

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**ENSAIOS SOBRE AUTORIAS QUEER NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

DIEISON MARCONI

Porto Alegre, RS

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

**ENSAIOS SOBRE AUTORIAS QUEER NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

DIEISON MARCONI

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), linha de pesquisa Cultura, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de Doutor em Comunicação.

Orientação da Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre

2020

DIEISON MARCONI
ENSAIOS SOBRE AUTORIAS QUEER NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGOCM-UFRGS), linha de pesquisa Cultura, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de Doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Miriam de Souza Rossini, Dr^a UFRGS
Orientadora

Thiago Soares, Dr UFPE
Examinador

Gabriela Ramos Almeida, Dr^a ESPM
Examinadora

Alessandra Soares Brandão, Dr^a UFSC
Examinadora

Rudimar Baldissera, Dr^a UFRGS
Examinador

Ana Gruszynski, Dr^a UFRGS
Suplente

CIP - Catalogação na Publicação

MARCONI PEREIRA, Dieison
Ensaaios sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo / Dieison MARCONI PEREIRA. -- 2020.
141 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Autoria queer. 2. Cinema. 3. Performance. 4. Política. 5. Estética. I. de Souza Rossini, Miriam, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Cássio dos Santos Tomaim, por ter sido a primeira pessoa a me apoiar no exercício da pesquisa e da docência.

À minha orientadora Miriam de Souza Rossini, pelo apoio durante esses quatro anos de Doutorado. E também por ter aceito orientar um menino desconhecido que na época da seleção tinha apenas 23 anos.

À Tina Franchi, por acreditar em mim. E pelo apoio afetivo e financeiro que me ofereceu entre a minha saída de Santa Maria e a minha vinda para Porto Alegre.

À professora Janaína Gomes, pelo carinho e pelo suporte em alguns momentos difíceis nesse nem tão breve *take* do Doutorado.

À Gabriela Ramos Almeida, ainda que agradecer não me pareça suficiente. Pelo apoio, pelo afeto, pela generosidade e pelos *drinks* que tomamos em uma noite fria e calorosa enquanto peregrinávamos pelos bares antigos da *movida madrileña*.

Ao professor Francisco Hernandez Zurian, pela disponibilidade e pela generosidade com que me recebeu durante o período de doutoramento na Universidade Complutense de Madrid (Espanha) e no Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA-UCM).

À Ramayana Lira e Alessandra Brandão, pelas trocas de afeto e pesquisa durante os encontros da SOCINE, especialmente pelo espaço de interlocução e aprendizado que me possibilitaram à época do ST de Cinema Queer e Feminista.

À Márcia Veiga, Tainan Tomazetti, Alisson Machado, Fernanda Nascimento e Pâmela Stocker, por compartilharem o conhecimento, os afetos, os *drinks* e por tornarem esse período do Doutorado mais alegre, mais generoso e menos solitário. Estendo esse agradecimento à professora Nísia Martins do Rosário, pelo apoio desmedido aos nossos desejos e aos nossos projetos de pesquisa e extensão.

Esta pesquisa não seria possível sem Érica Sarmet, Fábio Ramalho, Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, Ariel Nobre, Camila Macedo, Marcelo Caetano e Bruno Victor. Obrigado pela disponibilidade de diálogo e por terem realizado alguns dos filmes que compõem este trabalho.

À Alessandra Brandão, Gabriela Ramos Almeida, Rudimar Baldissera e Thiago Soares, pela leitura e avaliação generosa, fresca e sensível desses escritos.

À professora Paula Sandrine Machado, pelas contribuições durante o processo de qualificação da tese.

À Marlon Dias, pelo carinho, pela amizade e pela revisão desses ensaios queer.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante os quatro anos de Doutorado.

Pra começar
Quem vai colar
Os tais caquinhos
Do velho mundo
Se tudo caiu
Que tudo caia
Pois tudo raia
E o mundo pode ser seu
Marina Lima, Pra começar

RESUMO

Este estudo desenvolve uma ideia de autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo enquanto um exercício de performance. Parte-se de um mapeamento de realizadoras trans-bichas-sapatatas que, desde meados dos anos 2000 até o presente momento, dirigiram e roteirizaram filmes com personagens queer, sapatatas, bichas, trans, *butches*, veados e/ou que abordaram em seus filmes temas correntes como corporalidade, gênero, pornografia e sexualidade. Apresenta-se esse mapeamento sob o argumento de que o cinema brasileiro contemporâneo é marcado pela complexidade e pela multiplicidade de outros sujeitos históricos que estão filmando. E, por esse motivo, a produção dessas imagens é contingenciada de um modo potente e precário por experiências deslocadas e deslocantes. Assim, o mapeamento construído expõe não só um flexível e extenso número de realizadores, mas também algumas informações sobre suas identificações de sexo/gênero, região, estado, cidade, formas de financiamento e modelos de produção. A partir desse contexto, realiza-se uma seleção de diretores/diretoras/roteiristas/performers para conversas e entrevistas - a fim de dialogar sobre seus processos criativos e de produção. Essas conversas são friccionadas junto a filmes, materiais extrafílmicos e teorizações oriundas dos campos das artes, do cinema, da política, da estética e da performance. Com isso, desenvolve-se um caminho reparativo e ensaístico que, sem restaurar o tema de um sujeito originário, busca entender como esses sujeitos de gênero, corpo e sexualidade dissidentes se constituem como autores ou autoras queer no cinema brasileiro contemporâneo. Considera-se, assim, que a autoria queer trata-se de uma performance incorporada que reconfigura a experiência e o vivido e que comunica histórias pessoais e culturais das homossexualidades e das transexualidades. Além disso, elas oferecem uma partilha política e estética que coloca em crise valores e normatividades do “bom” e do “cânone”, produzem diferentes repertórios de sensibilidades e promovem uma inflexão queer de alguns valores das noções de autoria cinematográfica produzidas e disseminadas ao longo do século XX.

