

UMA CÂMERA NA MÃO E IDEIAS *QUEER* NA CABEÇA: DESCENTRAMENTOS NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS DE 2010

Lays Matias Mazoti Corrêa

Mestre em História, Doutora em Ciências Sociais, Docente da UFV/ Rio Paranaíba-MG, laysmm@gmail.com

Patrícia A. Corrêa Mazoti

Mestranda em Ciências Sociais na UNESP/ Marília-SP, correap07@gmail.com

Resumo: Não é de agora que o cinema brasileiro tem trazido novas personagens e temas relacionados a sexualidade e gênero para a discussão. Em razão da organização da mostra “New Cinema Queer: cinema, sexualidade e política” em 2015, a pergunta que se lança é a seguinte: estariam as produções cinematográficas nacionais atuais fomentando um novo cinema queer no Brasil? Nesse sentido, o objetivo deste trabalho consiste em compreender o que foi e/ou é o *New Cinema Queer*, assim como avaliar o impacto deste movimento na cinematografia brasileira atual. Dado o contexto que ainda se encontra em aberto, mais do que conclusões, o trabalho pretende lançar alguns apontamentos sobre esse curso recente do cinema brasileiro a partir da proposta queer trazida por dois documentários *Favela Gay* (2014), de Rodrigo Felha e *De Gravata e Unha Vermelha* (2015), de Miriam Chnaiderman. Ao tomar o cinema como uma instância pedagógica de nossa contemporaneidade, torna-se preciso compreender como esses documentários têm utilizado e se apropriado deste potencial para às molduras do olhar e da sensibilidade de suas plateias. Para tanto, nosso foco se concentrará na narrativa da subversão do gênero e sexualidade que essas obras abarcam, assim como no descentramento que provocam ao apresentar pessoas que não só desafiam as normas sociais, como também as reinventam. Por fim, a abordagem destas produções oportunizará a apreensão de realidades, desejos e afetos que, embora marginalizados socialmente, revelam singularidades, agenciamentos, resistências e, sobretudo, transgressões.

Palavras-chave: *New queer cinema*; Cinema; Gênero; Sexualidade; Transgressões.

Introdução

Não é de agora que o cinema brasileiro tem trazido novas personagens e temas relacionados a sexualidade e gênero para a discussão. No entanto, dos anos 2010 para cá, é possível observar o crescimento de produções cinematográficas ficcionais e, sobretudo, as não-ficcionais (documentários) que versam sobre estas questões. Muitos destes tem contribuído significativamente não só para a celebração da memória, como também para a inclusão de personalidades de gênero e sexualidades dissidentes na história nacional, como, por exemplo *Meu Amigo Cláudia* (2009), *Dzi Croquettes* (2010), *Para sempre teu, Caio F.* (2015) e *Divinas Divas* (2017).

Em virtude deste contexto e também da organização da mostra “*New Cinema Queer: cinema, sexualidade e política*” em 2015, a pergunta que se lança é a seguinte: estariam as produções cinematográficas nacionais atuais fomentando um novo cinema queer no Brasil?

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho consiste em compreender o que foi e/ou é o *New Cinema Queer*, assim como avaliar o impacto deste movimento na cinematografia nacional atual. Como esse contexto ainda se encontra em aberto, mais do que conclusões, o trabalho pretende lançar alguns apontamentos sobre esse curso recente do cinema brasileiro a partir da proposta queer trazida por dois documentários *Favela Gay* (2014), de Rodrigo Felha e *De Gravata e Unha Vermelha* (2015).

Ao tomar o cinema como uma instância pedagógica de nossa contemporaneidade (LOURO, 2000; 2008), torna-se preciso compreender como as produções cinematográficas, em especial, os documentários, têm utilizado e se apropriado deste potencial para às molduras do olhar e da sensibilidade de suas plateias. Não pretendemos adensar os pormenores das produções selecionadas, mesmo porque o espaço aqui é pequeno para esta tarefa. Nosso foco se concentra, então, na narrativa da subversão do gênero e sexualidade que essas obras abarcam, assim como no descentramento que provoca ao apresentar pessoas que não só desafiam as normas sociais, como também as reinventam.

