, 2009, p. 62-63).

É o que, porém, não pode escapar a quem assiste aos filmes da constelação do presente ensaio.

Parece-me significativo que, no cinema brasileiro contemporâneo, sejam os filmes queer a – num contexto como o da sociedade de controle, em que a luta política parece ter perdido a segurança ontológica de posições e identidades típicas da sociedade disciplinar – ousar propor uma estética nova, onde a identidade do que é filmado se dissolve num simulacro incorpóreo, cômico e inconsequente; onde o mundo adquire a horizontalidade deslizante de uma superfície e não a profundidade redentora prestes a ser lida pelo espectador-vidente. Sem dúvida, há filmes brasileiros queer que, como *Tatu-*

agem (2013, Hilton Lacerda) ou *Praia do futuro* (2014, Karim Aïnouz), confirmam uma atitude perante a imagem cinematográfica que tem sido institucionalmente legitimada nos últimos anos: séria, revelatória, claramente politizada (sobretudo no caso de *Tatuagem*) e moralmente grave. Mas há também filmes como *Doce Amianto*, *Batguano* e *Nova Dubai*, que, se, em primeiro lugar, desafiam o próprio local institucional em que se inserem – o gosto que atualmente domina o cinema contemporâneo enquanto campo social (críticas, festivais, editais, pesquisas acadêmicas) –, em segundo, parecem propor uma forma de resistência outra, nova, para o século XXI.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles. "Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem". In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

JOSELIT, David. "Toward a genealogy of flatness". In: *Art History*. Vol. 23. Nº 1. pp. 19-34. Março, 2000.

NGAI, Sianne. *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. London: Harvard University Press, 2012.

O (NEW) QUEER CINEMA LATINO-AMERICANO

Alessandra Brandão / Ramayana Lira

Façamos um exercício de imaginação. É 1968 e quatro pessoas queers estão à porta de um cinema em quatro países latino-americanos, digamos Argentina, Peru, México e Cuba. Essas pessoas são atravessadas pelos desejos mais variados, negociados, oprimidos ou mesmo resistentes aos poderes, que, na América Latina, pareciam (parecem?) nunca abdicar de sua cumplicidade com a tradição, a família e a propriedade. Imaginemos que esses espectadores sabem que seus desejos importam politicamente porque denunciam essa cumplicidade espúria. Por fim, especulemos quais filmes estão em cartaz nessas salas de cinema (“Sala” de cinema: expressão que ressoa a distribuição dos cômodos no espaço privado da casa. A “sala” como espaço do socialmente aceitável, como antecâmara entre a rua e o quarto. Quem entra na sala como se comporta, o que busca? Quem chama o queer para frequentar a sua sala?).

Podemos pensar em exibições de filmes politicamente engajados, como *Memórias do Subdesenvolvimento* (Memorias del subdesarrollo, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea, lançado naquele ano. Ou em *Martín Fierro*, drama histórico de Leopoldo Torres Nielsen, também de 1968, que celebra o passado mítico da Argentina. É muito provável, contudo, que os protagonistas de nossa imaginação estejam diante de algum filme como *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, 1967, Stanley Kubrick), *Era Uma vez no Oeste* (C’era una Volta il West, 1968, Sergio Leone) ou *O Bebê de Rosemary* (Rosemary’s Baby, 1968, Roman Polansky). Mas o fato é que naquele ano seria impossível falar do estado de um cinema gay (ou lésbico) na América Latina, pois tal cinema ainda não existia. Quando muito, poderíamos falar de uma relação especial da espetacularidade gay ou lésbica com certos filmes, realizadores, atores e atrizes, leituras empenhadas em encontrar o que “não estava lá”, ou disposta a ignorar o que lá estava em nome de um certo prazer – como seria bem o caso de uma espectadora lésbica diante de *Infância* (The Children’s Hour), de William Wyler, drama lançado em 1961, onde a personagem interpretada por Shirley MacLaine descobre-se apaixonada por Karen (Audrey Hepburn) e, ao ser rejeitada, comete suicídio ao final.

A despeito das vanguardas estéticas e políticas que, ainda que de forma enviesada, colocaram o desejo e a sexualidade em meio às suas práticas e críticas, o cinema (e também a crítica cinematográfica) no continente latino-americano por muito tempo pareceu não se interessar por esses problemas. O cinema queer latino-americano é, pois, um fenômeno relativamente recente. Mas do que falamos quando dizemos “cinema queer”?

No início dos anos 90, o termo queer (palavra em inglês usada para se referir ao que é estranho e, pejorativamente, para designar o sujeito homossexual) é reapropriado e ressurgiu no debate público como desafio aos mecanismos normalizadores que insistem em categorizar os sujeitos sexualizados. Binários como homem/mulher, casado/solteiro, hétero/gay, normal/pervertido são colocados em xeque pelo queer no seu impulso questionador da produção, disseminação e normalização das identidades, impulso que também traz em si a promessa de crítica às posições sociais que se cruzam com a

sexualidade, como é o caso de classe, nacionalidade, religião e raça.

No fértil terreno que se abre com a noção de queer é que temos a importante intervenção da jornalista, crítica e acadêmica estadunidense B. Ruby Rich, na genealogia do que ela chama de New Queer Cinema (NQC). É importante notar que o NQC aparece, entre o fim da década de 80 e início dos 90, em um momento de maior profusão de imagens de gays e lésbicas. Essa maior visibilidade, no entanto, não implicou na quebra de estereótipos ou em uma representação mais diversa dos desejos. Por outro lado, o maior aparecimento do desejo gay e lésbico levou à consolidação de uma imagem gay normalizada, branca, classe média, monogâmica, imagem especular das estruturas familiares heteronormativas.

O diagnóstico de Rich sobre a limitação do alcance do cinema queer, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (centrado principalmente em contextos de experimentação que escapavam ao circuito comercial), pode ser estendido para a América Latina. As produções independentes na segunda metade dos anos 80 dão ao cinema queer uma maior força, marcado por uma inflexão política que reavaliava a perversão, a anormalidade e a marginalidade como formas produtivas de existência e resistência. Entre nós, certos filmes também abriram as possibilidades de explorar outras formas de desejo, seja na representação de sujeitos e relações não normativos, seja na construção de formas de produção e circulação de obras que escapassem ao ritmo industrial, seja na afirmação da posição queer dos realizadores, formando, assim, uma constelação que poderíamos chamar de Cinema Queer Latino-Americano (CQLA).

Ao falarmos de um CQLA, precisamos tomar o cuidado de não importar de forma impensada um arsenal teórico-metodológico criado a partir de uma geografia e uma história específicas (a saber, norte-americana). O modelo importado pode servir de leito de Procrusto, onde deitaríamos a experiência latino-americana, dela ignorando seus contextos, como as sequelas dos regimes ditatoriais, as peculiaridades do comunismo cubano, a penetração dos valores católicos (e a relação incestuosa entre Estado e Igreja), os legados africanos e indígenas e a herança pós-colonial. As inscrições das interseccionalidades são muito evidentes no universo cinematográfico queer na América Latina. É assim, ocupando o espaço entre a especificidade nacional e a produção estrangeira, que buscamos localizar um certo cinema queer latino-americano. O *boom* internacional de filmes com temática gay e lésbica que, ocorreu entre os anos 80 e 90, certamente contribuiu para um posicionamento crítico do cinema da América Latina diante de uma sociedade discriminadora e opressora, ainda que a política da representação daí resultante apresente resultados bastante ambíguos. Podemos notar tal ambiguidade de maneira mais evidente naqueles que poderíamos chamar de antecessores do cinema queer latino-americano contemporâneo, onde gestos de desvios e desnaturalização aparecem como estratégias representativas e narrativas para construir o sujeito queer nas telas, mesmo que, ao final, haja um risco de redução desse sujeito ao perverso, infame ou infantil. Um desses antecessores é Carlos Hugo Christensen, cineasta argentino radicado no Brasil, responsável por filmes como *O menino e o vento* (1967, baseado no conto “O iniciado do vento”, de Aníbal Machado) e *A intrusa* (1979, a partir do conto homônimo de Jorge Luis Borges), por exemplo, onde o desejo gay é colocado nas entrelinhas.

Maior evidência à homossexualidade é dada pelo mexicano *Um lugar sem limites* (*El lugar sin límites*, 1978), dirigido por Arturo Ripstein. Baseado no romance homônimo de José Donoso, o filme conta a história de La Manuela, dono de um cabaré, único negócio na pequena cidade do interior do México que não é propriedade do *cacique* Don Alejo. Pancho, paradigma da masculinidade latina, volta à cidade ao reconhecer seu desejo por La Manuela, enredando as dificuldades em expressar o desejo homossexual com a luta política contra a dominação de Don Alejo. Dialogando com o gênero de

comédias eróticas populares chamado *ficheras* (filmes de baixo orçamento ambientados em bordéis e cabarés), o filme de Ripstein é uma veemente denúncia de uma sociedade retrógrada, submissa e intolerante. Se, por um lado, a construção do travestismo de La Manuela acaba por reafirmar o binarismo de gêneros, por outro lado, *Um lugar sem limites* ilustra bem o confinamento das práticas homossexuais a espaços restritos e a ameaça à masculinidade que tais práticas “privadas” produzem quando vazam para os espaços públicos. La Manuela incorpora a afetação e feminização através das quais a sociedade mexicana percebe a homossexualidade masculina, mas a *performance* heroica e humana do ator Roberto Cobo nos obriga a ver além da potencial vítima e a nos identificarmos com o protagonista marginal.

Podemos notar algumas semelhanças entre o filme de Ripstein e *O Beijo da Mulher Aranha* (Kiss of the Spider Woman, 1985), uma coprodução de Brasil e Estados Unidos dirigida por Hector Babenco. Neste último, o desejo homossexual também é retirado do espaço público, uma vez que temos dois personagens encarcerados pelo regime ditatorial de um país sul-americano não identificado. E, assim, como La Manuela, o personagem gay Molina (interpretado por William Hurt) também se apoia em trejeitos efeminados para determinar sua alteridade em relação ao “macho” Valentin (Raul Julia), reafirmando-se, assim, a ambiguidade política na representação do queer, reveladora da produção do “macho” latino-americano a partir da exclusão do que é socialmente percebido como “feminino”.

De maneira mais leve, o mexicano Jaime Humberto Hermosillo dirige, em 1985, a comédia *Doña Herlinda y su hijo*, história do romance entre o jovem Ramón e o médico Rodolfo, que, por terem problemas para passar mais tempo juntos, acabam indo morar com a mãe de Rodolfo, Dona Herlinda. Os dois tentam esconder sua relação, mas a mãe, mesmo consciente do que se passa, prefere fazer de conta que não sabe de nada. Dona Herlinda força o casamento entre Rodolfo e Olga, e esta, por sua vez, acaba formando estreitos laços de amizade com Ramón. O filme mostra uma constelação de afetos pouco usual e explora configurações familiares pouco convencionais. É, de certa forma, paradigmático do cinema de Hermosillo, cuja filmografia (que inclui *Las apariencias engañan* [1978], *Clandestino destino* [1987], *El verano feliz de la Señora Forbes* [1988] y *De noche vienes, Esmeralda* [1997]) se preocupa em mostrar personagens em desacordo com a herança cultural dos papéis sexuais. Hermosillo nos faz rir desses estatutos engessados da experiência humana e oxigena o debate sobre os valores morais da sociedade mexicana.

Ainda no final da década de 80, dois importantes filmes abordam personagens históricas. No México, Paul Leduc filma *Frida, naturaleza viva* (1985) recusando-se a melodramatizar as dores da artista mexicana Frida Kahlo e buscando uma linguagem fílmica que fosse compatível com o seu universo pictórico. Já na Argentina, Maria Luiza Bemberg dirige *Yo, la peor de todas* (1990), cinebiografia da poeta Sor Juana Inés de la Cruz. Em ambos os casos, a sexualidade bissexual e lésbica das protagonistas recebe um tratamento secundário, quando não negativo. Em especial, Sor Juana Inés de la Cruz de Bemberg nos é apresentada (em grande parte graças à adesão do filme à leitura homofóbica de Octavio Paz de sua obra) de forma derrotista e abjeta, uma perspectiva surpreendente se levarmos em conta que três anos antes Bemberg havia lançado *Senõra de nadie*, filme que traz uma das representações mais significativamente empáticas de sujeitos gays dos anos 80, o jovem Pablo, que ajuda a protagonista Leonor, dona de casa traída, a reconstruir sua vida.

O início dos anos 90 traz um filme paradigmático: *Morango e Chocolate* (Fresa y Chocolate, 1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. O filme é baseado no conto “El bosque, el lobo y el hombre nuevo”, de Senal Paz, e é ambientado na Havana de 1979, momento convulso econômica, política, social e culturalmente em Cuba. A narrativa nos dá a história do encontro entre David

(Vladimir Cruz), estudante universitário apegado aos preceitos da Revolução Cubana, e Diego (Jorge Perugorria), artista gay dissidente que luta contra a conjuntura homofóbica de Cuba e contra o cerceamento das liberdades. Diego encarna qualidades como a apropriação da alta cultura, a integridade e o espírito combativo, qualidades admiradas por David, sem, contudo, nele despertar interesse sexual. A despeito de suas diferenças políticas (às vezes irreconciliáveis), Diego e David desenvolvem uma amizade coroada pelo antológico abraço ao final do filme, abraço de promessa de reconciliação e de reunificação da nação. *Morango e Chocolate*, no entanto, parece excluir desse abraço o “mau” sujeito queer, legitimando apenas aquela parcela que se contenta em abdicar de seu desejo e receber, de bom grado, a condescendência do macho heterossexual.

À medida que caminhamos para a virada do século, os imperativos de uma sensibilidade que valoriza a ambiguidade, a indeterminação e a ruptura tomam conta da produção latino-americana que toma o queer como problema central. O filme *Non conte a ninguém* (No se lo digas a nadie, 1998), de Francisco J. Lombardi e baseado em livro de mesmo título escrito por Jaime Bayly, representa um passo importante na filmografia peruana em direção à temática queer. O protagonista Joaquín Camino é um jovem gay de classe média alta que enfrenta a homofobia de seus colegas do grupo de jovens da Opus Dei e de seus próprios pais. A sociedade peruana é retratada em sua face mais hipócrita e intolerante, e a experiência gay, diante dessa repressão é associada às drogas e licenciosidade, já que Joaquín, na tentativa de escapar da opressão paterna, foge para Lima onde vive e se entrega aos excessos (incluindo incursões no crime) até a redenção final.

Ao chegarmos ao século XXI, vemos um aprofundamento da crítica à homofobia e das posições interseccionais. É quando despontam, também, dois importantes realizadores, que são, contemporaneamente, associados de maneira quase imediata ao CQLA: Julián Hernández e Marco Berger. O mexicano Hernández é conhecido por filmes como *Mil nuvens de paz cercam o céu, amor, jamais deixará de ser amor* (Mil nubes de paz cerca nel cielo, amor, jamás acabará de ser amor, 2003), *O céu dividido* (El cielo dividido, 2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), o documentário *Quebranto* (2013) e, mais recentemente, *Yo soy la felicidad de este mundo* (2014), além de vários curtas-metragens. Suas obras são caracterizadas pelo apuro visual, pelo viés poético que, por vezes, perturba a teleologia narrativa e pelo erotismo franco de corpos que se abrem ao desejo gay. O argentino Berger, por sua vez, é mais jovem do que Hernández e lança seu primeiro longa, *Plano B* (Plan B), em 2009, seguido de *Ausente* (2011), *Hawaii* (2013) e *Mariposa* (2015). Os três primeiros longas de Berger representam três maneiras distintas de lidar com o homoerotismo: a comédia em *Plano B*, suspense em *Ausente* e um mergulho nos jogos de poder sexual em *Hawaii*. *Mariposa*, ficção científica que mostra o desdobramento em dois mundos paralelos de um caso de amor heterossexual, é a sua única obra que escapa às tensões e prazeres da experiência gay.

Em outra mirada, uma que amplia o conceito de autoria para incluir realizadores que não se autointitulam queer, ou que não são, pela crítica, imediatamente identificados com o CQLA, podemos pensar o cinema da argentina Lucrecia Martel, com seus filmes que se retiram do cosmopolitanismo das capitais em narrativas que exploram configurações de desejos e sexualidades bastante incomuns, com relações ilícitas e/ou incestuosas. *O Pântano* (La Ciénaga, 2001), *A menina santa* (La niña santa, 2004) e *A mulher sem cabeça* (La mujer sin cabeza, 2008), são filmes cujos personagens são lançados em redemoinhos dos quais parecem que nunca vão emergir – e é através da relação entre percepção e emoção criada pelos personagens que observam o mundo ao redor que entramos no universo das tramas. Martel filma o desejo feminino, os tabus, as complicações religiosas com um estilo único, desconfortavelmente íntimo, reduzindo a dramaturgia ao mais simples enquanto articula imagens e sons, enfatizando as sensações.

Lançado em 2000, *Plata quemada*, uma coprodução de Argentina, Espanha e Uruguai, dirigida pelo argentino Marcelo Piñeyro, articula a temática gay com filme de gênero policial, explorando, na trama de ação, a condição marginal dos dois protagonistas, Nene e Ángel, criminosos contratados para assaltar um carro-forte em Buenos Aires. O momento mesmo em que os dois se conhecem e transam pela primeira vez é marcado por essa existência marginal: os corpos que se encontram e se desejam na clandestinidade de um banheiro público. A partir de então, os dois passam a ser conhecidos como “os gêmeos”, amantes e cúmplices no crime. Quando as coisas se complicam durante o assalto e Ángel fica ferido, os dois fogem para Montevidéu, levando a quantia roubada. Com a fuga, a trama policial do filme, entrecortada pelo romance de Nene e Ángel, assume tons de road movie, e o refúgio no Uruguai conduz os personagens às tensões e limites de seu relacionamento amoroso e da prática criminosa. Essa inserção da sexualidade queer no universo da criminalidade também está impressa no experimentalismo autoral de Edgardo Conzarinsky em *Ronda nocturna* (Argentina e França, 2005), filme em que o diretor aborda a prostituição masculina. O título diz respeito à perambulação do protagonista Víctor pelas ruas bonaerenses, mas também alude à morte que parece rondá-lo no escuro da noite. Com o recorte temporal de uma única noite, a narrativa ressalta, como um tango melancólico, os perigos do cotidiano marginal de Víctor, sua incursão no tráfico e a violência da sobrevivência. Antes de *Ronda nocturna*, a prostituição masculina já estava presente em *Vagón fumador* (2001), de Verónica Chen. Também centrado nas existências marginais da noite na cidade, o filme narra o encontro de uma cantora de rock com tendências suicidas que testemunha a transa de Andrés com outro homem e sente-se atraída por ele. Desse encontro, surge uma relação de afeto e companheirismo que marca o modo como o filme retrata de forma singular as vidas à margem.

Esse olhar para as personagens que resistem à margem também move *Tan de repente* (2002), filme dirigido por Diego Lerman, na Argentina, em coprodução com a Holanda. Filmado em preto e branco, o filme conta a história de duas garotas lésbicas, Lênin e Mao – como preferem ser conhecidas – nas periferias de Buenos Aires. A rotina das duas é perambular pelas ruas da cidade, vivendo de pequenos delitos, até que Mao “se apaixona” por Márcia, uma vendedora de *lingerie* de vida claramente regrada pelo cotidiano. A obsessão de Mao faz com que as duas sequestrem Márcia e a conduzam, em um carro roubado, para uma praia, prova que coloca como condição para que Márcia, que não conhecia o mar, acredite em seu ‘amor’ (vale lembrar que o filme é uma adaptação do romance *A prova*, de César Aira). A viagem se estende até a cidade de Rosário, onde as três visitam uma tia-avó de Lênin, a já idosa e solitária Blanca. A estada com a tia-avó faz com que Lênin se reaproxime do seu passado, da memória da família, estreitando os laços de afeto mutuamente com Blanca. Ainda em Rosário, Mao consegue seduzir Márcia, mas, depois do sexo, a deixa sozinha, em um gesto de crueldade significativo em que as roupas da Márcia são rasgadas, impedindo-a de sair do quarto, a menos que empreste alguma roupa. Depois do sexo, vestir-se parece indicar ressignificar-se, trocar a pele. Para Mao, já não importa. Está claro que não continuará como sua namorada e já não demonstra vontade de voltar a Buenos Aires com Lênin também. No diálogo com o road movie, o filme relaciona a viagem, entre outras coisas, com a iniciação sexual de Márcia, a descoberta do desejo e da experiência lésbica.

É o desejo queer que também vai aflorar ao final da viagem em *E sua mãe também* (Y tu mamá también, 2001), de Alfonso Cuarón. O filme mexicano assume-se como um *roadmovie* iniciático para dois adolescentes, Júlio e Tenoch. Com a intenção de aprimorar sua prática sexual com uma mulher mais experiente, já que as namoradas se encontram em férias na Europa, os dois convidam a espanhola Luísa, esposa de um primo de Tenoch que está em visita ao México, para que os acompanhe até uma praia paradisíaca na costa mexicana do Pacífico. A viagem é tensionada pela competitividade dos dois amigos tanto no que diz respeito à conquista de Luísa quanto à exacerbação dos relatos de suas ex-

periências sexuais. A disputa culmina na confissão de que já haviam se traído mutuamente com suas respectivas namoradas, o que causa estremecimento na amizade de longa data. Percebendo a tensão homoerótica que atravessa a relação de Júlio e Tenoch, Luísa os atrai para a cama, como a sugerir um *ménage à trois*, mas os conduz à consciência do desejo de um pelo outro, retirando-se sutilmente do quarto. Ao acordar juntos, no entanto, Júlio e Tenoch não são capazes de assumir um romance. Um aspecto importante do filme de Cuarón é que toda a viagem dos dois adolescentes é pontuada por um olhar crítico, até certo ponto revisionista, do México como comunidade. Com *Y tu mamá también*, o diretor chama a atenção para o aspecto plural e heterogêneo da nação. Na entrada do novo século, torna-se inevitável o entendimento de que a sexualidade – e em especial a sexualidade queer – já não pode ser desvinculada das discussões sobre pertencimento nas comunidades imaginadas.

Como no filme de Cuarón, as descobertas sexuais queer ainda na adolescência – em grande parte relacionadas a viagens e cruzamentos de fronteiras – percorrem um número significativo de filmes latino-americanos no início do século XXI. O drama intersexual na adolescência, por exemplo, é tema central em *XXY* (2007), de Lucía Puenzo, co-produção entre Argentina, França e Espanha. O filme acompanha a personagem Alex, aos 15 anos, em seu momento de passagem para a vida adulta, desde as especulações da família para uma cirurgia definidora de um único sexo até a consumação de um ato sexual em que penetra o jovem amigo Álvaro. O título, *XXY*, já antecipa que o filme não vai se preocupar com uma definição de sexo. Ao sobrepor a equação binária XX ou XY, elidindo o ‘ou’, indica que o foco se coloca na passagem de Alex, no modo como vai serenamente descobrindo as possibilidades de seu corpo tal como é. Em 2009, o filme franco-argentino *El último verano de la Boyita* (2009), dirigido por Julia Solomonoff e produzido por Pedro e Agustín Almodóvar, vai retomar o tema da intersexualidade. No filme, a pequena Jorgelina testemunha a puberdade da irmã adolescente e também descobre seu próprio corpo. Em viagem de veraneio com o pai, reencontra o amigo Mario, que, tal como a irmã de Jorgelina, também encontra-se diante dos desafios da puberdade, embora com enfrentamentos ainda mais complexos. É com delicada sutileza que Solomonoff aborda a condição intersexo de Mario sob o testemunho curioso de Jorgelina em um filme que trata com força poética da perda da inocência e das descobertas singulares do desejo queer. Em nota parecida, temos o venezuelano *Pelo Malo* (2013), de Mariana Rondón, narrativa emocionante de um menino que quer alisar seu “cabelo ruim” (o “pelo malo” do título) ao mesmo tempo em que luta para ser aceito pela mãe, que o rejeita por temer os primeiros indícios de sua subjetividade queer. Um dos grandes méritos do filme de Rondón está na maneira corajosa de, ao passo em que critica a postura intolerante da mãe, desmistificar o papel materno tão caro à cultura latino-americana. E, mantendo um olhar atento ao entorno dos personagens, o filme funde os planos privados e públicos com suas passagens por uma Caracas cheia de problemas, apontando para uma estética que não descuida dos íntimos laços entre o centro e as vidas à margem.

Os processos de experiência sexual queer ainda na passagem da adolescência para a vida adulta são destaque em pelo menos três outros filmes: *Glue* (2006), de Alexis dos Santos; *El cuarto de Léo* (2009); e *Atlántida* (2014), de Inés Maria Barrionuevo. O primeiro, co-produção entre Argentina e Inglaterra, explora a confusão sexual de três adolescentes – Lucas, Nacho e Andrea – em uma cidade pequena na Patagônia. No entorno deserto e gelado, os três criam formas de se divertir em que sexo, drogas e rock’n’roll são vividos sem culpa. No primeiro longa do uruguaio, Enríque Buchichio – *El cuarto de Léo*, uma coprodução entre Uruguai e Argentina –, a redefinição sexual do personagem-título se dá após o rompimento com a namorada, quando Léo se vê diante de novos desejos. No quarto – metáfora para o armário ou para o deslocamento da solidão em que se encerra –, passa o tempo navegando em *sites* gays e acaba conhecendo Sebastián, com quem se relaciona. Mas é o reencontro com Caro, uma amiga de infância que não via há algum tempo, que o leva ao amadurecimento de sua trajetória

quer. É no entrelaçamento dessas duas vidas que se reencontram que as paredes do quarto vão se dissolvendo e abrindo as possibilidades para Léo. No mais recente, *Atlántida*, co-produção entre Argentina e França, temos um dia na vida das irmãs Lucia e Helena, moradoras de uma cidade do interior. Elena, com o pé quebrado, fica em casa enquanto Lucia vai nadar no clube local, onde encontra Ana, com quem cria laços especiais. Com ênfase nos pequenos gestos do cotidiano, *Atlántida* nos remete a filmes como o brasileiro *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009, Esmir Filho), onde as dores da descoberta do mundo nos são mostradas sem muito alarde.

Uma outra história de amor lésbico, agora complicada por questões de classe e etnia, por criminalidade e fuga, é o que constrói *O menino peixe* (El niño pez, 2009), filme de Lucía Puenzo. No filme, Lala, uma jovem burguesa de Buenos Aires apaixona-se por Ailín, a Guayi, índia paraguaia que trabalha como empregada em sua casa. Na solidão da casa escura, as duas desenvolvem uma relação de cumplicidade e afeto que culmina no romance e faz com que cultivem o sonho de fugir para o Paraguai, onde podem viver juntas. Mas o destino dificulta esse intento. Lala mata o próprio pai enquanto a Guayi, ainda que inocente, é enviada para a prisão. De lá, é transportada para uma casa de prostituição, de onde Lala vai resgatá-la, e as duas seguem para o Paraguai. Ainda na temática lésbica, o filme chileno *Jovem aloucada* (Joven y alocada, 2012), dirigido por Marialy Rivas, narra a história de Daniela, adolescente de 17 anos que escreve suas experiências “alouçadas” em um *blog* e vive em constante conflito com seus pais conservadores. Daniela entra em crise existencial quando seus pais descobrem essa vida paralela e, principalmente, quando se vê diante do crescente desejo lésbico. O filme de Rivas é exemplo claro das contaminações entre os diferentes meios digitais e o cinema, uma vez que o roteiro, inspirado em no *blog* de Camila Gutierrez, aluna de literatura da Universidad do Chile, faz da linguagem do *blog* sua própria estrutura audiovisual. De certa forma, *Jovem aloucada* dialoga com o brasileiro *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles, também baseado nas experiências (em grande parte sexuais e afetivas) da blogueira Clarah Averbuck. O que ambos os filmes trazem à tona é a construção de novas subjetividades a partir da experiência com a cultura digital e como os modos de significação do cinema também se alteram. O mexicano *Todo el mundo tiene a alguien menos yo* (2012), de Raúl Fuentes, constitui uma outra narrativa lésbica de notável expressividade. Filmado em preto e branco, o filme acompanha o encontro de Alejandra, uma executiva cansada de seu próprio mundo, com a jovem estudante Maria. Apesar da diferença de idade e de mundos, a relação entre as duas segue aparentemente tranquila, mas Alejandra vai, pouco a pouco, revelando seu lado dominador, e os conflitos de universos tão distintos passam a pontuar o romance.

Relações de poder e/ou de violência nas narrativas queer latino-americanas podem ser destacadas em pelo menos quatro filmes: *La león* (2007), produção Argentina/França de Santiago Otheguy; *Vil romance* (2009), filme argentino de José Campusano; o *thriller* argentino *Solo* (2013), dirigido por Marcelo Briem Stamm; e *Azul y no tan rosa* (2012), do venezuelano Miguel Ferrari. Em *Vil romance*, o jovem Roberto envolve-se com Raúl, homem mais velho com quem vai morar. A relação é marcada pela dominação e violência de Raúl, que busca controlar cada passo de Roberto. A rede de mentiras e de abuso se intensifica quando Roberto busca saída em outro relacionamento. O ponto de partida de *Solo* é um relacionamento gay que começa em uma sala de bate-papo *on-line*. O filme gira em torno das inseguranças que podem permeiar um romance estabelecido na internet, explorando as mentiras e verdades dos personagens, Manuel e Julio, quando abandonam o universo virtual e assumem o relacionamento no mundo real. No filme de Ferrari, o casal Diego e Fabrizio decide morar junto, mas a tranquilidade da nova vida em comum é desestabilizada. Primeiro, porque Fabrizio é vítima de um ataque homofóbico e entra em coma. Em seguida, porque Armando, filho de Diego, que fora criado na Espanha, volta para ficar um tempo com ele. No filme, a homofobia se manifesta de duas maneiras:

na violência que é desferida contra Fabrizio e na falta de aceitação de Armando, de quem Diego busca a todo custo se reaproximar. Fora do cenário da cidade, *La león* se passa no norte da Argentina, onde Alvaro trabalha com o violento e homofóbico Turu, com quem terá um breve e turbulento relacionamento. Com fotografia em preto e branco, o filme contrapõe a corporalidade dos personagens com a natureza selvagem. Se, por um lado, há brutalidade da relação de Alvaro com León e a rudeza da vida isolada no campo, o filme também cria um universo muito particular e simples da vida local – contando, inclusive, com a atuação de moradores da região, que parecem nos dar a ver uma *performance* de suas próprias vidas

Essa relação com a natureza também compõe a atmosfera do peruano *Contracorriente* (2009), dirigido por Javier Fuentes-Léon, em coprodução com a Colômbia, França e Alemanha. O filme se passa em um pequeno povoado na costa do Peru, em uma vila de pescadores de tradição religiosa e conservadora, em que Miguel, casado com Mariela e bastante respeitado na vila, tem um relacionamento gay com o pintor e fotógrafo, Santiago, espécie de ‘intruso’ na comunidade porque vem de fora do povoado. Santiago morre no mar, mas seu espírito – e corpo – volta para seduzir Miguel. Com notas de realismo mágico e tom cômico, *Contracorriente*, como sugere o título, nega o fluxo normal da vida na vila de pescadores e introduz o romance gay nesse universo tão insuspeitado. Fuentes-León faz isso com leveza, ressaltando o aspecto cômico da história, como se fosse uma versão queer do brasileiro *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976, Bruno Barreto). O filme pode ser lembrado, mais adiante, em *Praia do Futuro* (2014, Karim Aïnouz), embora, neste último, a morte na praia e o romance queer assumam consequências tão distintas. Para além do tom mais melancólico e dramático de *Praia do Futuro*, é importante ressaltar o aspecto transnacional da obra de Aïnouz, que retrata o romance gay do salvadoriano brasileiro, Donato, com o alemão, Konrad, em Berlim.

Se no filme de Aïnouz a experiência queer não é um problema em si que vai dificultar a vida de Donato em Berlim, há pelo menos um filme que vale mencionar porque aborda a questão espinhosa do tráfico de mulheres e da vida de transexuais brasileiros e latino-americanos na Espanha. Trata-se de *En la puta vida* (2001), dirigido pela uruguaia Beatriz Flores Silva. Neste filme, a cabeleira Elisa é ludibriada pelo namorado a seguir para Barcelona para tentar a vida. Uma vez lá, o cafetão confisca seu passaporte e a obriga a trabalhar como prostituta para sustentar a ambos. Ainda que o foco seja dado ao tráfico de mulheres, o enfrentamento de Elisa é dado na disputa pelo espaço de trabalho na rua, disputa marcada por territórios dominados por gangues de travestis – em sua maioria brasileiros e latino-americanos de diversas origens. Na heterogeneidade desse retrato marginal da vida queer em Barcelona, paira um panorama mais amplo e mais complexo das muitas políticas de sexualidade que compõem o cenário contemporâneo do cinema queer latino-americano ainda por vir.

Longe de esgotar a potência da produção cinematográfica queer na América Latina, apresentamos aqui um painel incompleto, com foco nos longas-metragens de ficção. O CQLA aparece também, e com força, na forma de curtas que, infelizmente, têm circulação muitas vezes restritas ao circuito de festivais. Há também um espaço ainda a ser explorado com maior vigor no campo do documentário. Chamamos atenção especial para mexicano *Quebranto* (2013), dirigido por Roberto Fiesco, vencedor do Queer Lisboa em 2013. Reconhecemos, também, que outras expressões audiovisuais queer formam um panorama muito mais complexo, como é o caso da produção pornográfica anti-hegemônica que se dissemina pelo continente. Ainda assim, acreditamos que o percurso pelos longas de ficção nos dá relevantes pistas sobre como o queer aparece nas telas latino-americanas. De início marcado, na sua efeminação, como o oposto do macho latino, o queer ganha contornos mais diversos na entrada do século XXI. A intensificação das trocas culturais e de dispositivos internacionais de fomento à produção também marcam o CQLA como lugar de coproduções, em especial com a Europa. E esse

contexto globalizante também permite um maior trânsito dos filmes por festivais especializados ao redor do mundo. Notamos uma pluralidade de estéticas e políticas, o que é de se esperar quando pensamos na qualidade queer como aquilo que escapa à fixidez de identidades. Por fim, é notória a relação próxima, em especial entre os anos 1980 e início dos anos 2000, de adaptações literárias, em uma espécie de camaradagem entre as artes que buscam abrir o pensamento e a experiência para o que se recusa a reproduzir a norma.

TRANSPIGMALIÃO: O CINEMA QUEER EUROPEU CONTEMPORÂNEO

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Ainda que o epicentro da cultura queer mundial esteja nos Estados Unidos (acompanhando, evidentemente, um processo mais amplo de hegemonia cultural norte-americana, que vem desde o fim da Segunda Guerra), é na Europa que se deve buscar uma genealogia das primeiras formas de expressão que, mais tarde (começo dos anos 1990), desaguariam no New Queer Cinema. De Fassbinder a Almodóvar, passando por Monika Treut e Derek Jarman, os primeiros realizadores que, de fato, apresentaram em seus filmes uma visão passível de receber tal denominação foram europeus. Se quisermos ir mais longe, podemos falar de uma herança histórica atrelada a um fenômeno cultural ocorrido na Alemanha da época da República de Weimar, quando os movimentos políticos e sociais ligados às comunidades gays locais resultaram na produção de filmes de temática gay e lésbica hoje considerados verdadeiros clássicos do cinema queer, a exemplo de *Diferente dos Outros* (Anders als die Andern, 1919, Richard Oswald) e *Senhoritas em Uniforme* (Mädchen in Uniform, 1931, Leontine Sagan).

Conhecer essas raízes do cinema queer europeu é sem dúvida importante. No entanto, nosso foco serão filmes realizados dos anos 1990 para cá, a partir dos quais procuraremos não exatamente constituir um panorama do que seriam as vertentes europeias do New Queer Cinema, mas, antes, refletir sobre diferentes implicações de tal noção.

Segundo Barbara Mennel, o New Queer Cinema nasceu da “convergência de fatores políticos, econômicos e artísticos, associados à tragédia da aids e à militância política que ela engendrou”¹. Diante do enorme baque representado pela epidemia da aids nos anos 1980 e pela nova onda reacionária que surgiu concomitantemente, a resposta do novo cinema queer caminhou no sentido não de recuar e se deixar levar pela atmosfera paranóica então predominante, mas, pelo contrário, de investir ainda mais incisivamente na ideia de uma afirmação do desejo desviante (aquele que subverte os padrões socialmente aceitos). Esse cinema se interessou em mostrar personagens que dão plena vazão aos seus desejos, sem se abater pelo medo da doença nem muito menos pela nova carga de estigma que muitos discursos sociomidiáticos tentavam anexar às práticas homossexuais. Daí os enredos clássicos de procura por identidade e aceitação terem cedido espaço, num primeiro momento, a um cinema da pele e da circulação de desejos, da potência libidinal e do prazer sexual vivido intensamente. “No lugar das histórias de *coming out* e de homossexuais trágicos que visam a suscitar a tolerância, os personagens do New Queer Cinema [...] exprimem sem constrangimento seus desejos desviantes e se livram a práticas sexuais queer em filmagens cruas e sem concessão”².