Novo cinema queer no Brasil? Cinema, sexualidade, gênero e política

Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la.
(GAMSON, 1995, p. 395 apud COLLING, 2011, p. 2).

Em 2015, a Caixa Econômica Federal, com apoio do governo federal¹, exibiu a mostra “*New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*” em algumas capitais brasileiras, como Curitiba, Fortaleza, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, sob curadoria de Denilson Lopes e Mateus Nagime. A publicação que acompanhou o catálogo dos filmes que foram exibidos enfatiza que seu objetivo é fomentar “a discussão sobre cinema queer no Brasil, seja por autores e pesquisadores brasileiros, seja por uma cinematografia (trans)nacional” (MURARI; NAGIME, 2015, p. 08). Nela, há textos teóricos que versam sobre o fenômeno e o conceito *New Queer Cinema*, a análise de diversas obras cinematográficas do mundo todo que se enquadram na referida proposta, assim como o papel das mídias digitais contemporâneas na difusão de produções de estética queer sobre outros formatos como música, videoclipes e vídeos experimentais.

¹ A mostra contou também com o apoio do Governo Federal, da Giro Produções, o Cineclube LGBT de São Paulo, a Link Digital e a Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo.

Dentre os filmes selecionados para à mostra, foram exibidas produções representativas do *New Queer Cinema*, sendo estas, em sua maioria, realizadas nos Estados Unidos, como *Garotos de Programa* (1991), Canadá, *Paciência Zero* (1993) e Reino Unido, *Edward II* (1991), para citar algumas. Visando cumprir com o objetivo da mostra no fortalecimento de um cinema queer nacional, os filmes brasileiros selecionados eram recentes e compreenderam as seguintes produções na ordem de exibição: *O animal sonhado* (2015), *Batguano* (2014), *Doce Amianto* (2013), *Tatuagem* (2013), *Estudo em vermelho* (2013) e *Na sua companhia* (2012).

Mas, afinal, o que seria o *New Queer Cinema*? Para Murari e Nagime, foi um movimento político, social e artístico articulado em virtude da crise da aids nos Estados Unidos nos anos de 1980 e 1990, dada a falta de políticas públicas e também do aumento do preconceito contra homossexuais. Ele foi *new* (novo) naquele momento, pois buscou combater a visão conformada e conciliadora do cinema de então, este que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais a partir de “uma visão que se apresenta inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem branco” (MURARI; NAGIME, 2015, p. 12).

Como é possível perceber, o contexto histórico que fomentou o *New Queer Cinema* nos Estados Unidos abarca as origens históricas da própria teoria queer como nós a conhecemos hoje. Embora o queer remeta-se mais precisamente a década de 1980, seu surgimento “se insere em um cenário aberto pelos novos movimentos sociais surgidos duas décadas antes, sobretudo o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual” (MISKOLCI, 2012, p. 13).

É no final da referida década - também em virtude do surgimento da crise da aids nos Estados Unidos – que a teoria queer se cristalizaria. Isso porque, diferente da experiência brasileira, lá o enfrentamento da epidemia não contou com o apoio do Estado, pelo contrário, “houve um verdadeiro choque entre as demandas sociais e a recusa do governo conservador de Ronald Reagan em adotar quaisquer medidas” (MISKOLCI, 2012, p. 23).

Em outras palavras, tanto o *New Queer Cinema* quanto o que viria a se tornar a teoria queer participaram e se alimentaram do próprio processo de reavaliação dos movimentos sociais, em especial o homossexual e o feminista do chamado Terceiro Mundo, esses que, no final dos anos de 1980, começaram a trazer críticas quanto ao seu caráter ocidental, branco e de classe média e a priorização de outras demandas: “enquanto o movimento mais antigo defendia a homossexualidade aceitando valores hegemônicos, os queer criticam esses valores, mostrando como eles engendram as experiências da abjeção, da vergonha, do estigma” (MISKOLCI, 2012, p. 25).