Um filme emblemático dessa atitude é *Noites Felinas* (Les nuits fauves), realizado por Cyril Collard em 1992. Numa narrativa vertiginosa, assistimos à vida de um jovem passar como um cometa flamejante pela tela, entre flertes, namoros, passeios noturnos, orgias, canções pop, brigas, encontros fortuitos, trabalhos como cineasta e diretor de fotografia etc. Com cerca de dez minutos de filme, Jean (interpretado pelo próprio Collard) descobre que está com o HIV. Ao contrário do que poderia

1 *Le Cinéma queer: Écolières, vampires et cowboys gays*. Paris: L'Arche, 2013, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 116.

parecer, isso não será o drama central do filme, ou melhor, isso não fará a vida dele girar em torno desse único elemento limitador e condicionante. O fato de Jean ser soropositivo conviverá com outros eventos e situações que às vezes chegam a sobrepujar esse drama de fundo. Sua vida sexual e afetiva não se interrompe, pelo contrário: depois de já ter descoberto que contraiu a doença, ele começa um triângulo amoroso envolvendo uma adolescente e um rapaz de origem espanhola. Para Jean, a despeito da doença, é ainda tempo de amar, de redescobrir seu interesse pelas mulheres (depois de muitos anos se relacionando apenas com homens), de continuar frequentando um beco escuro de Paris onde desconhecidos se encontram e transam sem compromisso. O que não significa que a aids seja tratada com levandade ou com glamourização irresponsável (como afirmaram alguns detratores do filme e do diretor): na verdade, ela tenciona todos os eventos, modifica a face de todas as experiências que Jean vivencia a partir de então. Só que, diferentemente dos demais filmes sobre aids do mesmo período, a grande questão do filme não será o processo de afinamento, a queda progressiva, a morte em ação, mas justamente o oposto, isto é, uma afirmação de vida cada vez mais radical e poética, culminando na abstração da sequência final: Jean vai até a Ponta de Sagres, em Portugal (“a ponta da Europa”, como ele mesmo diz), e assiste ao sol se pôr, enquanto sua voz afirma em *off* que ele não se sente morrendo, mas imerso na vida, misturando-se à vida. A imagem se repete em sentido inverso, e vemos o sol retornar de trás do horizonte para subir e ganhar o céu novamente, como se a vida se refizesse do zero, recomeçasse, com a alma de Jean se espalhando pelas nuvens do céu crepuscular. Tudo se torna mais intenso e verdadeiro quando se sabe que o próprio Cyril Collard, também autor do romance autobiográfico em que o filme se baseou (e que fora alvo de polêmica na França), estava contaminado com o HIV e tinha somente alguns meses de vida enquanto rodava *Noites Felinas* (ele morreria em março de 1993, sem nem mesmo ter visto seu filme ganhar diversos prêmios naquele ano). Essa consciência da proximidade da morte imprimiu em cada fotograma do filme uma incrível vontade de vida, um último elã de prazer e de dor, um último esforço de pertencer ao mundo. Isso se traduz como velocidade, como aceleração da montagem, expressão ambígua de uma avidez de viver tudo, de sorver todo o tempo que ainda resta e de acelerar contra o muro ou despençar do abismo.

Collard havia sido ator e assistente de direção de *Aos Nossos Amores* (*À nos amours*, 1983), de Maurice Pialat, e a influência que recebeu desse grande diretor é bastante perceptível. Nas cenas de briga entre Jean e Laura (a adolescente com quem se relaciona), a câmera de Collard, tal como a de Pialat no filme em que ele trabalhou, comporta-se como uma instância documentadora, um aparelho sismográfico que registra as explosões de personagens que perdem o controle e atingem a histeria. Como nos filmes de Pialat, temos a impressão, em muitos momentos, de que nem todos os atores foram claramente informados a respeito do que a cena abordaria, ou seja, de que eles não sabiam exatamente o que iria acontecer (tem-se uma forte impressão disso, por exemplo, na cena em que Laura começa a quebrar tudo dentro de casa, até que aparecem sua mãe e os vizinhos para tentar acalmá-la). O resultado é um registro que capta a espontaneidade de algumas reações, assim como a tensão, a instabilidade, quicá o temor em face do imprevisto e da exaltação de nervos instalada no set. Na filmagem da cena em que Jean conta para Laura que está infectado com o HIV – àquela altura do filme, eles já haviam transado (e sem camisinha) algumas vezes –, a atriz Romane Bohringer não sabia qual seria o teor do diálogo, não sabia que cena era aquela que estavam a filmar. Collard apenas a chamou para um canto do apartamento em que seu personagem morava, pediu que ligassem a câmera e começou o diálogo. Quando a notícia da contaminação pelo vírus da aids surge, a jovem atriz reage “naturalmente”, confusa e surpresa, com amor e ódio ao mesmo tempo, e a ambiguidade de sua reação traz à cena um nível de autenticidade que dificilmente o diretor obtería por um método de encenação mais convencional.

Em *Noites Felinas*, Cyril Collard se desnuda moralmente na frente da câmera, se expõe, se confessa. Ele assume sem pudores a forma controversa como encarou a realidade de ter contraído a doença mais temida e indesejada de seu tempo. O filme acabaria se tornando *cult*, não só pela história peculiar de seu diretor, de cuja carreira e vida meteóricas ele representa o ponto culminante, mas, sobretudo, por sua instigante *mise-en-scène* dos comportamentos e dos desejos, e pela inversão de perspectiva que propôs, temperando o antigo drama do enfrentamento dos preconceitos com uma dose de puro erotismo e hedonismo.

Nas duas décadas subsequentes, outros cineastas franceses teriam atitude semelhante no que tange à representação da sexualidade de sujeitos não conformes às normas sociais. Podemos destacar dois importantes filmes que, com estruturas espaciais que guardam lá suas semelhanças, são ambientados em lugares de pegação gay e descrevem um verdadeiro inventário de comportamentos e de modos de abordagem e interação sexual. O primeiro desses filmes é *Cinema Pornô* (*La chatte à deux têtes*), feito por Jacques Nolot, em 2002. O filme inteiro se passa num cinema pornô de Paris, onde homossexuais e travestis se encontram para se masturbar ou fazer sexo enquanto assistem ao filme projetado na tela. Toda a narrativa é desenvolvida dentro de uma unidade espaciotemporal muito precisa e quase teatral em sua simplicidade. Há apenas quatro cenários, ou quatro partes de um mesmo cenário: o saguão com a bilheteria, a sala de cinema, o banheiro e o corredor da saída de emergência. Esses quatro segmentos espaciais se revezam e abrigam todos os eventos do filme, sem necessidade de qualquer outro cenário suplementar (somente o último plano mostra os personagens saindo do cinema e se dispersando pela rua). Quanto ao tempo diegético do filme, ele corresponde à duração de uma sessão de cinema. Há um espelhamento, portanto, entre a experiência da plateia e a experiência dos personagens: eles vivem juntos uma certa duração (a duração de um filme), num espaço que é o mesmo (uma sala de cinema). Nolot, que já havia sido ator e roteirista de grandes cineastas como Claire Denis e André Téchiné, demonstra uma interessante cumplicidade e uma enorme franqueza com os personagens, que são os frequentadores daquela sala de cinema. Ele próprio interpreta um desses *habitués* do lugar, um homem de meia-idade HIV-positivo, que vai àquele cinema à procura tanto de prazer sexual como de inspiração para as poesias que escreve; ele está ali tanto na condição de *dragueur* como na de observador.

O cinema pornô mostrado no filme é um espaço decadente, mas plural e democrático: lá, homens de terno e gravata (alguns dos quais depois se travestem como *drag*) dividem o espaço com imigrantes, prostitutas e poetas fracassados. Acha-se aí uma galeria de “marginais” ou “excluídos” de toda sorte, contando com alguns dos personagens mais recorrentes do novo cinema queer: imigrantes pobres, jovens prostituídos, *drag queens*, pessoas contaminadas pelo HIV. Naquele pequeno cineminha pornô, o máximo de intimidade corporal se produz entre pessoas que, na vida social cotidiana, sequer se cruzam ou se falam, por não pertencerem à mesma classe ou ao mesmo *milieu*. Há algo de clandestino e marginal nessa experiência, como fica bem claro na cena em que a polícia invade o recinto. Nolot divide muito bem a narrativa entre as partes dialogadas, que ocorrem no saguão, onde seu personagem conversa com a bilheteira e com o jovem projetorista, e as sequências quase sem diálogo transcorridas dentro da sala de cinema, cuja banda sonora é ocupada, na maior parte, pelos gemidos dos atores do filme pornô que está sendo projetado. Na sala escura, é o corpo que fala: só se sabe o que o outro quer quando se o toca ou se o aborda fisicamente. A resposta pode ser de aceite ou de rejeição. São particularmente magnetizantes em termos cinematográficos os momentos em que dois corpos começam a interagir e, aos poucos, outros corpos surgem e se aglomeram, como insetos atraídos pela luz, tentando se juntar ao redor da fonte de energia erótica e participar de alguma maneira daquela busca por prazer.

O outro filme que gostaria de destacar dentro desta mesma ideia é o recente *Um Estranho no Lago* (L'inconnu du lac, 2013), de Alain Guiraudie. Trata-se de um *thriller*, poder-se-ia dizer, clássico, com acentos fortemente hitchcockianos. A diferença é que os personagens são quase todos homossexuais e passam o filme quase inteiro nus, em boa parte do tempo fazendo sexo em cenas filmadas de forma frontal e explícita, sem nenhum tipo de concessão a um público hétero. Se a presença de personagens assumidamente gays em filmes codificados por gêneros tradicionais (suspense, *western*, *noir*, melodrama) já era uma prática comum desde os anos 1990, essa inclusão de cenas explícitas de sexo, acompanhadas de todas as nuances do ritual de acasalamento observável naquele universo, é uma peculiaridade que dá a *Um Estranho no Lago* um *status* de ineditismo.

O cenário, como o de *La chatte à deux têtes*, é um único lugar subdividido em quatro porções de espaço. Aqui, no entanto, não se trata de um cinema pornô, mas de uma praia de nudismo à beira de um lago que é frequentado por gays durante o verão. Guiraudie distribui a ação do filme entre diferentes segmentos do espaço: o estacionamento, a praia, a floresta. O olhar tem uma função estruturante no filme: além de ser a principal ferramenta de *raccord* entre os planos, ele faz os desejos e os medos circularem num espaço comum. O plano mais importante do filme é um plano-ponto-de-vista em que um assassinato é mostrado através do ângulo de visão do protagonista, única pessoa a testemunhar o crime. Contudo, ele não contará o que viu para o detetive que investiga o caso, pois está gamado no assassino, um homem de corpo musculoso, escultural e de beleza quase paródica, tamanha sua aparência de galã. O curioso do plano do assassinato é que o sujeito assassinado era o namorado do assassino; uma vez que o rapaz que testemunha o crime é alguém que deseja fervorosamente o homem que está a afogar o outro no lago, a cena adquire, no fundo, um caráter projetivo: o assassino nada faz além de executar o desejo mudo projetado pelo olhar de alguém que assiste à cena a distância. É como se, pelo simples poder do olhar e da projeção dos desejos, o protagonista eliminasse seu concorrente, num ato voyeurístico carregado simultaneamente de excitação e pavor.

Aqui chegamos, ainda que de maneira enviesada, a uma outra linha de força das ficções queer: a reflexão sobre o olhar e o ponto de vista efetuado por narrativas que possuem ancestrais literários bem conhecidos e já adaptados para o cinema, como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Nessas narrativas, a atitude do esteta ou do intelectual amante das artes aparece como uma representação metafórica da identidade gay. O ponto de vista do artista-intelectual se conecta ao do homossexual, na medida em que, tal como este último, o primeiro é tradicionalmente visto como uma figura marginalizada em nossa cultura. Trata-se, portanto, de um olhar exterior à sociedade (ou que, mesmo de dentro dela, subverte-a). O recurso ao personagem do esteta, do *dandy* ou do membro de uma determinada elite intelectual aí aparece como uma forma de analogia com a situação do gay na sociedade patriarcal. De acordo com Thomas Waugh, a representação do sujeito gay como artista ou como apreciador das artes conota um tipo de existência ou de “presença no mundo” que reside menos na ação do que no sentimento e no intelecto³. Além disso, a contemplação de uma obra de arte é uma situação que legitima, entre outras coisas, o olhar para corpos belos, com todo o investimento erótico que tal contemplação envolve. Sendo assim, cria-se uma situação indefinida em que o olhar amoroso se confunde à pura admiração estética, ou em que o desejo perverso se disfarça como interesse inocente.

Um perfeito exemplo desse tipo de narrativa é *Amor e Morte* (Love and Death on Long Island, 1997), de Richard Kwietniowski, cineasta britânico relativamente desconhecido, mas que realizou essa pequena pérola dos anos 1990. O protagonista do filme é um velho escritor e crítico literário britânico

3 Ver *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*, in GEVER, Martha; GREYSON, John; PARMAR, Pratibha (orgs.), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, New York/Londres: Routledge, 1993, p. 151.

que, viúvo de sua esposa de longa data, vive recluso dentro de casa e nas bibliotecas. Ele nunca teve televisão e faz questão de negar os lares da modernidade. Um belo dia, precisando passar o tempo, vai ao cinema assistir a uma adaptação de E. M. Forster, mas erra de sala e depara com um besteirol americano intitulado *Hotpants College 2*. Quando já se preparava para abandonar a sala, ele se encanta com um jovem ator que aparece no filme interpretando um entregador de pizza. Na imagem que cativa seu olhar, o rapaz repete a pose do jovem poeta suicida Thomas Chatterton no quadro pintado pelo pré-rafaelita Henry Wallis (há uma cena em que o escritor vai à Tate Gallery de Londres apreciar esse quadro); o plano é um pastiche *pop* da pintura oitocentista. O ator que faz o entregador de pizza é Jason Priestley, estrela da série televisiva *Barrados no Baile* (Beverly Hills, 90210, 1990-2000) e ícone da cultura *teen* dos anos 1990. O escritor fica obcecado com o jovem ator e viaja para os EUA, indo à cidade em que ele mora e arrumando um jeito de conhecê-lo. O filme se torna então uma readaptação de *Morte em Veneza*, porém transposta para a contemporaneidade e o Novo Mundo, o que permite ao diretor uma série de variações interessantes. Se a adaptação realizada por Luchino Visconti, em 1971, conta a história de um aristocrata vagando por uma cidade-museu – onde jazem as glórias de um passado artístico esgotado – à procura do cânone perdido da beleza ocidental, lá encarnado num menino loiro que se parece com os adolescentes andróginos dos quadros renascentistas, a de Kwietniowski mostra um intelectual inglês (que leva na sua bagagem toda uma tradição europeia) circulando por praias, lanchonetes *kitsch* e lares americanos pré-fabricados, à cata de um ator que figura em papéis secundários de filmes vagabundos que podem ser tomados como autênticos emblemas da baixa cultura. Em *Love and Death on Long Island*, portanto, a cultura enlatada se substitui ao mundo das formas artísticas elaboradas que servia como pano de fundo ao filme de Visconti.

Há algo de pigmaliónico na relação que o velho escritor desenvolve com o jovem ator: em primeiro lugar, porque a sua história é a de um homem desiludido que, tal como o herói da fábula ovidiana, apaixona-se por uma imagem e quer se apossar dela a todo custo; em segundo, porque almeja remodelar o objeto do seu desejo com base numa imagem idealizada (no caso, o escritor quer convencer o ator a encarnar personagens de dramas nobres e sofisticados, no lugar das comédias adolescentes em que trabalha).

A história de Pigmalião, aliás, fornece a matriz mitológica dos dois últimos filmes que pretendo comentar neste texto: *A pele que habito* (La piel que habito, 2011), de Pedro Almodóvar, e *Une nouvelle amie* (2014), de François Ozon.

Narrado por Ovídio, no livro X das *Metamorfoses*, o mito de Pigmalião conta a história de um homem que, desencantado com os “vícios” que a natureza conferira às mulheres de carne e osso, esculpe uma estátua de marfim com as formas femininas mais perfeitas já vistas. Enamorado da estátua, ele enfeita-a com vestidos e joias, faz-lhe carícias, enche-a de presentes. No dia da festa de Vênus, pede aos deuses que lhe deem uma esposa semelhante à mulher de marfim. Vênus atende ao pedido: a estátua ganha vida e se casa com Pigmalião.

No cinema, a história de Pigmalião já foi reencenada dezenas de vezes, explícita ou indiretamente, em cenários “reais” ou fantásticos, de Méliès a Hitchcock, de Otto Preminger a George Cukor, de uma comédia romântica desprezível (*Manequim/Mannequin*, 1987, Michael Gottlieb) a um ambicioso estudo de comportamento (*Boneca Inflável/Kùki ningyô*, 2009, Hirokazu Koreeda). A novidade dos filmes que mencionei mais acima é que neles não se trata mais de transformar uma estátua ou um corpo artificial com formas femininas em uma mulher de verdade, mas sim de transformar um corpo masculino em um corpo de mulher. Em *A pele que habito*, um cirurgião plástico tenta fabricar um corpo feminino idêntico ao da sua esposa morta (ecos de *Vertigo*⁴ podem ser sentidos no filme),

4 Nota dos Editores: *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), filme de Alfred Hitchcock.

tendo como matéria-prima o corpo de um rapaz que ele mantém prisioneiro. Trata-se de uma cirurgia de transformação de sexo executada de modo radical, pois não é só o órgão genital, mas toda a superfície do corpo que será modificada para talhar uma mulher. Mas, como Almodóvar disse em entrevista à *Cahiers du cinéma*, “a ciência não tem acesso à alma, à identidade profunda dos seres, que permanece apesar de todas as manipulações”⁵. Desse modo, mesmo depois de ter adquirido uma aparência idêntica à da falecida esposa do médico, o rapaz foge e, de volta à sua cidade, afirma que ainda é a mesma pessoa de antes, o mesmo homem. É o exato oposto de *Morrer como um homem* (2009), de João Pedro Rodrigues, em que Tonia, travesti que reluta em fazer a cirurgia de mudança de sexo (apesar das pressões do namorado e dos conselhos de uma amiga), acaba morrendo e sendo enterrada como um homem (ela queria um enterro religioso e, para isso, não podia estar caracterizada como um travesti). A “mensagem” do último plano do filme é bastante clara: a câmera focaliza Tonia vestida como mulher, a cantar como num dos números musicais que apresentava nos seus shows de travesti; em seguida, a câmera se afasta dela num movimento de grua que passa por cima do cemitério onde seu corpo é sepultado como um homem (de terno e cabelo curto). Se o personagem de *A pele que habito* adquire um corpo de mulher, mas continua com alma de homem, o do filme de João Pedro Rodrigues permanece com um corpo de homem, mas com alma de mulher.

Em *Une nouvelle amie*, a história é outra: após a morte de sua melhor amiga, Laura (Isild Le Besco), Claire (Anaïs Demoustier) entra em depressão, até o dia em que faz uma visita a David (Roman Duris), que era o marido de Laura, e o encontra vestido de mulher. Ele confessa a ela ter esse hábito. Passado o estranhamento inicial, Claire, que tinha por Laura uma paixão lésbica incubada, torna-se a melhor amiga de David, quer dizer, de Virginia, que é o nome que ele assume quando está vestido de mulher. Com o tempo, eles se apaixonam e se tornam amantes, tendo a lembrança de Laura (ou seu fantasma) como elo de aproximação. A sexualidade de David/Virginia não se enquadra nas delimitações conhecidas: ele gosta de se vestir e se comportar como mulher, mas não sente atração sexual por homens. Claire, por sua vez, está confusa, pois quem a atrai, no fundo, é a parte Virginia de David, ou seja, sua parte mulher. Enquanto isso, o namorado de Claire, caracterizado como um típico “homem comum”, prova-se um personagem completamente sem graça e desinteressante – Ozon claramente usa uma estratégia de filmar o “normal”, o não desviante, como sinônimo de enfadonho e banal (é a “normalidade” que é indesejável nesse filme, não a “estranheza”).