Dessa forma, o *New Queer Cinema* configurou-se como uma ação política através da arte. O conceito em si foi cunhado pela estadunidense e crítica de cinema B. Ruby Rich em 1992. Na ocasião, a autora escreveu um artigo sobre o surgimento de um conjunto de filmes apresentado no Festival dos Festivais de Toronto² em 1991 que, para ela, apresentavam as novas tendências cinematográficas: a “*queer sensation*” (RICH, 1992). Dada a repercussão de seu texto, o mesmo foi reimpresso no mesmo ano sob um novo título que passaria a designar esse movimento cinematográfico: *The New Queer Cinema*. Para Rich, tratava-se de produções que estavam “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” (RICH, 2015, p. 18).

Rich destacou que tais produções não compartilhavam de “um único vocabulário estético, estratégia e preocupação” (RICH, 2015, p. 20), mas que, mesmo assim, poderiam ser agrupadas num conjunto, pois as obras apresentavam traços

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 (RICH, 2015, p. 20).

Curiosamente, o furor do *New Queer Cinema* dissipou-se quando este alcançou o *mainstream*³, diluindo-se em meio ao vasto catálogo das produções cinematográficas do momento. Em outras palavras, ainda que o movimento tenha contribuído para estremecer a indústria cinematográfica norte-americana, o potencial transgressivo do *New Queer Cinema* arrefeceu-se diante da fixidez estrutural do *mainstream* cinematográfico que limita a liberdade artística dxs criadorxs.

As perguntas que ficam então são: as produções cinematográficas brasileiras de 2010 podem ser compreendidas como um novo cinema queer nacional tal como colocaram os curadores da mostra ocorrida aqui no Brasil em 2015? Se até hoje ainda não há consenso entre os pesquisadores da área sobre a proposta política e estética do *New Queer Cinema* e ainda existe o questionamento do que foi/é novo nesse movimento, a resposta parece então estar distante (BESSA, 2014, p. 54).

² Atualmente é chamado de Festival Internacional de Cinema de Toronto – TIFF.

³ Designa a corrente principal, no caso, da indústria cinematográfica, essa que geralmente se caracteriza na produção de filmes comerciais, voltados para o alcance de um grande público.

No entanto, se tomarmos as orientações de Karla Bessa quando ela ressalta que o queer cinematográfico deve priorizar a problematização “de nossas convenções e verdades acerca da sexualidade e do gênero, rompendo binarismos (‘homem *versus* mulher’, heterossexualidade *versus* homossexualidade, etc)” (BESSA, 2014, p. 54), a resposta seria sim, uma vez que é possível identificar essas características num conjunto diverso de produções cinematográficas nacionais dos anos de 2010.

Desse questionamento, outro se origina: assim como o *New Queer Cinema* norte-americano, estaria o novo cinema queer brasileiro ameaçado diante do *mainstream*? Ou melhor, estaria o cinema brasileiro passando por esse processo atualmente? As perguntas são pertinentes porque é possível perceber o surgimento de um conjunto de filmes de temática LGBT que, embora tenham enfrentado dificuldades em adentrar o circuito comercial, foram veiculados para o grande público das salas de cinema, como por exemplo: *Flores Raras* (2013), o já mencionado *Tatuagem* (2013), *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), *Praia do Futuro* (2014), *A Glória e a Graça* (2017), dentre outros.

Ainda que essas produções apresentem estéticas inovadoras que desafiam a indústria cinematográfica nacional, é possível perceber nas obras de maior apelo comercial, como *Flores Raras* e *A Glória e a Graça*⁴ (ambas produzidas pela Globo Filmes), certas acomodações à norma, restringindo-se a tarefa de humanizar as personagens de gênero e sexualidades dissidentes e apresentá-las como parte da sociedade atual.