O filme coloca a questão da sexualidade e do gênero fora de qualquer determinação natural ou biológica. Há uma sequência-chave em que Claire e Virginia vão a uma boate LGBT onde assistem a um show de *drag queen*. O espetáculo mostra uma *drag* narrando, através da letra de uma canção romântica popular, como se descobriu mulher. Virginia vai às lágrimas com a canção. No final do filme, depois que ela é atropelada por um carro e fica em coma no hospital, Claire vai visitá-la e leva a mala com as roupas, maquiagens e acessórios de mulher que David usava para se transformar em Virginia. Enquanto cantarola a música que embalara o espetáculo da *drag queen*, Claire veste e maquia David, ou seja, transforma-o em Virginia. Terminada a mutação, Virginia acorda do coma, como uma estátua ganhando vida. A cena é uma reescrita queer do mito pigmaliónico.

Um traço marcante da teoria queer e das práticas culturais que a acompanham é o elogio dos corpos “desviantes”, ou dos corpos “outros” (transexuais, transformistas), que se furta a um condicionamento genital-biológico. Tais corpos vêm ao encontro de toda uma produção contemporânea (de textos, manifestos, *performances*, filmes) empenhada em pensar a sexualidade fora de uma matriz heteronormativa e insubordinada à noção freudiana de “diferença sexual”. Nesse contexto, as

5 Cf. “Les cicatrices intérieures”, *Cahiers du cinéma*, n. 669, julho-agosto de 2011, p. 49.

personagens de travestis, bem como as de lésbicas *butch*, assumem um papel fundamental no New Queer Cinema, na medida em que sublinham o caráter eminentemente performático (ou seja, não naturalmente dado, mas socialmente construído) do gênero e da sexualidade. Um espetáculo de travesti pode ser uma performance militante que desconstrói ativamente os códigos de masculinidade/feminilidade passivamente assimilados pela maioria.

O termo queer, tanto para a teoria como para o cinema, não define – ao contrário de outros termos como “gay” e “lésbica” – identidades sexuais claramente marcadas, o que traz a vantagem de permitir aos militantes, teóricos e realizadores ampliar o leque dessas identidades para aí incluir bissexual, transexual, intersexual, transgênero etc.⁶ Antes de tudo, o queer implica uma desconstrução da identidade, pois parte do princípio de que as próprias noções de homo e heterossexual residem numa coerência demasiado limitada da subjetividade que preside aos desejos e comportamentos. Nesse sentido, podemos ver *Une nouvelle amie* quase como um filme-manifesto da pós-identidade queer, mesmo que a intenção de Ozon não tenha sido exatamente essa. O fato é que ele construiu uma fábula contemporânea que, dialogando com um dos principais mitos de origem do imaginário artístico ocidental, propõe uma visão da sexualidade fora dos modelos tradicionais, tanto aqueles formulados por heterossexuais como os que derivaram das práticas gays já conhecidas.

6 B. Menel, *op. cit.*, p. 107-108.

EM BUSCA DE UM CINEMA QUEER ASIÁTICO

Erlly Vieira Jr.

Ao mesmo tempo que o New Queer Cinema tomava de assalto o cinema independente norte-americano na década de 1990, uma série de filmes asiáticos, protagonizados por gays, lésbicas e transgêneros, chegava, praticamente em bloco, ao circuito exibidor alternativo ocidental. À consagração, no circuito dos grandes festivais internacionais, de filmes como o *Adeus, Minha Concubina* (Ba wangbie ji, 1993, Chen Kaige, China), laureado com a Palma de Ouro em Cannes, e *Banquete de Casamento* (Xi yan, 1993, Ang Lee, Taiwan/EUA), vencedor do Urso de Ouro em Berlim, seguiram-se obras como *Felizes Juntos* (Chungwongcha ti, 1997, Wong Kar-Wai, Hong-Kong), *O Outro Lado da Cidade Proibida* (Donggong xi gong, 1996, Zhang Yuan, China), *Tabu* (Gohatto, 1999, Nagisa Oshima, Japão), *Vive L'Amour* (Ai qingwan sui, 1994, Tsai Ming-Liang, Taiwan) e *O Rio* (He liu, 1997, Tsai Ming-Liang, Taiwan). Eram obras que abordavam o desejo homoerótico (no passado ou no presente) e, em sua maioria, debatiam certos discursos identitários homo/bi/transexuais contemporâneos. Esses e outros filmes, muitos deles frequentemente incluídos entre as mais relevantes obras cinematográficas da década, foram recebidos, num contexto global – e, em especial, pelas plateias LGBT –, como se fizessem parte de uma “nova onda” queer, desta vez asiática. Essas produções geraram amplo interesse exatamente por lançar outros olhares para as experiências homoafetivas, desta vez transpostas para contextos culturais bastante distintos dos usuais na Europa e na América do Norte.

Todavia, a celebração conjunta desses filmes, por mais bem-intencionada que fosse, carregava consigo ecos de um certo “orientalismo” (no sentido que Edward Said consagra ao termo). Esse reducionismo, de certa forma, apesar de exaltar a potência dessas obras, realizadas muitas vezes por nomes consagrados ou então emergentes no panteão dos grandes cineastas contemporâneos, ignorava as diferenças culturais de seus diversos contextos – como, por exemplo, os diversos graus de aceitação ou rejeição da diversidade sexual em cada país. Some-se a isso o fato de que muitos desses títulos, mais do que falar ao público de seus países, muitas vezes obtinham melhor repercussão diante de plateias internacionais, especialmente em países onde as comunidades LGBT contavam com esquemas mais sólidos de circulação de filmes voltados para o segmento. Até porque, em vários países asiáticos, a invisibilidade discursiva de gays, lésbicas e transgêneros junto à sociedade ainda era muito forte nos anos 1990 (e, em alguns lugares, continua sendo).

E lembremos ainda que raros são os cineastas assumidamente gays que trabalham em países asiáticos, como Stanley Kwan, Eytan Fox e Apichatpong Weerasethakul ou, no passado, os filipinos Lino Brocka e Ishmael Bernal. O próprio Tsai Ming-Liang, talvez o cineasta asiático cuja filmografia mais se aproxime do que seria um olhar cinematográfico queer, sempre rejeitou a aplicação do rótulo de “cinema gay” em seus trabalhos. A maior parte dos filmes que abordavam temáticas LGBT, cerca de vinte anos atrás, foi realizada por cineastas heterossexuais (Chen Kaige, Zhang Yuan, Wong Kar-Wai, Nagisa Oshima, Ang Lee), e isso se estende à maioria de seus roteiristas e intérpretes – sendo o ator honconguês Leslie Cheung, protagonista de *Adeus, Minha Concubina* (1993) e *Felizes Juntos* (1997), um

raro ícone LGBT asiático do período. Ou seja, a maioria esmagadora dessas abordagens vinha de um olhar externo, embora bastante atento, sensível e deveras potente, à condição homo/bi/transsexual neles retratada – ao contrário do que podemos encontrar no cinema queer ocidental do período, fortemente atravessado por relatos inspirados em vivências e conflitos pessoais, refletindo, muitas vezes na primeira pessoa, as experiências não-heteronormativas na contemporaneidade.

A emergência de uma produção cinematográfica feita por e direcionada para plateias LGBT só se tornou realidade em alguns países asiáticos a partir dos anos 2000 – especialmente nas Filipinas, mas também em Taiwan, Coreia do Sul, Tailândia e China, entre outros. Ainda assim, a maioria dessa filmografia possui um olhar bem menos radical do que a geração que consagrou o New Queer Cinema, a partir do qual busca dialogar com públicos mais amplos e apresenta temáticas mais palatáveis, seguindo uma tendência global que vai se tornando hegemônica no cinema LGBT mundial a partir do final dos anos 90. Para entender melhor a amplitude e a complexidade desse panorama, acho que cabe aqui contextualizar algumas das variáveis que o regem, à medida que examinamos alguns de seus principais títulos.

Em primeiro lugar, cabe lembrar que há uma série de concepções culturais diferentes a respeito da diversidade sexual, com significativas peculiaridades em cada país, variando de acordo com os dogmas religiosos, os regimes políticos e com o peso de costumes tradicionais. Além disso, devemos levar em conta as possibilidades (ou não) de visibilidade e de organização política da comunidade homo/bi/transsexual em cada país – lembremos que essa foi uma das variáveis fundamentais para o surgimento do New Queer Cinema, na esteira dos movimentos de livre ativismo surgidos na década de 1980, como reação ao intenso *backlash* antigay durante os primeiros anos da epidemia de aids. E é exatamente da tensão existente entre essas variáveis e os fluxos globais de uma cultura transnacional LGBT que têm se constituído os diversos imaginários a partir dos quais dialogam as filmografias locais voltadas à discussão das experiências de diversidade sexual e de identidade de gênero.

Na maioria das nações do Oriente Médio, por exemplo, a repressão à homossexualidade é bastante forte, havendo inclusive países que não somente a proíbem, como a punem com pena de morte, como o Irã. As exceções ficam por conta de Israel, que possui a legislação mais avançada de todo o continente asiático, em termos de garantias de direitos individuais aos não-heterossexuais, e de poucos países muçulmanos onde a tolerância é razoável, como Turquia, Palestina e Jordânia, embora a homofobia generalizada em muitos destes países forcem gays e lésbicas a viver na semiclandestinidade e no silêncio. A comunidade LGBT também é praticamente invisível nas ex-repúblicas soviéticas na Ásia Central, embora não esteja na ilegalidade na maioria delas (exceto Turcomenistão e Uzbequistão, que proíbem e penalizam a homossexualidade masculina).

Entre os poucos filmes de temática gay produzidos no Oriente Médio, estão os trabalhos do israelense Eytan Fox, como *Delicada Relação* (Yossi & Jagger, 2002) e o bem-sucedido (em termos de bilheteria) e extremamente controverso *Bubble* (Ha-Buah, 2006), que apresenta o impossível relacionamento entre um judeu e um palestino, com certa inspiração autobiográfica. A “bolha” à qual o título se refere é TelAviv, local de relativa calma em meio às tensões bélicas da região e um dos mais populares destinos turísticos LGBT de todo o continente. O caráter cosmopolita e globalizado da cidade também pode ser visto em vários aspectos do filme, desde os ecos de Romeu e Julieta existentes na trama até a escolha de uma trilha sonora transnacional, que inclui de Gershwin a Tim Buckley, passando por Belle & Sebastian e duas canções da brasileira Bebel Gilberto.

Por outro lado, o Irã, dentro de sua cultura extremamente homofóbica, permite a transexualidade, desde que a cirurgia de redesignação sexual seja compulsória para os transgêneros – o que confere ao

país o segundo lugar no ranking mundial de realização do procedimento, atrás somente da Tailândia. A condição transexual local é abordada no documentário *Ser como os outros* (Be Like Others, 2008, Tanaz Eshaghian, Irã/Canadá). Questionamentos sobre o imaginário sexual da juventude iraniana, por outro lado, podem ser vistos em raríssimas obras diaspóricas, como *Circumstance* (2011), dirigido por Maryam Kehavarz, radicada nos EUA há várias décadas. Rodado no Líbano e estrelado por atores de origem iraniana residentes na Europa e na América do Norte, o filme acompanha duas adolescentes na Teerã contemporânea em uma jornada por festas ilícitas e por experiências sexuais e narcóticas. Kehavarz optou por diálogos em persa, de modo a facilitar a circulação do filme em território iraniano através de DVDs piratas, consumidos por um público mais jovem, uma vez que ele jamais teria sua exibição pública permitida pelas autoridades do país.

Já a Índia possui uma situação bastante peculiar: ao mesmo tempo que possui uma cultura LGBT efervescente, é um dos países mais homofóbicos do continente, proibindo desde 1860 as práticas sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, podendo chegar até a prisão perpétua. Apesar de revogada na década passada, a Seção 377 do Código Penal indiano voltou a valer desde 2013, o que tem gerado forte mobilização entre a militância local. Além disso, há um tipo de trans/intersexualidade religiosa socialmente aceita na Índia e Paquistão, sob o conceito de “hijra” (inclusive em comunidades islâmicas), e ambos os países reconhecem legalmente um “terceiro sexo” para transgêneros.

Por conta desses aspectos, raros são os filmes indianos que abordem personagens homo/bi/transexuais, embora alguns pesquisadores (GOPINATH, 2000) destaquem certo teor homoerótico existente em filmes bollywoodianos desde a década de 1960, muitas vezes centrados na amizade entre mulheres ou em triângulos amorosos nos quais os dois pretendentes renunciam à luta pelo amor da protagonista, em troca de uma fraterna e cúmplice amizade. A maioria das representações encontradas em filmes mais recentes, por exemplo, ora tende para a comédia, como em *Dostana* (2008, Tarun Mansukhani), no qual dois homens heterossexuais fingem-se gays para alugar um apartamento, ora se traduz em personagens pouco confiáveis moralmente, como o melhor amigo que “rouba” para si o marido da protagonista em *Page 3* (2005, Mardur Bandhakar). Entre os raros filmes que fogem a esses estereótipos, podemos destacar a representação da lesbiandade em *Fogo e Desejo* (Fire, 1996, Deepa-Mehta), coprodução canadense que causou violentos protestos na época de sua exibição, e em *My brother... Nikhil* (2005), que aborda a aids na Índia no final dos anos 1980 e foi dirigido por Onir, um dos raros cineastas assumidamente gays atuantes em Bollywood.

No Leste e no Sudeste Asiáticos, poucos são os países em que a homossexualidade é ilegal, embora a aceitação social varie radicalmente de um país a outro. Cingapura e Malásia, países de maioria islâmica, não possuem restrições legais para a homossexualidade feminina, embora proibam a masculina. Uma das tramas do delicado *Fica Comigo* (Be with me, 2005), filme do cingapuriano Eric Khoo exibido na Quinzena dos Realizadores, em Cannes, é centrada na silenciosa troca de mensagens SMS entre duas adolescentes apaixonadas. Já a Indonésia permite legalmente relações homossexuais entre não-muçulmanos. Todavia, o padrão de comportamento bem-aceito em sua sociedade seja claramente heteronormativo (MURTAGH, 2013), como podemos ver nos raros filmes do país que retratam personagens gays, todos realizados há menos de quinze anos – como o grande sucesso de público de *Arisan!* (2003), da cineasta Nia Dinata, no qual a máxima demonstração de afeto pública permitida ao casal de protagonistas é somente um rápido “selinho”.

Países como Laos, Camboja e Vietnã não possuem registro de proibições da homossexualidade em sua história, embora, nos dois primeiros seja pouca a visibilidade pública conferida à comunidade LGBT – embora o recente sucesso da sitcom vietnamita *My Best Gay Friends*, websérie veiculada no

Youtube a partir de 2012, já evidencie algumas mudanças. Por outro lado, a Tailândia, que aos olhos do senso comum parece um país mais liberal, na verdade possui uma relação muito peculiar com relação à diversidade sexual. É bastante conhecida a categoria *kathoeys* (em inglês, “*ladyboys*”), considerada socialmente como um “terceiro sexo”, agrupando transexuais, travestis e hermafroditas que assumem uma identidade feminina calcada em gestos exagerados e muita maquiagem. Embora careçam de muitos direitos civis e sejam marginalizados na escola e no mercado de trabalho, os transexuais possuem grande relevância social no país (BAREA, 2011). Os preceitos religiosos budistas professados pela maioria da população tailandesa nutrem uma relação ambígua com a trans/homossexualidade, como se ambas fossem condições cármicas, uma etapa necessária para a expurgação de males praticados pelo indivíduo em vidas passadas – e, portanto, qualquer pessoa poderia, futuramente, reencarnar como *kathoeys*.

Historicamente, podemos observar, no cinema tailandês de caráter mais comercial, a presença esporádica de personagens transexuais, quase sempre em caráter cômico ou submisso. Uma guinada, contudo, surge a partir de 2000, com o sucesso (inclusive internacional) da comédia *As Damas de Ferro* (Satreelek, 2000), dirigida por Yongyoot Thongkonthun, sobre a história real de uma equipe de voleibol majoritariamente composta por gays masculinos e transgêneros, que viria a vencer o campeonato nacional em 1996. A partir daí, temos um *boom* de comédias estreladas por transexuais, numa estranha mistura de zombaria e tolerância, visando o grande público. A pesquisadora Milagos Expósito Barea afirma que o subgênero dos *kathoeysfilms*, entre 2000 e 2008, rendeu mais de vinte títulos, atingindo uma popularidade somente superada pelos filmes locais de horror, comédia e de ação.

Já os filmes protagonizados por homossexuais masculinos, rompendo com os usuais estereótipos, começam a surgir a partir dos anos 2000, embora atinjam um público bem mais restrito do que os *kathoeysfilms*, circulando basicamente em festivais e mostras LGBT. Todavia, alguns títulos alcançaram grande sucesso comercial, como o romance adolescente *The Love of Siam* (Rakhaeng Siam, 2007, Chookiat Sakverakul) e os dramas *It gets better* (2012, Thanwarin Sukhaphisit) e *Bangkok Lovestory* (2007), dirigido por Poj Arnon, famoso por suas comédias *kathoeys* anteriores. Este último também atingiu um bom público em países vizinhos, especialmente o Laos – abrindo espaço para o sucesso local de filmes como o drama lésbico cambojano *Who am I?* (Kyom Chear Nak Na, PhaoPhoungBopha, 2009) e o vietnamita *Lost in Paradise* (Hot boy noiloan - cau chuyen vethang cuoi, co gai diem va con vit, 2011, VũN gọc Đãng).

Se os títulos acima citados fazem parte de uma vertente *mainstream* do cinema LGBT, cabe a Apichatpong Weerasethakul, um dos mais importantes nomes do cinema mundial contemporâneo, a experiência filmica mais radical e experimental dentro do que seria um queer cinema tailandês. Trata-se de *Mal dos trópicos* (Sud Pralad, 2004), vencedor do Prêmio do Júri no 57º Festival de Cannes. O filme acompanha, em sua primeira metade, o cotidiano de um soldado e de um lavrador, recém-enamorados, numa pequena cidade à beira da mata tropical. Na metade do filme, o camponês desaparece na escuridão, e a trama abruptamente se transforma: agora, acompanhamos um militar e um feiticeiro (interpretados pelos mesmos atores da primeira estória) em meio à floresta de sons hipnóticos e atmosfera fascinante e misteriosa, numa espécie de jogo de “gato e rato” que se instala à medida que ambos estão um à espreita do outro. O encontro entre o soldado e o espírito do xamã, incorporado num tigre, opera num registro mágico, que emana da concretude densa da floresta, numa experiência-limite, um êxtase que em muito se aproxima da “experiência interior” de que falava o filósofo francês Georges Bataille. Weerasethakul ainda assina a codireção de *The Adventures of Iron Pussy* (Hua jaitor ra nong, 2003), espécie de comédia musical que parodia abertamente os filmes de espionagem, protagonizada por um agente secreto travesti, num tributo a um cinema popular tailandês que o cineasta

costumava assistir em sua infância, na década de 1970.