Paralelamente a este processo, o cinema brasileiro contemporâneo tem também registrado um aumento significativo de produções não-ficcionais, documentários, cujo enredo privilegiam uma proposta queer, isto é, propõe o combate à abjeção dos corpos de pessoas de gênero e sexualidades dissidentes, esboçando, assim, possibilidades de existências a partir da reinvenção de resistências contra a heteronormatividade e “às normas de inteligibilidade cultural” dos gêneros (BUTLER, 2003, p. 39). O aumento dessas produções é significativo uma vez que o documentário ocupa uma posição marginal se comparado ao cinema de ficção. As barreiras comerciais presentes na crença que documentário não rende bilheteria limitam a visibilidade e apreciação deste tipo de produção, fazendo com que tal obra não consiga atingir o grande público.

⁴ Fizemos uma análise deste filme no trabalho “Travestilidade no cinema brasileiro contemporâneo: a produção de (in)visibilidades em ‘A Glória e a Graça’ (2016)” apresentado no 3º Desfazendo Gênero – Com a diferença, tecer a resistência, realizado de 10 a 13 de outubro de 2017, na UEPB, em Campina Grande-PB. A publicação do referido texto nos anais do evento está prevista para junho de 2018.

Em outras palavras, os documentários não circulam efetivamente nas grandes telas de todo país, e quando o fazem, restringem-se aos grandes centros urbanos. Apesar disso, a visibilidade e crítica dessas produções têm sido oportunizadas através de cine debates organizados por instituições universitárias, como o CinePagu da UNICAMP, comerciais, como o SESC (Serviço Social do Comércio), além de organizações não-governamentais (ONGs) e estabelecimentos destinados para a promoção de cultura e arte.

Também se destacam nesse enredo as mostras organizadas pelos festivais de cinema, sejam aqueles destinados à seleção de obras que abordem temáticas sobre gênero, sexualidade e direitos humanos, como também os festivais nacionais. Esse conjunto compreende então desde as agremiações mais consagradas, como o Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Festival de Gramado, Mostra de Cinema de Tiradentes e Festival do Rio, como também outras criadas recentemente, como Olhar de Cinema: Festival Internacional de Curitiba; Festival da Diversidade Sexual e de Gênero (*Recifest*) e Festival Periferia Trans de São Paulo, para citar algumas.

Ainda que a circulação restrita dessas obras seja negativa quanto ao seu alcance pedagógico, esta mesma característica apresenta um potencial mais libertário a essas produções, engendrando uma saída diante da acomodação normativa que o *mainstream* exerce sobre o cinema brasileiro. Em outras palavras, a escolha por este tipo de produção e a representação de histórias reais pode ser compreendida também como expressão de resistência frente aos modelos impostos pela indústria cinematográfica nacional.

Na contemporaneidade, a limitação orçamentária geralmente imposta às produções dos documentários compensa-se a partir do “barateamento da produção fílmica com o uso de câmeras digitais e softwares de edição. A ideia na cabeça e câmera na mão continua sendo um potencial transgressor que libera a criatividade para fora dos esquemas narrativos e cinemáticos dos filmes de alto custo” (BESSA, 2014, p. 54). A estética e o apelo da crítica queer em muitas dessas produções também podem ser entendidas a partir do contexto histórico atual, uma vez que a visibilidade de personagens de gênero e sexualidades dissidentes na mídia tradicional, em especial, nas novelas, e também em outras produções artísticas, como a música, já é um fato consumado.