Já o contexto das Filipinas é completamente diferente. Trata-se de uma das sociedades mais tolerantes com relação à sua população LGBT, contando com algumas leis antidiscriminação e até mesmo com algumas possibilidades de adoção de crianças. Uma das identidades homossexuais tradicionais do país (e que mais se aproxima da noção de queer) são os *bakla*: homens exclusivamente atraídos por homens, considerados uma espécie de “terceiro sexo”, porém integrados cultural e economicamente à sociedade filipina. Tradicionalmente, o termo se refere a homens que se identificam com o gênero feminino, tendo como figura “folclórica” o *parlorista*, espécie de *crossdresser* que usualmente trabalha em salões de beleza. Diversos vídeos feitos por jovens *bakla*, em especial parodiando ícones da cultura pop global contemporânea, são bastante populares na internet, como as postagens de Lady Gagita e do coletivo Team Aspo. Vale lembrar que, até a década de 90, um dialeto específico, o *gay lingo*, era bastante popular entre gays, lésbicas e transgêneros residentes no arquipélago, em especial os oriundos das classes mais pobres.

Nas profissões vinculadas ao entretenimento e à mídia em geral, o grau de tolerância também é grande, de modo que, já há várias décadas, muitas figuras públicas do país têm assumido sua homossexualidade – entre elas, dois dos mais importantes nomes da história do cinema filipino: os diretores Lino Brocka e Ishmael Bernal. Em 1970, Brocka chocaria as parcelas mais conservadoras da tradicional família católica filipina com uma longa cena em que dois homens se ensaboam durante o banho, no filme *Tubog sa ginto*. Nele, é retratada a dupla vida de Don Benito, um rico industrial, casado e pai de família, que mantém um relacionamento secreto com seu motorista particular. Embora esse “amor proibido” termine em tragédia, as diversas cenas de intimidade entre homens, bem como a substituição de representações caricaturais por personagens com diálogos mais sólidos, cumpriram um papel transgressivo essencial para a discussão do desejo homoafetivo numa sociedade até então bastante moralista. Na época, o lançamento ficou restrito ao circuito filipino – a partir de 2005, o filme foi redescoberto, sendo conhecido internacionalmente sob o título *Dipped into gold*.

Já na década de 1980, personagens homossexuais, ainda que num registro marginal, eram mais constantes na filmografia do país. Lino Brocka retornaria ao tema com *Macho Dancer* (1988), abordando o universo dos bordéis de prostituição masculina, com direito a diversas cenas de nudez, enquanto Ishmael Bernal, com seu *Manila by night – City After dark* (1980), traça um amplo mosaico do submundo na periferia de Manila durante a ditadura de Ferdinand Marcos, no qual vários personagens gays e lésbicas transitando entre drogados, prostitutas, taxistas e policiais corruptos. O filme, considerado um dos maiores clássicos da história do cinema filipino, ainda permitiu ao ator Bernardo Bernardo ser o primeiro ator gay filipino a ganhar um prêmio por representar um personagem homossexual (PALIS, 2008).

O pioneirismo desses trabalhos permite que, nos dias de hoje, diversos filmes independentes aborem abertamente um amplo espectro de experiências vividas pelos LGBT filipinos, dos dramas carregados de erotismo de Cris Pablo, como *Duda* (2003), à delicadeza de *O desabrochar de Maximo Oliveros* (Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros, 2006, Auraeus Solito), que conta a história de um garoto de doze anos que se apaixona platonicamente por um policial. A popularidade do filme de Solito refletiu-se na indicação oficial feita pelo governo filipino para concorrer a uma vaga no Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Personagens homossexuais também são bastante comuns em alguns filmes de Brillante Mendoza, como *Massagista* (Masahista, 2005) e *Serbis* (2008), este último um drama familiar que tem como pano de fundo um cinema pornô decadente.

O múltiplo e riquíssimo universo cultural japonês, que inclui *crossdressers* e personagens homosse-

xuais em *hentais* e *animes* de grande popularidade, como *Sailor Moon*, possui uma razoável tradição em abordagens do homoerotismo – seja latente, como em *Furyo, Em Nome da Honra* (Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983), ou explícito, como em *Tabu* (1999), ambos de Nagisa Oshima. Também se observa toda uma produção *mainstream* voltada para o público LGBT, desde a década de 1990. Mas é no campo de um cinema mais experimental e transgressivo que vão se desenvolver alguns trabalhos cuja radicalidade do olhar anteciparia em pelo menos duas décadas a atitude presente em boa parte do cinema queer norte-americano dos anos 1990. Um deles é uma paródia ácida dos filmes de detetive: trata-se de *Lagartixa Negra* (The Green Slime, 1968), de Kinji Fukasaku (mais conhecido como diretor de *Battle Royale* [Batoruro wairu, 2000]), protagonizado por uma ladra de joias *crossdresser*. Já *O Funeral das Rosas* (Bara no sôretsu, 1969, Toshio Matsumoto), curioso ensaio sobre o *underground* japonês do final dos anos 1960, é uma comédia vanguardista dotada de um senso de humor bastante cáustico e protagonizada por duas travestis, rivais em um triângulo amoroso inspirado na tragédia grega Édipo Rei. Ambos os filmes transbordam psicodelia, atitude *camp* e estética *kitsch*, sendo que a violência estilizada do último remete imediatamente a *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick.

Na Coreia do Sul, embora as sexualidades não-heteronormativas nunca tenham sido reprimidas pela lei, elas sempre foram relegadas à invisibilidade social. Há poucos gays, lésbicas e transexuais na mídia, raras são as demonstrações públicas de afeto entre casais homoafetivos, e o debate sobre a união civil é quase inexistente, embora encontre melhor aceitação entre jovens. A produção de filmes voltados para o público LGBT se iniciou há pouco mais de dez anos e é bastante tímida. Todavia, a presença de protagonistas homossexuais em alguns filmes de época tem despertado imensa curiosidade no público *mainstream*, como o épico erótico *A Frozen Flower* (Ssang-hwa-jeom, 2008, Yoo Ha), que ultrapassou três milhões de espectadores e, principalmente, *The King and the Clown* (Wang-ui namja, 2005, Lee Jon-ik) – este último, orbitando em torno de um triângulo amoroso entre um rei e dois bufões, foi a maior bilheteria do cinema sul-coreano até então, ultrapassando 12 milhões de ingressos vendidos (o que equivalia a 25% da população do país).

Já dentro de uma atitude mais queer, temos *Like a Virgin* (Cheonhajangsamadonna, 2006), comédia dramática dirigida por Lee Hae-Jun e Lee Hae-Young, que conta a história de um adolescente gordinho que, obcecado pela cantora Madonna, tenta juntar dinheiro para a tão sonhada cirurgia de redesignação sexual (que só é permitida no país para maiores de 20 anos) que lhe possibilitará ser uma mulher trans. Ele é treinando para um torneio de *ssireum* (tradicional luta coreana), que pode estar a chance de arrematar um prêmio em dinheiro que custeie a operação. O contraste entre a feminilidade e androginia do (a) protagonista e a virilidade exigida pelo esporte permitem uma reflexão pouco usual sobre o imaginário transexual na adolescência.

A tímida eclosão de um cinema queer também é um fenômeno bem recente na China, onde a homossexualidade passou a ser considerada legal apenas em 1997. Antes dessa data, raros foram os filmes com personagens gays ou transgêneros, sendo que em *Adeus, Minha Concubina* os conflitos inerentes à sexualidade do protagonista estavam intimamente ligados ao contexto histórico de subalternidade da Ópera Chinesa. Já *O Outro Lado da Cidade Proibida* conta uma história contemporânea, ambientada num parque em Pequim cujos banheiros, à noite, são um ponto de “pegação” gay bastante frequentado. Considerado o primeiro filme a falar abertamente do desejo homossexual na China continental, ele teve sua exibição proibida, e seu diretor Zhang Yuan (um dos pioneiros da Sexta Geração de cineastas chineses) enfrentou represálias do governo à época. Mais recentemente, alguns filmes de diretores assumidamente gays tiveram menos dificuldades para entrar em cartaz, como *Bad Romance* (Hua wei mei, 2011), de François Chang, baseado na canção homônima de Lady Gaga, e *O Peixe e o Elefante*

(Jin nian xia tian, 2001), de Li Yu, primeiro filme chinês a abordar o universo lésbico local.

Na filmografia realizada em Hong Kong, personagens LGBT deixaram de ser tabu há pelo menos 25 anos: eles estão presentes em diversos filmes de artes marciais e máfia voltados para o *mainstream*, além de melodramas como *Permanent Residence* (Yong jiu juliu, 2009, Scud), que aborda um relacionamento sexual bastante conturbado entre um rapaz gay e outro heterossexual. Alguns filmes de Stanley Kwan abordam temas homoafetivos, como os dramas românticos *Hold You Tight* (Yuekuailie, yue duo luo, 1998), vencedor do Prêmio Teddy no 48º Festival de Berlim, e *Lan Yu* (2001), trágica história adaptada de um conto anônimo publicado na Internet e ambientado na Pequim na virada dos anos 1980/1990, tendo como pano de fundo os eventos ocorridos na Praça da Paz Celestial em 1989.

O título de maior repercussão continua sendo *Felizes Juntos*, de Wong Kar-Wai, que parte de um olhar melancólico e fragmentário já recorrente na obra do cineasta para acompanhar um casal gay asiático que tenta recomeçar suas vidas em Buenos Aires – literalmente, “o outro lado do mundo” para quem vive em Hong Kong. Ao abordar os eventos vividos pelos protagonistas através de um tom afetivo, que testemunha intimamente seu não-pertencimento absoluto ao país estrangeiro, a falência da relação amorosa e a tentativa de outros novos encontros, Wong Kar-Wai traça uma grande alegoria da própria condição de desenraizamento imposta a seu país, no ano em que oficialmente se inicia o processo de reincorporação de Hong Kong à China continental, após 99 anos de administração britânica. O desencontro dos corpos filmados, sua solidão e melancolia transbordantes traduzem, a seu modo, o mal-estar de uma identidade nacional em iminente desaparecimento.

No contexto das três Chinas (a continental, Hong Kong e Taiwan), as “minorias sexuais” têm resignificado sua identidade, desde a década de 1990, a partir do conceito de *tongzhi*, que vem a substituir, coloquialmente, o termo médico *tongxiglian*, usado ara se referir à homossexualidade. Em chinês, *tongzhi* significa “com o mesmo objetivo” e durante anos significou “camarada”, no contexto do Partido Comunista. Ao se apropriarem de um vocábulo originalmente vinculado a uma lógica “opressiva” para se autodenominar, os integrantes dessas comunidades LGBT buscam, na ideia de “solidariedade”, uma forma positiva de representar a experiência homoafetiva chinesa nos dias atuais (WAH-SHAN, 2000).

Taiwan é, talvez, o país onde esse novo movimento mais tenha obtido resultados políticos, traduzidos não só num clima de tolerância mais ampla, mas também no avançado debate que se faz em torno do casamento entre pessoas do mesmo sexo e de leis contra a homofobia. Muito desse contexto vem de uma vocação cosmopolita presente não somente nesta ilha, mas também em Hong Kong, o que permite um diálogo mais fértil com ideias e identidades LGBT ocidentais e imigrantes. *O Banquete de Casamento* (Ang Lee, 1993) retrata os primórdios dessa nova tomada de posição e dos hibridismos dela decorrentes, a partir de uma bem-humorada leitura dos choques entre a tradição taiuanesa e o *lifestyle* cosmopolita de uma geração emigrada e radicada em Nova York.

Todavia, o cineasta taiuanês que melhor traduz a atitude queer é Tsai Ming-Liang, seja através de protagonistas gays mais desconectados que integrados ao frenetismo da metrópole (como em *O Rio* e *Vive L'amour*), seja por meio de novas possibilidades de homossocialidade capazes de gerar um potente estranhamento junto ao espectador comum, em filmes como *Não Quero Dormir Sozinho* (Hey yan quan, 2006). Suas narrativas, tecidas a partir dos eventos mais corriqueiros, entre corpos solitários banalmente filmados em espaços tão familiares quanto inóspitos, apontam uma espécie de enfrentamento silencioso diante de um mundo repleto de arestas e solidão. Pensemos na cena em que pai e filho se masturbam um ao outro numa sauna mal iluminada, onde portas abrem-se e fecham-se sucessivamente, em *O rio* – e como essa imagem é capaz de sintetizar a desagregação e a alienação do núcleo familiar a que esses personagens pertencem. Ou ainda no registro fantasmagórico em que

se dá o entra e sai de homossexuais nos banheiros e nos corredores vazios do velho cinema prestes a fechar as portas, em *Adeus, Dragon Inn* (Busan, 2003), numa série de encontros e desencontros cuja impessoalidade emana dos corpos com mais potência do que o próprio desejo sexual que os move. O tom minimalista dos filmes de Tsai, com essa exploração dos vazios e fantasmagorias (MARTIN, 2003), embora rompa abertamente com a estridência da militância *tongzhi*, acaba por evidenciar os afetos que atravessam todo um universo de novas subjetividades sexuais dissidentes, muitas vezes condenadas ao mutismo e à invisibilidade.

O estranhamento do banal proposto por Tsai Ming-Liang, amplia a radicalidade de experiências queer apresentadas pela filmografia asiática, ao lado do enfrentamento direto praticado por Lino Brocka no começo dos anos 1970, da anarquia vanguardista delirante dos filmes japoneses da década de 1960, da alegoria afetiva e distópica de *Felizes Juntos* e do embate entre os registros do real concreto e do universo mágico proposto em *Mal dos Trópicos*. Numa época em que boa parte do cinema LGBT asiático (nos países em que floresce atualmente uma filmografia farta), assim como o do restante do mundo, muitas vezes têm se contentado em apresentar histórias mais palatáveis, capazes de agradar ao nicho de mercado que ele mesmo constituiu nas duas últimas décadas, talvez estes filmes possam trazer novas chaves para pensar e debater a experiência queer sem cair em respostas fáceis, ampliando a visibilidade de outras experiências, outras identidades, outros olhares e também mergulhos cada vez menos previsíveis.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *The strange story of a strange beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's SudPralaat*. In: QUANDT, James. *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009.

BAREA, Milagros Expósito. *From the Iron to the Lady: The kathoey phenomenon in Thai Cinema*. In: *Sésion no numerada: Revista e letras y ficción audiovisual*, n. 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

GERSTNER, David A. *Routledge international encyclopedia*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

GOPINATH, Gayatri. *Queering Bollywood: Alternative sexualities in popular indian cinema*. In: *Journal of Homosexuality*, vol. 39, issue 3-4. Nova Iorque: Taylor & Francis/ Routledge, 2000.

MARTIN, Fran. *Vive l'Amour: Eloquentemptiness*. In: BERRY, Chris (org.). *Chinese Films in Focus: 25 new takes*. Londres: BFI, 2003, p. 175-182.

MURTAGH, Ben. *Gender and sexualities in Indonesian cinema*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013.

PALIS, Joseph. *Cinema Archipelago: A geography of Philippine Film and the post national imaginary*. Dissertação apresentada à University of North Carolina. Chapel Hill: 2008.

WAH-SHAN, Chou. *Thongzhi: Politics of same-sexeroticism in Chinese societies*. Philadelphia: Haworth Press, 2000.

O CINEMA PÓS-QUEER E SEUS MEIOS DE EXIBIÇÃO

Mateus Nagime

Un ouvrage original en fait presque toujours construire cinq ou six cents autres; ces derniers se servent du premier à peu près comme les géomètres se servent de leurs formules. (Montesquieu, *Cahiers* (1716-1755). In : GRASSET B.; MASSON, A.[org.].Paris : Grasset, 1941.)

The radical of one century is the conservative of the next. The radical invents the views. When he has worn them out, the conservative adopts them. (TWIN, Mark. Mark Twain's Notebook (The Complete Works of Mark Twain, XXII). New York: Harper & Bros, 1935.)

Pouco tempo depois que o New Queer Cinema chegou arrasando convenções e prometendo um futuro queer para todos, tudo se esvaeceu aos poucos. O movimento, portanto/porém, chegou ao *mainstream*. B. Ruby Rich, a mesma autora que cunhou o termo e passou as últimas três décadas estudando a cinematografia queer se perguntou em 2000 se o New Queer Cinema tinha acabado¹. Ela argumenta que

Desde o início, New Queer Cinema foi um termo mais bem-sucedido para um momento do que um movimento: Servia para acompanhar o ritmo de uma nova geração de realizadores de filmes e vídeos que era original, provocativa, criativa, sexy, inovadora estilisticamente e que trabalhava sem receios e com poucos recursos. (RICH, [2000] 2013, p. 131).

Se é inevitável afirmar que o New Queer Cinema foi um movimento e como parte de tal pertence a um momento histórico² – também podemos perceber como ele gradativamente transformou a indústria norte-americana, não só em seu esquema de produção, mas também no de leitura de suas obras, significando um forte impacto no circuito de distribuição e exibição desses filmes.

Pouco depois do *buzz* dos festivais, o cinema queer voltou ao ritmo normal, mas com um *corpus* de filmes significativo como guia. Alguns dos cineastas associados ao NQC conseguiram desfrutar das oportunidades e se transformaram em grandes nomes de Hollywood, aproveitando-se de orçamentos cada vez maiores para apresentar uma visão queer em um cinema que alcançava um público

¹ "From the beginning, *New Queer Cinema* was a term more successful for a moment than a movement. It was meant to catch the beat of a new kind of film- and video-making that was fresh, edgy, low-budget, inventive, unapologetic, sexy, and stylistically daring", no original. Artigo para a edição de 10 de março da *Sight and Sound* intitulado "A queer and presente danger", que ganhou retrospectivamente o subtítulo "The Dead of New Queer Cinema?" quando publicado na antologia organizada por ela *New Queer's Cinema – The Director's Cut*.

² Não muito diferente do Cinema Novo, no Brasil, da Nouvelle Vague, na França e do Neorealismo italiano que se transformaram rapidamente, apontaram as câmeras para outras questões, aludindo e respondendo a tendências e comportamentos sociais em movimento.

maior (hétero ou LGBT) ou seguiram em carreiras tortuosas e incompletas.

Ainda em 1991, um dos filmes conseguiu fazer a transição para um grande público: com a presença de Keanu Reeves e River Phoenix no elenco, *Garotos de Programa (My Own Private Idaho)* conseguiu um orçamento razoável. Gus Van Sant levou o filme para Veneza, onde River Phoenix ganhou o prêmio de melhor ator por unanimidade. De volta aos Estados Unidos, o filme entrou na campanha pelos prêmios de fim de ano, do qual saiu com algumas menções importantes³, mas acabou sem nenhuma indicação ao Oscar. Quase como uma provocação, o vencedor dos principais prêmios norte-americanos naquele ano, *O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme)*, tinha sido alvo de uma enorme crítica pela comunidade gay à representação de um assassino como um transexual e bissexual. É importante notar que o pessoal do NQC não estava muito interessado nessas brigas: nunca foi a função desses artistas fazer uma visão positiva ou conciliadora da homossexualidade, como queriam e exigiam alguns militantes LGBT da época.