No entanto, a espetacularização social desencadeada por esse processo tem contribuído ainda mais para o confinamento destas pessoas às zonas de abjeção, dada as reações violentas, perseguições políticas, ataques verbais e físicos cometidos por grupos conservadores e religiosos ortodoxos (BESSA, 2014, p. 54). Em outras palavras, o questionamento da heterossexualidade, ainda que seja importante, é suficiente para a superação do estigma, da

ofensa e da abjeção, mesmo porque esse processo tem sido conduzido a partir da política da tolerância, isto é, através da (re)integração das pessoas de gênero e sexualidades dissidentes às normas sociais. Assim, as práticas sociais e políticas queer não direcionam suas forças para o questionamento da heterossexualidade, mas sim na luta contra a abjeção, pois

a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. Esse termo, ‘abjeção’, se refere ao espaço que a coletividade costuma relegar aqueles que aquelas que consideram uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. (...) A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça a visão homogênea e estável do que é a comunidade. (MISKOLCI, 2012, p. 24).

É justamente sobre esta questão que alguns documentários produzidos recentemente dedicaram suas abordagens. Ao utilizar um formato mais tradicional de documentário, isto é, a partir da abordagem de entrevistas, o que se procura destacar não é a estética selecionada, mas as histórias, questões, problemáticas e resoluções vividas pelas pessoas entrevistadas. *De Gravata e Unha Vermelha* (2015), da cineasta e psicanalista Miriam Chnaiderman, problematiza a ordem cultural compulsória entre sexo/gênero/desejo a partir do relato de pessoas travestis, transexuais, homossexuais e também aquelas que realizam diferentes experimentações de gênero. A obra ganhou o Prêmio Félix como o melhor documentário de temática LGBT no Festival do Rio de 2014.

Ainda que se perceba uma clara tendência em privilegiar a abordagem de experiências e vivências das pessoas conhecidas no universo artístico e/ou da militância LGBT – como a cartunista Laerte, a atriz Rogéria, o cantor Ney Matogrosso, o estilista Dudu Bertholini, o DJ e modelo Johnny Luxo, o primeiro transexual brasileiro João Nery, a cantora Candy Mel, a presidente da Associação Brasileira de Transgêneros Letícia Lanz, o designer de chapéus Eduardo Laurino, o estilista de *drag queens* Walério Araújo, o ator Léo Moreira Sá, o ex-Dzi Croquettes Bayard Tonelli – o documentário buscou mesclar esses relatos com outros emitidos por pessoas comuns, “anônimas”, como a transexual que espera pela cirurgia de redesignação sexual Tais Gomes, a professora Bianca Soares, Samantha Aguiar, o produtor rural Benedito Messias Magalhães e os mecânicos Giovani Vieira da Costa e Jefferson Batista de Araújo.

Esses últimos, são homens heterossexuais que começaram a se vestir de mulher como uma brincadeira entre amigos, mas que acabou virando uma tradição carnavalesca celebrada e ansiada anualmente. Em seus relatos, ressaltam que vestir-se como mulher não ameaça suas masculinidades, pelo contrário, por vezes, conforme Giovani, acaba sendo um facilitador para se relacionar sexualmente com as mulheres.

Embora a maioria dos relatos sejam marcados pelo peso ainda carregado do estigma, do preconceito e pelas dificuldades de aceitação familiar e social, suas falas registram o processo que permeou e/ou ainda permeia a travessia de gênero, isto é, a construção subjetiva de suas identidades de gênero. O que se destaca é, justamente, a multiplicidade, por exemplo, de experiências transexuais: enquanto algumas pessoas anseiam pela cirurgia de redesignação sexual, outras não abdicam do desejo que seus órgãos genitais oferecem, como Letícia Lanz, que se coloca como “uma mulher com pênis”.

A quebra da coerência entre sexo/gênero/desejo imposta pela matriz heterossexual se exacerba em duas situações: primeiro no relato de Dudu Bertholini, que declara gostar do seu corpo masculino, de se relacionar sexualmente com homens e também de fazer experimentações de gênero, mesclando elementos do universo masculino e feminino, o que, por sua vez, para ele, o faz ser um *genderfucker*. Segundo, na vivência de Letícia Lanz. Sua transição de gênero ocorreu aos 50 anos, depois de três décadas de seu casamento. Esse processo, no entanto, não a conduziu ao enquadramento da norma, isto é, não a levou a manter uma “relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2003, p. 38), já que não alterou o seu desejo por mulheres e, por isso, continua casada até hoje com a psicóloga Ângela Dourado.