Van Sant seguiu em uma carreira extraordinária e teve melhor sorte em outras temporadas de premiação: *Gênio Indomável (Good Will Hunting, 1997)* venceria o prêmio de melhor roteiro e daria a primeira indicação ao Oscar de melhor diretor a um membro do NQC. *Milk – A Voz da Igualdade (Milk, 2008)*, sua segunda indicação e prêmio de melhor ator para Sean Penn, seria criticado por alguns como uma biografia muito convencional. No meio disso, faria história em Cannes, sendo o primeiro – e único – a vencer a Palma de Ouro e o prêmio de melhor diretor com *Elefante (Elephant, 2003)*.

Todd Haynes, após *Veneno (Poison, 1991)*, encontrou uma curta, mas notável carreira: virou queridinho da crítica ao dirigir uma versão criptografada de um lar suburbano invadido pela aids em *Mal do Século (Safe)*, em 1995, e, em seguida, despontou para o panteão dos grandes com *Longe do Paraíso (Far From Heaven, 2002)*, um Douglas Sirk com pitada queer, precedendo uma visão bem queer da vida e obra de Bob Dylan em *Não estou Lá (I'm Not There, 2007)*, antes de entrar na seleção competitiva de Cannes com *Carol (Carol, 2015)*.

Bruce LaBruce não chegou a ser convertido por Hollywood e pelos grandes canais de televisão e foi o único que conseguiu manter uma posição de dissenso contínuo. Seguiu fazendo filmes pornográficos e cada vez mais desafiadores ano após ano – porém, sem o mesmo poder de seus primeiros longas, salvo algumas exceções. Gregg Araki é outro cineasta que conseguiu manter uma carreira longa e autoral sem necessariamente trabalhar com grandes produções e estrelas, tendo um pequeno grande sucesso no mercado independente, *Mistérios da Carne (Mysterious Skins, 2004)*.

Dentre os outros, ficaram as glórias do New Queer Cinema e seus trabalhos fundamentais; seguiram carreiras fora da realização, geralmente na academia. Christopher Munch chegou a realizar o interessante *Harry e Max (Harry + Max, 2004)*, um drama sobre dois irmãos *pop stars* que se relacionam sexualmente, de forma muito mais anárquica do que a tentativa brasileira *Do Começo ao Fim (2009, Aluizio Abranches)*. Jennie Livingston, que dirigiu um dos filmes mais seminais do movimento, *Paris is Burning (1990)*, somente voltou à realização quinze anos depois, com dois curtas. Sadie Benning, que chegou aos holofotes com 18 anos, realizando muitos curtas pessoais e sexuais, lançou seu último filme em 1999, porém, avançou em alguns trabalhos envolvendo música e videoinstalação. Tom Kalin prosseguiu sua carreira de realizador com alguns curtas e só voltou ao longa em 2007, com o instigante *Pecados Inocentes (Savage Grace)*.

Não podemos esquecer que alguns dos nomes mais fundamentais que garantiram o sucesso do New

³ Entre os principais prêmios, melhor ator (Phoenix) pela National Society of Film Critics; segundo melhor filme, direção e ator para os críticos de Nova York e melhor roteiro, trilha e ator no Independent Spirit Awards.

Queer Cinema em festivais e com o público não se encontram na cadeira do diretor. Se precisássemos sintetizar o movimento todo em uma figura, a escolhida seria Christine Vachon. Ela foi a produtora de alguns dos longas mais celebrados: *Veneno*, *Swoon – Colapso do Desejo* (Swoon, 1991, Tom Kalin) – dos quais também foi assistente de direção – e *O Par Perfeito* (Go Fish, 1994, Rose Troche), por exemplo, mas também de outros curtas e médias igualmente fundamentais como *La Divina* (1989, Brooke Dammkoehler), uma poética e lésbica homenagem a Greta Garbo.

Ela continuou a produzir vários filmes dirigidos por Todd Haynes – *Velvet Goldmine* (1998), *Longe do Paraíso*, *Não Estou Lá* e a minissérie *Mildred Pierce* (2013), mas seguiu também em uma missão de transformar em realidade projetos de jovens diretores: *Kids* (1995, Larry Clark), *Meninos Não Choram* (Boys Don't Cry, 1999, Kimberly Pierce), *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (Hedwing and the Angry Inch, 2001, John Cameron Mitchell), *Uma Casa no Fim do Mundo* (A Home at the End of the World, 2004, Michael Mayer), *Versos de um Crime* (Kill Your Darlings, 2013, John Krokidakis). Todos esses filmes têm em comum serem as estreias de seus realizadores em longas-metragens, além de tratarem de temas queer. Também é muito queer a obra-prima de Todd Solondz *Felicidade* (Happiness, 1998) ou *Confidencial* (Infamous, 2006, Douglas McGrath), além de uma série de *teen movies* produzidos por ela, mostrando sua versatilidade. Entre seus mais de 100 filmes como produtora consta também *Para Sempre Alice* (Still Alice, 2014, Richard Glatzer, Wash Westmoreland), que deu finalmente o Oscar a Julianne Moore, uma atriz bastante associada ao cinema queer norte-americano dos últimos 20 anos. Basta pensarmos em *Mal do Século* (Safe, 1995, Todd Haynes), *As Horas* (The Hours, 2002, Stephen Daldry), *Pecados Inocentes*, *Direito de Amar* (A Single Man, 2009, Tom Ford) e *Minhas Mães e Meu Pai* (The Kids Are AllRight, 2010, Lisa Cholodenko).

Outro nome importante na produção é o de James Schamus, que foi o produtor executivo de *Veneno* e *Swoon*. Em seguida, ele assumiu a direção de produção de *O Banquete de Casamento* (Xi yan, 1993), filme que trouxe Ang Lee para o mercado norte-americano. Heterossexual, Lee nunca se esquivou de elementos e temas queer em seus projetos, como *Aconteceu em Woodstock* (Taking Woodstock, 2009) e *Tempestade de Gelo* (The Ice Storm, 1997), todos produzidos por Schamus, assim como o filme que quase deu o Oscar para o produtor, *O Segredo de Brokeback Mountain* (Brokeback Mountain, 2005), maior exemplo até hoje de filme gay que alcançou o grande público. Além da parceira com Ang Lee, também produziu outros filmes, como o alemão *Lola + Bilidkid* (1999, Kutlug Ataman) e *The Sticky Fingers of Time* (1997, Hilary Brougher), filme que não teria sido concebido como queer em seu desenvolvimento, mas interpretado como tal pelo público e por comitês de seleção de festivais gays.

Os anos 1990 viram, nos Estados Unidos e no Reino Unido, uma grande quantidade de filmes que focavam seus esforços no universo adolescente, tratando de questões de aceitação da sexualidade, seja pelos próprios protagonistas ou por aqueles a sua volta. Essa mudança de tom, aparentemente uma guinada mais conservadora, estava seguindo as mudanças políticas e sociais da década. Ao mesmo tempo em que o coquetel revolucionou o combate à aids e esta deixou de ser a epidemia mortal de poucos anos antes, governos mais liberais chegaram ao poder em ambos os países. O cinema deixava de ser uma arma política para ser uma ferramenta social.

Filmes britânicos conquistavam plateias nos Estados Unidos e rodaram o mundo com histórias tocantes mas sem um exagero no açúcar. *Delicada Relação* (Beautiful Thing, 1996, Hattie MacDonal) e *Saindo do Armário* (Get Real, 1998, Simon Shore) viraram clássicos instantâneos da década de 1990 e até hoje são prazerosos de assistir. Ao contrário, os filmes norte-americanos que buscavam um público adolescente gay que não queria ter nada a ver com a geração anterior e sua luta contra a aids, hoje estão completamente esquecidos, como *Edge of Seventeen* (1998, David Moreton).

No cinema e na televisão, cada vez mais homossexuais passaram a ocupar algum papel na trama, geralmente de coadjuvante. Nas comédias era praxe ter pelo menos um. Porém, ao contrário dos tempos antigos em que ele era a ponta receptora da piada, agora ele era o personagem esperto, irônico e inteligente, que geralmente fazia a ponte com o espectador, comentando ou analisando os passos e as desventuras do protagonista. *Melhor é Impossível* (As Good as it Gets, 1997, James Brooks), *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (My Best Friend's Wedding, 1997, Gary Ross), *Feridos em Família* (Home for the Holidays, 1995, Jodie Foster) e *Garotos Incríveis* (Wonder Boys, 2000, Curtis Hanson) seguem essa linha. Mas destes, apenas o irmão e amigo homossexual interpretados por Robert Downey Jr. nos dois últimos filmes parece ter uma vida própria além de servir de escada aos protagonistas.

Alguns romances ou dramas voltados ao público feminino também aproveitavam vários personagens gays. Talvez o melhor exemplo disso seja *A Razão do Meu Afeto* (The Object of my Affection, 1998, Nicholas Hytner), que dependia do carisma de Jennifer Aniston e Paul Rudd para contar uma amizade que entra às vezes em territórios de romance entre um homem gay e uma mulher hétero. Até onde vai o amor entre um gay e uma mulher? Cinco meses depois, *Will & Grace* (1998-2006) estreava na televisão, com a mesma situação em foco. São obras que, por mais que possam ser boas e apresentar detalhes intrigantes, desprezam e até certo ponto desvalidam uma questão queer. Elas dizem que ser gay é interessante, até sexy, mas até certo ponto: Will é forte, bonito, e a homossexualidade é um ponto positivo, demonstra uma sensibilidade, conhecimento, companheirismo e um entendimento mais profundo das mulheres. Jack, o coadjuvante da série, faz parte do outro tipo de gay: caricato, misógino, afeminado, engraçado, que serve como a veia cômica do texto. É exagero, naturalmente, falar que ele é um retorno aos personagens gays dos anos 1930 – uma reapropriação seria um termo mais indicado –, mas não é o tipo de gay que serve para as fantasias femininas – e heteronormativas, até porque, no final, as mulheres acabam se decepcionando com estes gays também. Ao final, inevitavelmente eles as enganavam, não conseguindo proporcionar o que somente um homem *de verdade* pode.

Cada vez mais personagens gays, lésbicas, bissexuais e até trans apareciam em filmes que tinham alguma repercussão e apelo com a mídia, e naturalmente e felizmente em alguns casos percebíamos exames ricos em camadas. Em alguns casos, como *Quero Ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999, Spike Jonze) e *O Talentoso Mr. Ripley* (The Talented Mr. Ripley, 1999, Anthony Minghella), podemos notar fortes aspectos queer no tratamento dos personagens e da trama. A estreia de Jonze na direção é especial por levar a limites praticamente não imaginados e surrealistas dentro de uma narrativa linear questões relacionadas a gênero. *Meninas não choram* trazia o trans para o *mainstream*, assim como *Transamerica* (2005, Duncan Tucker).

Porém, eram os pequenos diamantes que apareciam vez ou outra no cinema norte-americano. Tentativas de aplicar uma fórmula bem clássica de gênero hollywoodiana com personagens gays era rotina, seja em romances e comédias, mas até em gêneros estranhos, como o policial ou o suspense. A maior parte dos filmes voltados para o público gay não o fazia questionar, mas dava um material bem limitado. Voltavam-se aos desejos mais condicionados, oferecendo romances água com açúcar e tramas cheias de rapazes bonitos, de preferência sem camisa.

É com essa multiplicidade de títulos pouco questionadores que os festivais LGBT e queer têm de lidar, edição após edição, ao fazer sua seleção. Nos últimos anos, o número de mostras multiplicou, mas com poucos títulos sendo suficiente ousados para serem considerados como pertencentes a uma estética queer. Hoje existem mais de centenas de festivais de cinema dedicado aos filmes gays ao redor do mundo. Alguns países contam com canais de televisão com programação exclusiva, e a internet

é um local onde inúmeros de filmes podem ser encontrados. Quem assiste a um filme com temática gay no YouTube pode se ver horas e horas preso em uma série de recomendações de exibições. É notável o número de curtas-metragens LGBT e queer encontrados na internet, atingindo um nível de divulgação nunca antes visto.

Todo esse desmembramento nos leva à pergunta: O New Queer Cinema desapareceu ou se espalhou, estando em todo lugar?⁴ Certamente, como qualquer movimento, ele responde a questões que a história e o cinema forçam a lidar em determinado momento. O que hoje consideramos como New Queer Cinema é algo que está restrito a um determinado ponto histórico e que talvez, por força do próprio NQC e de suas ondas, não se fez mais necessário. O que era *hype*, o que era ousado, virou um pouco mais do mesmo. Quem não aproveitou a onda perdeu o barco, talvez porque nunca teve o direito de embarcar mesmo. Assim, negros, mulheres, trans, *drags* continuaram sem espaço ao sol, pois não pareciam ser interessantes mercadologicamente o suficiente para terem seus espaços. Em seu clássico texto lançando o termo⁵, Ruby Rich lembra que os vídeos lésbicos tinham ficado de fora do mesmo Sundance que alavancou o NQC, mas que, só no Festival Gay de Amsterdã, num festival de gueto, basicamente de/para gays, tiveram visibilidade, apenas para serem considerados “trabalhos mal feitos” pelas plateias, segundo Ruby Rich. Não é muito difícil de pensar que na Holanda, esses filmes também só foram vistos por lésbicas, dado o perfil da maioria do público desses festivais. Sobre a edição de 1991 de Amsterdã, ela comenta “os viados corriam para os filmes com homens e as meninas para as sessões sapa”⁶.

Os festivais hoje enfrentam este problema: são feitos geralmente para gays, lésbicas e trans que querem se ver representados no cinema, seja a partir das várias facetas de um relacionamento amoroso, dos vários programas de um grupo de amigos, etc. Quanto mais bonitinho, engraçado e exótico, um filme tem mais chances de se relacionar com o público nesses festivais. O que geralmente traz algumas consequências tanto para a programação quanto para a participação destes festivais:

1- O público tende a ser de uma postura mais conservadora. Em geral são gays que estão tentando se inserir num mercado e numa sociedade capitalista e heteronormativa e querem no cinema ver representações similares à sua. Filmes que questionem gêneros, a historiografia, o papel dos vários poderes são assuntos um tanto desprezados como demasiadamente políticos e chatos.

2- Temendo perder esse público, os produtores, curadores e selecionadores de filmes tendem a atender a um gosto cada vez mais reticente à polêmica, ao estranho. O queer não é mais bem-vindo nesse mundo *mainstream* gay.

3- O importante não é só ver o filme. A frequência assídua a um festival não é um atestado de cinefilia. A ida ao cinema, o assistir ao filme é marcado por ser um ato social, um encontro entre amigos, uma saída à noite, um lugar para ver, ser visto, paquerar e reencontrar velhos flertes. Ou seja, filmes passam a servir de veículo audiovisual para um público que busca qualquer representação de uma vida homossexual. Não somente nas telas, mas também nas cadeiras em sua volta. Isso acontece não somente em festivais especializados, mas também em mostras específicas voltadas ao público LGBT em festivais maiores. As sessões de filmes gays no Festival do Rio, especialmente aquelas no Cine Palácio, no centro (até seu encerramento), ou no convidativo horário de meia-noite no Estação Botafogo 1, são conhecidos e celebrados pontos de encontro entre gays amigos e desconhecidos.

4 É uma pergunta que B. Ruby Rich faz constantemente em artigos publicados sobre o cinema queer.

5 A versão traduzida para o português se encontra neste catálogo.

6 RICH, B. Ruby. *Collision, Catastrophe, Celebration*. The Relationship between Gay and Lesbian. Film Festivals and Their Publics” (1999). In: RICH, 2013. *New Queer Cinema: The Director's Cut*.

4- Via de regra, tanto os queers quanto os héteros passam a evitar participar desses festivais. Eles não se sentem mais à vontade: os primeiros fogem de um olhar repressor e normativo da maior parcela gay; os segundos não querem se misturar e pensam que, se os filmes forem bons uma outra oportunidade para ver aparecerá e a aposta no escuro não vale muito a pena.

No mesmo Festival do Rio, a mostra conhecida como mundo gay era vista pela maior parte do público como o repositório dos filmes gays ruins que não conseguiam espaço em mostras mais disputadas, como a Panorama e a Expectativa⁷. O maior público para esse tipo de produção acaba gerando uma grande demanda, que é encontrada com a realização de uma quantidade absurda de filmes que antigamente inundava as lojas *on-line* (principalmente nos Estados Unidos), onde vira e mexe se lia nos comentários uma reclamação de propaganda enganosa na capa de DVD: “os dois rapazes sem camisa nunca se pegam o filme inteiro” e coisas do tipo.

O NQC passou a entrar cada vez mais nos poros do cinema independente norte-americano, que, nos últimos 20 anos, teve um papel determinante, ao menos no que se considera cinema de arte. Não só nele, também no *blockbuster*: não seria exagero afirmar que foi o NQC (e naturalmente toda a força política da virada dos anos 1980 para os 1990) que permitiu que diretores abertamente homossexuais, como Joel Schumacher ou Bryan Singer, pudessem seguir carreira em Hollywood e alguns deles com uma forte tendência queer, ao contrário dos antigos diretores de ponta que preferiam ficar no armário, como George Cukor⁸.

Foi detectado um mercado, um nicho, e dele se aproveitou muito. Mas à parte desse círculo, em que muito dinheiro é envolvido, hoje certamente existe um cinema queer forte e atuante, nos Estados Unidos, no Brasil, na Tailândia e em vários outros países. Às vezes, um *O Segredo de Brokeback Mountain* ou *Madame Satã* (2002, Karim Ainouz) consegue fazer a ponte entre uma pulsão queer e um diálogo com o público mais amplo. E certamente o New Queer Cinema teve um impacto, ao ganhar uma notoriedade, arrebatando os festivais e pôr a discussão de sexualidade e de gênero na roda.

7 Desde 2014, não existe mais uma mostra específica, mas foi criado o prêmio Félix para os melhores filmes LGBTQ, aos moldes do prêmio Teddy distribuído pelo Festival de Berlim.

8 Um dos aspectos no qual fica mais claro o aspecto queer de Singer é a escolha de elenco. Ele é conhecido por selecionar jovens bonitos para participar de seus filmes, e não à toa seus últimos longas têm sido estrelados pelo britânico Nicholas Hoult.

NEW
QUEER
Cinema

BIOGRAFÍAS

ALESSANDRA BRANDÃO é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. Fez pós-doutorado pela Universidade de Leeds. Coeditou os livros *Políticas dos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos* (Editora Unisul, 2012), *Cinema, Globalização, Transculturalidade* (Nova Letra, 2013) e *A Sobrevivência das Imagens* (Socine, 2014).

ANDRÉ ANTÔNIO BARBOSA é doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ, onde pesquisa os aspectos de uma estética da frivolidade no cinema contemporâneo. Faz filmes com o coletivo Surto & Deslumbramento (deslumbramento.com).