Mas se nessa produção as vivências e experiências das pessoas comuns foram ofuscadas, *Favela Gay* (2014) realiza o inverso, trazendo para o centro do debate pessoas de gênero e sexualidades dissidentes que se encontram nas margens da sociedade carioca, mais especificadamente, nas comunidades Rio das Pedras, Rocinha, Cidade de Deus, Andaraí, Complexo da Maré, Vidigal e Complexo do Alemão.

Dada a junção das duas palavras que compõe o título do documentário, é possível imaginar as dificuldades sociais e financeiras encontradas para sua produção. Isso não impediu, no entanto, que a obra vencesse o prêmio de melhor documentário pelo voto popular no Festival do Rio, também de 2014.

O enredo que sustenta toda a produção reúne os relatos de doze entrevistadxs: o maquiador e *drag queen* Maxwell, xs cabelereirxs Martinha e Flávio, a universitária Rafaella, o coreógrafo de escola de samba Carlinhos do Salgueiro, a ativista Gilmara, o casal de cantoras Dejah Idalice e Jackie Brown, o presidente do Grupo Diversidade LGBT do Complexo do Alemão Luiz Moura (Guinha)⁵; as prostitutas Michelli e Pandora. A única pessoa “pública” entrevistada foi o deputado Jean Willys, eleito pelo Rio de Janeiro. Como se observa, a escolha

⁵ Infelizmente, Guinha foi mais uma vítima da homofobia e foi assassinado em 2014.

do título não foi muito feliz, já que a designação gay não representa as vivências e experiências múltiplas de todas as pessoas entrevistadas, já que incluem mulheres transexuais (Martinha, Rafaella e Gilmara), travesti (Pandora) e lésbicas (Dejah e Jeckie), além de homossexuais.

A maioria dos relatos buscaram enfatizar como foi o processo de aceitação própria e social de sua sexualidade e da travessia de gênero num contexto em que a violência, o tráfico, as drogas e a prostituição se fazem recorrentes. Neles, percebe-se a ênfase dada ao enfrentamento da abjeção e a superação do estigma, da vergonha e do preconceito através dos estudos, da arte, da dança, da música e/ou do ativismo. Curiosamente, foi justamente essa questão se destacou, negativamente, em grande parte das críticas realizadas sobre o filme. O otimismo da superação e a construção de um orgulho identitário incomodou a crítica, fazendo-a ressaltar que a obra não conseguiu atingir a complexidade e profundidade das questões tratadas em seus contextos sociais específicos, prendendo-se somente na narrativa dxs entrevistadxs selecionadxs.

Ao assistir o documentário, é possível perceber que esta foi justamente uma escolha do enredo: não conduzir toda a fala das pessoas para que elas pudessem, com autonomia e liberdade, narrar o que queriam visibilizar de si, de suas experiências e vivências. Assim, as questões narradas não são tratadas com profundidade intencionalmente, o único que ensaia fazer isso, nos breves momentos em que apareceu, é Jean Willys, cuja fala é direcionada para revelar o próprio objetivo da obra: apresentar existências e resistências possíveis.

É interessante pensar o porquê isso incomodou parte da crítica, já que a produção parece ter frustrado as expectativas que ansiavam por relatos de experiências marcados somente pelos preconceitos, violências e tragédias. Nenhumx dxs entrevistadxs “coloriram” suas experiências, pelo contrário, enfatizaram a influência direta do tráfico, da prostituição, das drogas nas suas vidas, destacando, inclusive, que, por vezes - como relatado por Rafaella, Flávio e Guinha - tiveram que lançar mão da violência verbal e física para se protegerem e conseguirem respeito.

No entanto, é preciso perceber que não é somente essas questões que permeiam suas vidas: há também muito carnaval, bailes funks e *gaymados* (jogo de queimada cujos participantes são LGBTs). Por isso, muitxs fizeram questão de ressaltar como a vida em suas comunidades melhoraram nos últimos anos, tornando-se possível, por exemplo, a organização das primeiras Paradas Gays de suas comunidades.

Embora os relatos possam ser agrupados num conjunto, dada a tônica da superação dos estigmas sociais que os norteiam, não há um caráter uníssono das experiências narradas. Enquanto Martinha conta, com orgulho, o início de sua transição de gênero que se deu a partir do reconhecimento das transexuais mais velhas de sua comunidade por meio de seu “batizado”

simbólico, Pandora apresenta uma experiência diferente. Embora não se coloque como travesti ou como transexual é possível perceber seus medos e angústias nesse processo de travessia de gênero. Diferente dos outros momentos em que foi entrevistada, no final do documentário, ela aparece sem peruca, sem maquiagem, usando short e camiseta. Ali, ressalta ter se aproximado da religião, essa que, embora parece ter contribuído para se afastar da prostituição, também foi determinante para que começasse a se ver de forma “diferente” e “estranha”, levando-a “tomar raiva da Pandora”.

Ainda que tenha optado por se apresentar somente com esse nome, na sua fala, Pandora passou a surgir como uma espécie de alter ego, diz ela: “Eu não quero mais a Pandora! Eu tô bem, tô muito bem assim! Ela ganhava muito num dia e gastava tudo naquele dia! Ela não pensava no amanhã”. Na sua percepção, foi todo esse processo e também o alto custo da manutenção de Pandora, de suas perucas, implantes, roupas, maquiagens e unhas, que a levou se desfazer dela: “peguei ela, guardei ela na caixinha de Pandora, botei ela no mar e ela foi embora. Ela seguiu o rumo dela e agora eu não sei qual é o destino. Não sei pra onde ela vai parar. Faço nem noção, onde é que aquela caixa vai parar. Quem abrir, não sei o que vai acontecer! (*risos*)”.

O documentário se encerra, mas as vidas narradas seguem. Será que Pandora permaneceu, de fato, em sua caixa? Felizmente parece que não. Um ano depois, as fotografias do Festival do Rio de 2014 registraram seu ressurgimento com seus longos cabelos pretos, brincos, vestido e salto alto. Não se sabe, hoje, se ela permaneceu o voltou para a caixa. Apesar disso, Pandora nos ensina muito, sobretudo, ao evidenciar que o gênero é, de fato, um processo que se constrói socialmente e se reinventa subjetivamente.

Considerações finais

Como fechar um texto que trata de um contexto cinematográfico totalmente aberto e que ainda pode tanto surpreender como decepcionar? Apesar dessa difícil tarefa, o caminho é tentar responder a pergunta estabelecida anteriormente: há um novo cinema queer no Brasil? De fato, não é possível identificar com precisão o que é “novo” nestas produções, mesmo porque muitas das propostas trazidas pelas obras ficcionais e não ficcionais contemporâneas já ilustraram muitas produções de outrora, como *Vera* (1986) que evidenciou o cotidiano de uma pessoa que nasceu biologicamente como Vera, mas que lutava para ser Bauer (BESSA, 2014, p. 52) e também as personagens Ângela Carne Osso de *A mulher de todos* (1969), a *Rainha*

Diaba (1974) e *Madame Satã* (2002) que chacoalharam os valores morais de sua época ao desafiar os limites da feminilidade e da masculinidade na construção de suas subjetividades.

Ainda que as produções cinematográficas contemporâneas não tragam elementos totalmente “novos” e “inéditos”, é possível identificar um certo aprofundamento das questões e problemáticas que norteiam gênero e sexualidades. Nesse processo, os documentários se sobressaem, uma vez que seu potencial transgressivo na recusa ao enquadramento às normas e convenções sociais se apresenta de forma mais explícita. Nessas produções já se faz presente o uso de novos vocabulários e a apresentação de novas reinvenções de ser, existir e resistir.