ANDRÉ DUCHIADE é jornalista formado pela Escola de Comunicação da UFRJ, instituição onde também fez mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Atualmente trabalha como repórter e tradutor.

B. RUBY RICH é professora de Cinema e Mídias Digitais na Universidade da Califórnia, Santa Cruz. É editora da *Film Quartely* (UC Press), importante revista de cinema dos Estados Unidos. Foi ela quem alçou o termo New Queer Cinema.

CHICO LACERDA é doutorando em Comunicação na UFPE, onde discute questões em torno do chamado cinema gay brasileiro. Fez filmes com o coletivo Sunab Filmes (sunab-filmes.wordpress.com) e agora faz com o coletivo Surto & Deslumbramento (deslumbramento.com).

DENILSON LOPES é professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ (noslined@bighost.com.br), pesquisador do CNPq e autor de *No coração do mundo: paisagens transculturais* (Rocco, 2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (Ed.UnB, 2005), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Aeroplano, 2002), entre outros. Organizador, ao lado de Lucia Costigan, de *Silviano Santiago y los Estudios Latinoamericanos* (Iberoamericana, 2015).

ERLY VIEIRA JR. é doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012). Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES desde 2008, coordena o grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto (CIA). Também integra o corpo docente dos programas de pós-graduação em Artes (PPGA) e Comunicação (POSCOM) da mesma instituição. É cineasta e curador do Festival de Cinema de Vitória.

FERNANDO POCAHY é professor do Programa de Pós-Graduação em Educação (PROPEd/ UERJ) e Doutor em Educação (UFRGS). Atualmente Bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado / FAPERJ. Interessa-se pelos seguintes temas em pesquisa: corpo, geração, gênero, sexualidade e interseccionalidades nos processos de subjetivação, a partir de abordagens pós-estruturalistas articuladas aos Estudos Feministas e Estudos Queer.

HENRIQUE RODRIGUES é graduando de Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e desenvolve pesquisa na área do cinema queer.

HERNANI HEFFNER é professor, pesquisador e conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ.

JULIANNE PIDDUCK é professora do Departamento de Comunicação da Universidade de Montreal. Suas pesquisas analisam como as diferenças de identidade são representadas (sexo/gênero, sexualidade, raça e classe). É uma importante teórica dos estudos feministas de cinema.

LOUISE WALLENBERG é professora associada de Cinema e Estudos de Moda da Universidade de Estocolmo. Diretora do Centro de Estudos de Moda da mesma instituição. Possui publicações sobre cinema queer, teoria de gênero e moda.

LUCAS BETTIM é graduado em Audiovisual pela ECA-USP, onde especializou-se em direção e fotografia. Atualmente cursa mestrado em Múltiplos Meios na UNICAMP e, em sua pesquisa, estuda filmes do cinema *underground* norte-americano dos anos 1960 e 1970.

LUCAS MURARI é doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pesquisa aspectos estéticos do cinema experimental contemporâneo.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR. é crítico e pesquisador de cinema. Autor do livro *A mise-en-scène no cinema* (Papirus, 2013). Ex-editor da revista eletrônica *Contracampo*. Já colaborou para as revistas *Cult*, *Interlúdio*, *Bravo!*, *Paisà* e *Foco* e para o *Guia Folha – Livros, Discos e Filmes*. Ministrou cursos e oficinas em espaços como Centro Cultural Banco do Brasil, Cine-SESC, Cine Humberto Mauro e Fundação Getúlio Vargas.

LUIZ SOARES JÚNIOR nasceu em Recife, em 1976. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco; mestre com a dissertação *O advento da Verdade na obra de arte heideggeriana*. Escreve na revista eletrônica *Cinética* e no site português *À pala de Walsh*. Mantém um *blog* de tradução de crítica francesa de cinema, o *Dicionários de cinema* (dicionariosdecinema.blogspot.com.br).

MARIANA BALTAR é professora do departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCOM/UFF e coordenadora do Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais – Nex. Publicou diversos artigos, entre eles *Evidência invisível – “Blow Job, vanguarda, documentário e pornografia”*, na Revista *Famecos* (2011), e o capítulo *“Weeping Reality”*, no livro *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment* (2009). Pesquisadora do CNPq, é coordenadora do GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual da Compós.

MATEUS NAGIME é graduado em comunicação social – cinema e vídeo pela UFF, com passagem pela Université Paris 8, e mestrando pelo PPGIS/UFSCar, onde estuda o cinema queer no Brasil até a década de 1940. Também trabalha em preservação audiovisual, com passagens pelos arquivos da Cinemateca do MAM e do CTAv, além de ser o atual secretário-geral da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

MATHEUS SANTOS Graduado em Comunicação pela Facom/UFBA e mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-Pós/UFRJ, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento. É pesquisador do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade/UFBA –CuS. Tem experiência na área audiovisual atuando como câmera e fotógrafo em filmes experimentais e na indústria pornô. Coordenador do vórtice de vivências experimentais CASA 24/RJ.

RAMAYANA LIRA é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. Fez pós-doutorado pela Universidade de Leeds. Coeditou os livros *Políticas dos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos* (Editora Unisul, 2012), *Cinema, Globalização, Transculturalidade* (Nova Letra, 2013) e *A Sobrevivência das Imagens* (Socine, 2014).

RODRIGO DE OLIVEIRA é crítico de cinema, roteirista e cineasta. Redator da Revista *Cinética*, é organizador do livro *Diário de Sintra – Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán* (ed. Confraria do Vento, 2009), curador do Festival de Vitória, e roteirista de *Exilados do Vulcão*, de Paula Gaitán. Em 2011, escreveu, produziu e dirigiu seu primeiro longa de ficção, *As Horas Vulgares*, lançado comercialmente em 2013. *Teobaldo Morto, Romeu Exilado*, seu segundo longa-metragem, foi lançado em janeiro de 2015 na competição da Mostra de Cinema de Tiradentes.

THIAGO SOARES é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisador de cultura *pop* no Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) também na UFPE. Autor dos livros *Videoclipe– O Elogio da Desarmonia* (Livro Rápido, 2004) e *A Estética do Videoclipe* (Editora UFPB, 2013).

VINICIOS RIBEIRO é professora assistente A da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutoranda em Comunicação e Cultura na UFRJ. Mestra em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Graduada em Comunicação Social, nas habilitações de Publicidade e Propaganda e Relações Públicas, diplomada em Jacira, nas escolas da vida.

YANN BEAUVAIS é cineasta, curador e crítico independente. Vive no Recife desde 2011, onde fundou com Edson Barrus o espaço cultural B³. Cofundador da Light Cone em Paris, em 1982, cooperativa de filmes experimentais e videoarte e de *Scratch*, em 1983, um espaço de mostra de filmes experimentais. O catálogo *YB 150213 40 anos de cinemactivismo*, organizado por Edson Barrus foi publicado em 2014. www.yannbeauvais.com

NEW
QUEER
Cinema

FILMES



O ANIMAL SONHADO

Brasil, cor, 2015, 79 min

Formato original: digital

O animal está em movimento, é impossível segurá-lo. Os corpos vibram, dançam e desejam.

Direção e Roteiro: Breno Baptista, Luciana Vieira, Rodrigo Fernandes, Samuel Brasileiro, Ticiano Augusto Lima, Victor Costa Lopes

Produção Executiva: Ticiano Augusto Lima

Direção de Produção: Luciana Vieira

Direção de Fotografia: Juliane Peixoto e Filipe Acácio

Som Direto: Rodrigo Fernandes

Direção de Arte: Tarcísio Filho, Mariana Nunes e Dayse Barreto

Montagem: Guto Parente

Edição de Som: Érico Sapão

Elenco: Aline Silva, Aluísio Barbosa Filho, Armando Praça, Bio Falcão, Dario Oliveira, Glauco Leandro, Jorge Polo, Júnior Martins, Kardec Miramez, Keka Abrantes, Luciana Vieira, Manoela Cavalcanti, Nádia Fabrici, Nataly Rocha, Patrícia Crespi, Pry Von Paumgarten, Rayssa Pessoa, Rityelle Dartanhã, Rodrigo Fernandes, Tatiana Barbosa, Thiago Andrade

Festivais / Prêmios

18ª Mostra de Cinema de Tiradentes



BATGUANO

Brasil, cor, 2014, 74 min

Formato original: digital

Éramos então um só ser duplo vivo transformado com duas cabeças pensando e logo nos tornamos símbolo da perfeição do novo ser em sua máxima evolução e potência e desejo e vontade e expansão e começamos a viajar pelo universo por todas as galáxias divulgando nossa dupla de repentinistas punk-rock completos porque a Terra havia ficado pequena demais para nós dois.

Direção e Roteiro: Tavinho Teixeira

Produção Executiva: Ana Barbara Ramos, Cristhine Lucena e Ramon Porto Mota

Direção de Fotografia: Marcelo Lordello

Som Direto: Danilo Carvalho

Direção de Arte: GigaBrow e Diógenes Mendonça

Montagem: Arthur Lins

Elenco: Everaldo Pontes, Tavinho Teixeira

Festivais / Prêmios

17ª Mostra de Cinema de Tiradentes

21º Festival de Vitória

22º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade



DOCE AMIANTO

Brasil, cor, 2013, 70 min
Formato original: digital

Amianto vive isolada num mundo de fantasia habitado por seus delírios de inconcluída esperança, onde sua ingenuidade e sua melancolia convivem de mãos dadas. Após sentir-se abandonada por seu amor (O Rapaz), Amianto encontra abrigo na presença de sua amiga morta, Blanche, que a protegerá contra suas dores, ao menos até onde possa. Seu universo interior choca-se com a realidade de um mundo que não a aceita, um mundo ao qual ela não pertence e invariavelmente ela torna a debruçar-se em seus delírios jocosos, misturando realidade e fantasia. Com a ajuda de sua Fada Madrinha, Amianto recolhe forças para continuar existindo na esperança de ser feliz algum dia.

Direção e Roteiro: Guto Parente e Uirá dos Reis

Produção Executiva: Ticiano Augusto Lima

Direção de Produção: Guto Parente e Ticiano Augusto Lima

Direção de Fotografia: Guto Parente

Som Direto: Pedro Diógenes

Direção de Arte: Lia Damasceno

Montagem: Guto Parente e Uirá dos Reis

Edição de Som: Érico Sapão

Trilha Original: Uirá dos Reis

Elenco: Deynne Augusto, Uirá dos Reis, Dario oliveira, Rodrigo Fernandes, Rafaela Diógenes, Reginaldo Dias, Bruno Rafael, Danilo Maia, Valentina Damasceno

Festivais / Prêmios

16ª Mostra de Cinema de Tiradentes | 20º Festival de Vitória

5ª Semana dos Realizadores | 6ª Janela Internacional de Cinema do Recife

Rio Festival Gay de Cinema 2014



EDUARDO II

Edward II
 Reino Unido, cor, 1991, 87 min
 Formato original: 35mm

Uma visão contemporânea de Eduardo II, rei da Inglaterra no século XIV, que renegou sua própria esposa para viver um problemático relacionamento com seu amante plebeu. Edward II, rei da Inglaterra, ameaça seu reino quando ignora sua esposa e, abertamente, assume um caso com Piers Gaveston, seu amante da plebe. Assim, a rainha Isabella, com a ajuda de Mortimer, tenta derrubar o rei Eduardo.

Direção: Derek Jarman
Roteiro: Derek Jarman, Stephen McBride e Ken Butler
Produção Executiva: Takashi Asai e Simon Curtis
Direção de Produção: Steve Clark-Hall, Sarah Radclyffe e Antony Root
Direção de Fotografia: Ian Wilson
Som Direto: Billy McCarthy, George Richards
Direção de Arte: Christopher Hobbs, Ricky Eyres
Figurino: Sandy Powell
Montagem: George Akers
Trilha Original: Simon Fisher-Turner
Elenco: Steven Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton, John Lynch, Dudley Sutton, Jody Graber, Nigel Terry

Festivais / Prêmios

Melhor Atriz (Tilda Swinton) no Festival de Veneza, Itália, 1991

Prêmio Teddy e Prêmio FIPRESCI no Festival de Berlim, Alemanha, 1992



GAROTOS DE PROGRAMA

My Own Private Idaho

EUA, cor, 1991, 104 min

Formato original: 35mm

Mike e Scott são dois jovens garotos de programa que moram nas ruas de Portland, Oregon. Os dois fazem parte de um grupo de libidinosos excluídos sociais, que se juntam num prédio condenado para fazer tumulto e se venderem a quem esteja disposto a pagar por eles. Apesar de ambos serem insatisfeitos e perturbados, os dois garotos têm a personalidade bem diferente: Scott é rebelde e se prostitui para humilhar sua família, já Mike é um sonhador, um rapaz gentil que está apaixonado pelo seu melhor amigo, e quer encontrar a mãe. Juntos os dois se metem em diversas encrencas em viagens que vão do Idaho até a Itália para encontrar a mãe de Mike.

Direção e Roteiro: Gus Van Sant

Produção Executiva: Allan Mindel e Laurie Parker

Direção de Produção: Laurie Parker

Direção de Fotografia: John J. Campbell e Eric Alan Edwards

Som Direto: Reinhard Stergar

Direção de Arte: David Brisbin e Kenneth Hardy

Montagem: Curtiss Clayton

Edição de Som: Kelley Baker

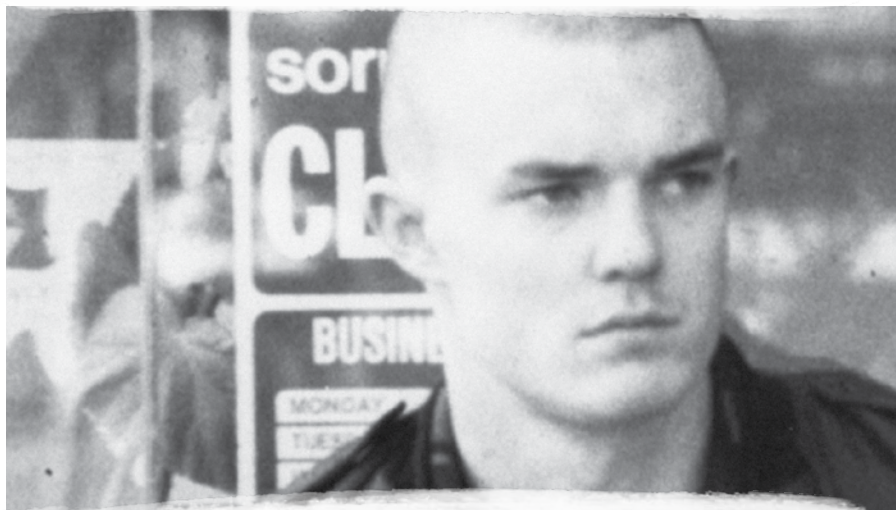
Trilha Original: Bill Stafford

Elenco: River Phoenix, Keanu Reeves, James Russo, William Richert, Rodney Harvey, Flea, Udo Kier

Festivais / Prêmios

Melhor Ator (River Phoenix) no Festival de Veneza, Itália, 1991

Melhor Ator (Phoenix) Roteiro e Trilha no Independent Spirit Awards, EUA, 1992



NO SKIN OFF MY ASS

Idem

Canadá, P&B, 1991, 73 min

Formato original: 8mm

Um remake gay do filme Uma Mulher Diferente (That Cold Day In The Park, 1969, Robert Altman). O diretor Bruce LaBruce interpreta a cabelereira amorosa que não consegue evitar se sentir atraída pelo solitário skinhead que ela encontra e convida para sua casa. Esta comédia sexualmente explícita é realmente para qualquer pessoa - homem ou mulher, hétero ou não - que é um pouco curioso e quer ver um filme que oferece algo ... um pouco diferente. Ficou célebre após Kurt Cobain declarar que era seu filme favorito.

Direção, Roteiro e Montagem: Bruce LaBruce

Direção de Produção: Jürgen Brüning

Direção de Fotografia: G.B. Jones e Bruce LaBruce

Elenco: Bruce LaBruce e Klaus von Buecker



PACIÊNCIA ZERO

Zero Patience

Canadá, cor, 1993, 97 min

Formato original: 35mm

Um divertido musical sobre a AIDS que mistura influências de Bertold Brecht, Busby Berkeley, Michel Foucault e Barbra Streisand. O filme se concentra no absurdo encontro entre dois “viajantes do tempo”: o antropólogo e intelectual vitoriano Sir Richard Francis Burton e o comissário de vôo, conhecido como “Paciência Zero”, provável disseminador do vírus da AIDS. Sir Burton é agora curador do Museum of Natural History de Toronto, e responsável por uma instalação sobre o “Paciência Zero”. Quando este surge à sua frente, ele vê a oportunidade de reabilitar a imagem desse vilão da era do sexo seguro.

Direção e Roteiro: John Greyson

Produção Executiva: Alexandra Raffe

Direção de Produção: Louise Garfield e Anna Stratton

Direção de Fotografia: Miroslaw Baszak

Som Direto: Urmas Rosin

Direção de Arte: Sandra Kybartas

Montagem: Miume Jan

Edição de Som: Jane Tattersall

Trilha Original: Glenn Schellenberg

Elenco: John Robinson, Normand Fauteux, Dianne Heatherington, Richardo Keens-Douglas, Bernard Behrens



SWOON – COLAPSO DO DESEJO

Swoon

EUA, cor, 1992, 93 min

Formato original: 16mm

A verdadeira história dos amantes gays Richard Loeb e Nathan Leopold Jr, que sequestraram e assassinaram uma criança a pontapés no início da década de 20. O enredo cobre os meses antes do crime, a investigação, o julgamento e o destino final dos dois homens.

Direção, Roteiro e Montagem: Tom Kalin

Produção Executiva: James Shamus e Lauren Zalaznick

Direção de Produção: Tom Kalin e Christine Vachon

Direção de Fotografia: Ellen Kuras

Som Direto: Neil Danziger e Tom Paul

Direção de Arte: Thérèse DePrez, Stacey Jones

Montagem: Curtiss Clayton

Edição de Som: Susan Demskey-Horiuchi

Trilha Original: James Bennett

Elenco: Daniel Schlachet, Craig Chester, Ron Vawter, Michael Kirby, Michael Stumm,

Valda Z. Drabla, Isabela Araujo

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy no Festival de Berlim, Alemanha, 1992

Melhor Fotografia no Festival de Sundance, EUA, 1992

Independent Spirit Awards, EUA, 1993



TATUAGEM

Brasil, Cor, 2013, 110 min

Formato original: digital

Para iniciar o esgotamento político do golpe militar no Brasil (1978) acompanhamos o romance entre um soldado de dezoito anos e um agitador cultural, dono de um cabaré anarquista. Confrontos e reflexões de uma geração analisados a partir da periferia. A exceção pautando a visão da regra.