O documentário de média-metragem *Bichas, o documentário* (2016) é um bom exemplo desse processo. A iniciativa partiu do publicitário Marlon Parente que, após viver um episódio de homofobia em que ele e alguns amigos foram ameaçados com uma arma, pegou uma câmera emprestada e reuniu o relato de experiências e vivências de seis amigos - Bruno Delgado, Igor Ferreira, Ítalo Amorim, João Pedro Simões, Orlando Dantas e Peu Carneiro - como uma forma de superar a situação de impotência e desespero frente a homofobia e violências que muitas pessoas, como ele próprio, já vivenciaram. Detalhe: o único investimento de Marlon Parente para a produção de *Bichas* foi a aquisição de um microfone que custou dez reais. A distribuição e divulgação do filme foi realizada a partir da plataforma *YouTube*. Atualmente, o documentário já contabiliza aproximadamente 732 mil visualizações.

Todos os entrevistados se apresentam orgulhosamente como bichas. Ao lado dos relatos das suas primeiras experiências sexuais e das dificuldades de “sair do armário” para a família e para a sociedade, narram também o processo que os conduziu para a ressignificação da ofensa “bicha” e “viado” na construção de suas subjetividades, conformando, assim, um orgulho identitário.

Para eles, a ofensa só obtém seu efeito negativo quando ela é entendida como insulto e rejeitada pela pessoa que a recebeu. Quando esta não a concebe enquanto uma humilhação, mas como parte de seu ser e de seu orgulho, ela consegue neutralizar o rebaixamento e a vergonha que a configuram. Dessa forma, semelhante ao inglês queer que foi incorporado e ressignificado pela teoria queer, no documentário, de um xingamento, bicha transforma-se não só enquanto um mecanismo de defesa, mas também como sinônimo de liberdade e transgressão.

Também é importante ressaltar que os documentários brasileiros contemporâneos têm trazido à tona discussões invisibilizadas dentro do próprio meio LGBT, dado a permanência do seu caráter branco, masculinista e homossexual. É possível perceber um aumento no número de produções que narram não só as múltiplas experiências de pessoas transexuais e travestis, mas também as vivências interseccionais entre gênero, sexualidade e raça como as recentes

produções de *Meu corpo é político* (2017), de Alice Riff e *Bixa Travesty*, de Kiko Goifman e Claudia Priscilla (2018), essa última baseia-se na vida da artista trans paulistana Linn da Quebrada, que também foi uma das entrevistadas da obra de Alice Riff.

Grande parte das produções citadas ao longo deste trabalho incorporaram a proposta queer no fazer cinematográfico. Dessa forma, a escolha pela produção de documentários pode então ser compreendida como uma estratégia para impedir que aconteça o mesmo processo do *New Queer Cinema* nos Estados Unidos: evitar que o queer perca seu potencial e se torne conformado no *mainstream*, fazendo com que prossiga promovendo não só um aprendizado pelas diferenças, mas sobretudo, pelas transgressões. Ainda não é possível saber os desdobramentos desse momento histórico, mas certamente permaneceremos aqui ansiosxs e esperançosxs para as próximas produções.

REFERÊNCIAS

- BESSA, Karla A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. In: *Revista Cult*, São Paulo, n° 193, ago-2014, p. 48-54.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- 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>. Acesso em 04 mar 2018.
- LOURO, Guacira. O Cinema Como Pedagogia. In: LOPES, Eliana e outros (Orgs.). *500 Anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. Cinema e sexualidade. In: *Educação e Realidade*. Jan/jun. 2008. Vol. 33, n° 1, p. 81-98.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.
- RICH, B. Ruby. New gay film. A queer sensation. In: *The Village Voice*, march 24, 1992.
- _____. New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.