Direção e Roteiro: Hilton Lacerda

Produção Executiva: Nara Aragão

Direção de Produção: Dedete Parente

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Som Direto: Danilo Carvalho

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Montagem: Mair Tavares

Edição de Som: Waldir Xavier

Trilha Original: DJ Dolores

Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo García, Sílvio Restiffe, Sylvia

Prado, Ariclens Barroso

Festivais / Prêmios

Melhor Filme, Trilha Musical e Ator (Irandhir Santos) 41º Festival de Gramado

Melhor Filme de Ficção pelo voto popular, Prêmio FIPRESCI, Prêmio Especial do Júri

Ficção, Melhor Ator (Jesuíta Barbosa) e Melhor Ator Coajuvante (Rodrigo García) no

Festival do Rio 2013



THE LIVING END

Idem

EUA, cor, 1992, 92 min

Formato original: 35mm

Descrito por alguns críticos como sendo o “Thelma e Louise gay”. Luke é um cara imprudente e inquieto e Jon é um crítico de cinema relativamente tímido e pessimista. Ambos são gays e HIV positivos. Depois de um encontro nada convencional, e depois de Luke matar um policial homofóbico, eles partem numa viagem onde o lema é “Foda-se tudo”.

Direção, Roteiro e Direção de Fotografia: Gregg Araki

Produção Executiva: Evelyn Hu, Henry S. Rosenthal e Mike Thomas

Direção de Produção: John Gerrans e Marcus Hu

Som Direto: George Lockwood

Direção de Arte: Johanna Went

Montagem: Curtiss Clayton

Trilha Original: Cole Coonce

Elenco: Mike Dytri, Craig Gilmore, Mary Woronov, Mark Finch, Johanna Went, Darcy Marta, Scot Goetz

Festivais / Prêmios

Festival de Sundance, EUA, 1992



THE WATERMELON WOMAN

Idem

EUA, cor, 1996, 90 min

Formato original: 16mm

Cheryl é uma jovem, negra e lésbica, que trabalha na Filadélfia com sua melhor amiga Tamara e está consumida pelo projeto de um filme: fazer um vídeo sobre sua busca por uma atriz negra da Filadélfia, que apareceu em filmes na década de 30 e ficou conhecida como a Mulher Melancia. Seguindo várias dicas, Cheryl descobre o nome real da Mulher Melancia e supõe que a atriz teve um longo caso com Martha Page, uma mulher branca e uma das poucas diretoras de cinema mulheres de Hollywood. Enquanto ela faz essas descobertas, Cheryl se envolve com Diana, que também é uma mulher branca.

Direção, Roteiro e Montagem: Cheryl Dunye

Direção de Produção: Alexandra Juhasz e Barry Swimar

Direção de Fotografia: Michelle Crenshaw

Direção de Arte: Sharon Potts

Trilha Original: Paul Shapiro

Elenco: Cheryl Dunye, Guinevere Turner, Valarie Walker, Lisa Marie Bronson, Cheryl Clarke, Irene Dunye

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy no Festival de Berlim, Alemanha, 1996



URINAL / PISSOIR

Idem

Canadá, cor, 1989, 100 min

Formato original: 16mm

Um homem misterioso reúne um grupo de artistas, gays mortos para investigar a atuação da polícia no dilema do sexo nos banheiros públicos de Toronto. Os artistas têm sete dias para apresentar um relatório sobre a ética de táticas policiais. Os artistas se infiltram na polícia apenas para descobrir que eles próprios estão sob vigilância como um grupo subversivo político.

Direção, Roteiro e Produção: John Greyson

Direção de Fotografia: John Greyson, Adam Swica e Almerinda Travassos

Montagem: John Greyson e David McIntosh

Trilha Original: Glenn Schellenberg

Elenco: Pauline Carey, Paul Bettis, George Spelvin, Keltie Creed, Lance Eng, David Gonzales, Olivia Rojas

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy no Festival de Berlim, Alemanha Ocidental, 1989



VENENO

Poison

EUA, cor e P&B, 1991, 85 min

Formato original: 35mm

O filme é dividido em três episódios separados, mas relacionados entre si, inspirados na obra de Jean Genet: "Hero", "Horror" e "Homo". "Hero" é o estranho relato de uma mãe – satirizando o estilo de documentário de TV – sobre o desaparecimento de seu filho de sete anos, após ele ter matado o pai. Em "Horror", um melodrama clássico em preto e branco, a experiência de um cientista para descobrir a origem do impulso sexual o leva à decadência. E em "Homo", um prisioneiro se apaixona por um belo mais cruel companheiro de cela, afundando em obsessão, fantasia e violência

Direção e Roteiro: Todd Haynes

Produção Executiva: Brian Greenbaum e James Schamus

Direção de Produção: Christine Vachon

Direção de Fotografia: Maryse Alberti

Som Direto: Reilly Steele

Direção de Arte: Sarah Stollman, Chas Plummer

Montagem: Todd Haynes e James Lyons

Edição de Som: Mary Ellen Porto

Trilha Original: James Bennett

Elenco: Scott Renderer, James Lyons, Edith Meeks, Millie White, Buck Smith, Rob LaBelle,

John Leguizamo

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy no Festival de Berlim, Alemanha, 1991

Melhor Filme no Festival de Sundance, EUA, 1991

Festival de Locarno, Suíça, 1991



YOUNG SOUL REBELS

Idem

Reino Unido/França/Alemanha/Espanha, cor, 1991, 105 min

Formato original: 35mm

Ambientado em 1977, durante a semana do Jubileu de Prata da Rainha. Junto com seu parceiro Caz, Chris, um jovem DJ negro de Londres, dirige a rádio pirata Soul Patrol, em uma garagem localizada em East End. Quando um amigo em comum é assassinado enquanto procurava sexo em um parque de Londres, Chris é preso pelo assassinato.

Direção: Isaac Julien

Roteiro: Paul Hallam, Isaac Julien e Derrick Saldaan McClintock

Produção Executiva: Ben Gibson e Colin MacCabe

Direção de Produção: Nadine Marsh-Edwards

Direção de Fotografia: Nina Kellgren

Som Direto: Ronal Bailey

Direção de Arte: Derek Brown e Debra Overton

Montagem: John Wilson

Trilha Original: Simon Boswell

Elenco: Valentine Nonyela, Mo Sesay, Dorian Healy, Frances Barber, Sophie Okonedo,

James Durr, Gary McDonald

Festivais / Prêmios

Vencedor da Semana da Crítica no Festival de Cannes, França, 1991



FAST TRIP, LONG DROP

Idem

EUA, cor, 1994, 54 min

Formato original: 35mm

Um judeu gay fala sobre viver com e morrer de Aids. Ele também discorre sobre como ser gay afetou sua identidade de judeu e sua relação com seus pais.

Direção, Roteiro, Direção de Produção e Elenco: Gregg Bordowitz

Produção Executiva: Sara Diamond

Direção de Produção: Laurie Parker

Direção de Fotografia: Jean Carlomusto, Bob Huff e Jason Simon

Montagem: Stuart Rankin

Trilha Original: Frank London, Lorin Sklamberg e Alicia Svigals

Festivais / Prêmios

Festival de Sundance, EUA, 1994



LOOKING FOR LANGSTON

Idem

EUA, cor/P&B, 1989, 45 min

Formato original: 35mm

Durante a Harlem Renaissance, um grupo de gays de alta sociedade se encontram em uma trama que mistura imagens de arquivo, sonhos, clubes de jazz e poesias em uma homenagem a Langston Hughes.

Direção e Roteiro: Isaac Julien

Direção de Produção: Nadine Marsh-Edwards

Direção de Fotografia: Nina Kellgren

Som Direto: Ronald Bailey e Martin Jackson

Direção de Arte: Derek Brown

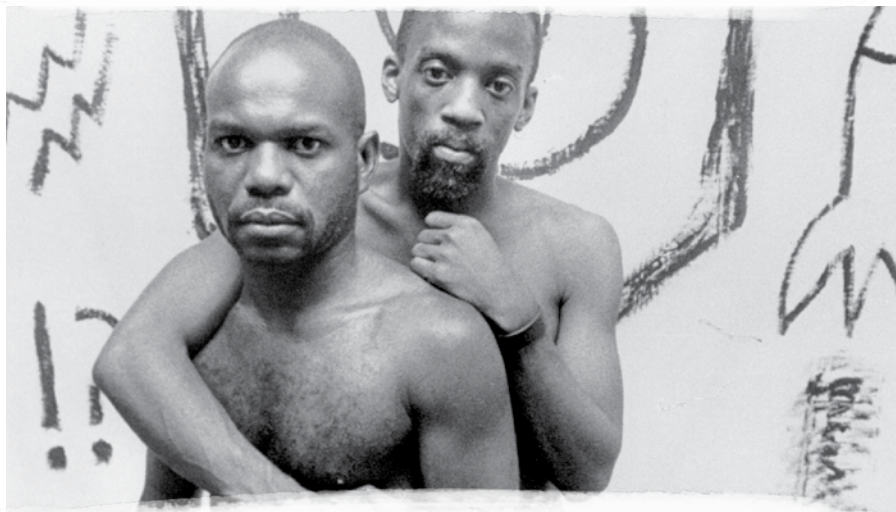
Montagem: Robert Hargreaves

Trilha Original: Wayson Jones, Trevor Mathison e Peter Spencer

Elenco: Ben Ellison, Matthew Baidoo, Akim Mogaji, John Wilson, Dencil Williams, Guy Burgess

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy de melhor curta no Festival de Berlim, Alemanha Ocidental, 1989



LÍNGUAS DESATADAS

Tongues Untied

EUA, cor, 1989, 55 min

Formato original: 16mm

Manifesto ensaio sobre a identidade afroamericana, defendendo que a relação entre negros é um ato revolucionário. Uma série de cenas se sucedem: entre imagens de arquivo e momentos autobiográficos, o filme discute a questão da Aids, direitos civis para negros e gays. Explora várias questões presentes na cena gay norte-americana do final da década de 1980.

Direção: Marlon Riggs

Direção de Produção: Brian Freeman

Elenco: Marlon Riggs, Michael Bell

Festivais / Prêmios

Prêmio Teddy de melhor documentário no Festival de Berlim, Alemanha Ocidental, 1990



DOCTORS, LIARS & WOMAN

Doctors, Liars & Woman: Aids Activists Say No To Cosmo
EUA, cor, 1988, 23 min
Formato original: vídeo

Revoltados por um artigo controverso publicado na revista feminina Cosmopolitan, de janeiro de 1988, onde um médico afirma que são pequenas as chances de mulheres contraírem HIV ao fazer sexo hétero, ativistas da ACT UP promovem a primeira manifestação feminista sobre a Aids.

Direção: Jean Carlomusto, Maria Maggenti



ESTUDO EM VERMELHO

Brasil, cor, 2013, 16 min
Formato original: digital

Em um prólogo, dois atos e um número musical.

Direção, Roteiro, Direção de Produção, Som Direto, Direção de Arte e Montagem: Chico Lacerda

Direção de Fotografia: André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida
Elenco: Chico Lacerda, Cíntia Guedes, Fábio Ramalho, Pedro Neves



IT'S A SIN

Idem

Reino Unido, cor, 1987, 5 min

Formato original: 35mm

Videoclipe para a música da banda Pet Shop Boys, onde o diretor discute representações visuais dos sete pecados capitais.

Direção: Derek Jarman



NA SUA COMPANHIA

Brasil, cor, 2012, 22 min

Formato original: 35mm

A noite e a solidão estão cheias do diabo. Ai vem você e a agridoce vida.

Direção e Roteiro: Marcelo Caetano

Produção Executiva: Beto Tibiriçá e Marcelo Caetano

Direção de Produção: Flora Lahuerta

Direção de Fotografia: Andrea Capella

Som Direto: Guile Martins

Direção de Arte: Maria Mesquita

Montagem: Eva Randolph

Edição de Som: Fernando Henna e Guile Martins

Elenco: Ronaldo Serruya, Lukas Peralta Filho, Marco

Aurélio Amaral, Marcela do Nascimento, Dillah Dilluz,

Tommy Germain, Péguy Lagriff, Anderson John

Festivais/Prêmios:

Festival de Clermont-Ferrand, 2012

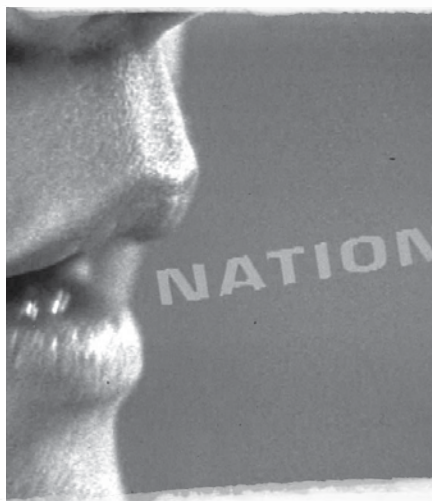
Melhor curta e ator no 19º Festival de Vitória

Melhor diretor no Curta Cinema - Festival de Curtas do Rio de Janeiro, 2012

Melhor curta pela crítica e prêmio especial do Júri no Olhar de Cinema de Curitiba, 2012

Melhor curta e melhor filme entre longas e curtas no Libercine, Argentina, 2012

Melhor curta no 5ª Janela Internacional de Cinema do Recife, 2013



NATION

Idem

EUA, P&B, 1992, 1 min

Formato original: U-Matic

Linguagem, políticas e medicina se cruzam neste curtíssimo filme que relaciona os corpos humanos aos Estados-nação, como zonas a serem explorada, conquistadas e/ou divididas.

Direção: Tom Kalin



SEAMS

Idem

Brasil/EUA, cor, 1993, 29 min

Formato original: 16mm

O diretor entrevista sua avó e quatro tias avós, e a partir de seus relatos e de sua própria experiência apresenta uma visão sobre os papéis impostos pela sociedade para os homens e mulheres, héteros e gays no Brasil.

Direção, Roteiro e Direção de Produção: Karim Aïnouz

Direção de Fotografia: Dina Ciraulo, Lucque Eder e Jane Malaquias

Direção de Arte: Eddie Nichols

Montagem: Isabela Araújo

Edição de Som: Ira Manhoff e Julie Lindner

Trilha Original: Stephen Cullo



THE DEAD BOYS' CLUB

EUA, cor, 1992, 26 min
Formato original: 35mm

Após terminar a faculdade, Toby sai do Winsconsin e vai para Manhattan passar o verão com seu primo mais velho, que acabou de perder seu companheiro, vítima da Aids. Tímido, ele ganha de presente um par de sapatos e com ele, tem uma oportunidade de conhecer a cena gay dos anos 1970 e também de explorar mais sua personalidade.

Direção: Mark Christopher
Direção de Produção: Mike Muffoletto
Direção de Fotografia: Jamie Silverstein
Direção de Arte: Ed Check
Montagem: Ed Askinazi
Elenco: Nat DeWolf, Erik Van Der Wilden, Matt Decker, Ari Benjamin, Nicholas J. Giangiulio



THE MAKING OF MONSTERS

Idem
EUA, cor, 1991, 35 min
Formato original: 35mm

Bertolt Brecht, Kurt Weill, violência contra os gays, filme da semana para a família fica triste com um ataque de homofobia. Tudo junto e misturado em um musical.

Direção e Roteiro: John Greyson
Direção de Produção: Laurie Lynd
Montagem: Miume Jan
Trilha Original: Glenn Schellenberg
Elenco: Christopher Anderson



THE QUEEN IS DEAD

The Queen is Dead: Three Songs by the Smiths
 Reino Unido, cor/P&B, 1986, 13 min
 Formato original: Super-8mm editado em vídeo e
 ampliado para 35mm

Um filme tríptico, uma história de alienação urbana, através de três canções de The Smiths: "The Queen is Dead", "Panic" e "There Is a Light That Never Goes Out".

Direção, Roteiro e Direção de Fotografia: Derek Jarman



THIS IS NOT AN AIDS ADVERTISEMENT

Idem
 Reino Unido, cor, 1987, 14 min
 Formato original: Super-8mm

Uma resposta às frias e acusatórias campanhas de conscientização da Aids no Reino Unido de 1987.

Direção e Roteiro: Isaac Julien



CRÉDITOS



NEW QUEER Cinema

CRÉDITOS

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Fazenda
Joaquim Levy

Presidente da CAIXA
Miriam Belchior

New Queer Cinema:
Cinema, Sexualidade e
Política

Realização
Luzes da Cidade – Grupo de
Cinéfilos e Produtores Culturais
Insensatez Audiovisual

Curadoria
Denilson Lopes
Mateus Nagime

Coordenação de Produção
Aleques Eiterer
Marília Lima
Pedro Nogueira
Raquel Rocha

Produção Local São Paulo
Renata DaCosta

Assistência de Produção Local
São Paulo
Katharine L. Weber

Editoração do Catálogo
Lucas Murari
Mateus Nagime

Textos
Alessandra Brandão
André Antonio
B. Ruby Rich
Chico Lacerda
Denilson Lopes

Erly Vieira Jr.
Fernando Pocahy
Henrique Rodrigues
Hernani Heffner
Julianne Pidduck
Louise Wallenberg
Lucas Bettim
Luiz Carlos Oliveira Jr.
Luiz Soares Junior
Mariana Baltar
Mateus Nagime
Matheus Araujo dos Santos
Ramayana Lira
Rodrigo de Oliveira
Thiago Soares
Vinícios Ribeiro
Yann Beauvais

Tradução de Textos
André Duchiede

Revisão de Textos
Daniel Fonsêca
Marcelo Silveira
Yuri Riccardone

Revisão de Cópias
Cinematoteca do MAM

Legendagem
4 Estações

Projeto Gráfico, Web Designer
e Vinheta
Inhamis Studio

**Quadro usado na
Identidade Visual**

"When somebody loved me;
The Wounded Deer", 2012, de
Ramonn Vieitez

Assessoria de Imprensa

Baobá Comunicação (São Paulo)
Juliana Prado (Rio de Janeiro)

Redes Sociais

Fausto Junior

**Registro Fotográfico e
Videográfico**

Marília Lima

Fotografias

Divulgação

**O Luzes da Cidade é composto
por**

Aleques Eiterer
Carlos Pernissa Júnior
Marília Lima
Nilson Alvarenga
Pedro Nogueira
Tarcísio Jorge Santos Pinto

AGRADECIMENTOS

Anna Mackey
B. Ruby Rich
British Film Institute
Brook Dillon
Bruce LaBruce
Carl Elsaesser
Chico Lacerda
Diane Grosse (Duke University
Press)
Elias Oliveira
Fabricio Felice
Frameline
Gregg Bordowitz
Hernani Hefner
Issac Julien
Jair Silva Jr
James Mackay
Janaina Bernardes e Valentin
Noujaim (Studio Karim Ainouz)
Jean Carlomusto
John Greyson
Jürgen Brüning
Karim Ainouz
Kate Barry
Laura Talsma
Leandro Colling
Marcelo Caetano
Michele Aaron
Milton Abirached
Nadia Foa
Natalie Dunlop
Nilson Alvarenga
Park Circus
Richard Strachan (Edinburgh
University Press Ltd.)

Rob Winter (Sight and Sound)
Tavinho Teixeira
The Works Film Group
Tiago Sant'Ana
Ticiano Augusto Lima
Tom Kalin
Vanda Eiterer

e todos os realizadores que
participaram deste projeto

NEW
QUEER
cinema

PARCEIROS



Venda proibida.

Realização



Patrocínio