ABSTRACT

This study develops an idea of queer authorship in contemporary brazilian cinema as a performance exercise. This work elaborates a mapping of queer directors and screenwriters who, from the mid 2000's until the present moment, have directed films with queer characters or who have approached in their films themes such as corporeality, gender, pornography and sexuality. This mapping is presented with the argument that contemporary brazilian cinema is marked by the complexity and multiplicity of other historical subjects who are filming. For this reason, the production of these images is contingent in a powerful and precarious way on displaced experiences. Thus, the mapping exposes not only a flexible and extensive number of directors, but also some information about their gender identifications, region, state and city, forms of financing and production models. From this context, the research proposes a selection of directors/scriptwriters to talk about their creative and production processes. Later, the research rubs these conversations with films, extra-filmic materials and theorizations about art, cinema, politics, aesthetics and performance. Thus, the work proposes a reparative and essayistic path that, without restoring the theme of an original subject, reflects how these dissenting subjects of gender, body and sexuality constitute themselves as queer authors in contemporary brazilian cinema. Finally, queer authorship is a performance (embodied practice) that reconfigures the experience and communicates personal and cultural histories of homosexualities and transsexualities. In addition, they offer a political and aesthetic sharing that puts in crisis values and norms of the "good" and the "canon", produce different repertoires of sensibilities and promote a queer inflection of some values of the notions of cinematographic authorship produced and disseminated throughout the 20th century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015.....	49
Figura 2 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015.....	49
Figura 3 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015.....	50
Figura 4 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015.....	50
Figura 5 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015.....	51
Figura 6 - A felicidade delas, Carol Rodrigues, 2019	57
Figura 7 - A felicidade delas, Carol Rodrigues, 2019	57
Figura 8 - Afronte, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017.....	64
Figura 9 - Afronte, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017.....	64
Figura 10 - Afronte, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017.....	65
Figura 11 - Preciso dizer que te amo, Ariel Nobre, 2018.....	69
Figura 12 - Preciso dizer que te amo, Ariel Nobre, 2018.....	70
Figura 13 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017	78
Figura 14 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017	78
Figura 15 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017	79
Figura 16 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017	79
Figura 17 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017	80
Figura 18 - Tea for two, Julia Katharine, 2018	85
Figura 19 - Tea for two, Julia Katharine, 2018	86
Figura 20 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	93
Figura 21 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	93
Figura 22 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	94
Figura 23 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	94
Figura 24 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	95
Figura 25 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	96
Figura 26 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015	96
Figura 27 - Corpo Elétrico, Marcelo Caetano, 2017	104
Figura 28 - Corpo Elétrico, Marcelo Caetano, 2017	104
Figura 29 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017.....	107
Figura 30 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017.....	107
Figura 31 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017.....	108

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CONTEXTO, MAPEAMENTO E ENCONTROS	24
3. INFLEXÕES QUEER: A AUTORIA COMO PERFORMANCE	35
ENSAIO I: a autoria queer dos corpos vividos	46
ENSAIO II: autoria queer como performance de reivindicação política	59
ENSAIO III: amores melancólicos: espectralidade e autoria queer	73
ENSAIO IV: autoria e recordações queer: performance, arquivo e repertório	89
ENSAIO V: espaços de tensão: autoria, produção e circulação de filmes queer	101
4. UMA PAUSA PARA CONTEMPLAR O DESVIO	116
BIBLIOGRAFIA	128
FILMOGRAFIA	136
ANEXO 1	137
ANEXO 2	141

1. INTRODUÇÃO

Quando eu era estudante de graduação e pesquisava cinema e audiovisual na iniciação científica, uma pergunta ingênua ou prematura era frequente entre as minhas divagações: “por que há tantos diretores gays fazendo filmes com personagens gays?” Naquela época, já conhecia o trabalho de algumas diretoras como Karim Ainouz (*Madame Satã*, 2002), Malu de Martino (*Como Esquecer*, 2010), Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre*, 1999), Marlon Riggs (*Tongues Untied*, 1989), Barbara Hammer (*Nitrate Kisses*, 1992), Su Friedrich (*Sink or Swim*, 1990), Bruce La Bruce (*No Skin off my Ass*, 1991), Cheryl Dunye (*The Watermelon Woman*, 1996), Derek Jarman (*Blue*, 1993) e tantos outros nomes que tentavam dar conta das suas experiências de vida, das violências racistas e homofóbicas que atravessavam seus corpos, dos anos de epidemia da AIDS e do desejo de ultrapassar o trauma histórico resultante daquele período.

Acompanhava também nomes mais jovens, como Jonathan Caouette (*Tarnation*, 2004) e Marco Berger (*Plan B*, 2009). Além disso, me apegava a diretores da minha geração que passei a acompanhar desde o primeiro filme lançado, a exemplo de Xavier Dolan e seu filme *J'ai Tué ma Mère* (2009). Em algumas dessas diretoras, eu notava uma preocupação latente em abraçar a experimentação audiovisual, o uso das imagens de arquivos pessoais como procedimento formal de construção fílmica e uma projeção de suas experiências de vida, coletivas e individuais. Talvez, naquela época, eu já desconfiasse que o desejo que me levava ao pensamento crítico e analítico poderia ser semelhante ao processo que levava algumas dessas diretoras e diretores ao processo criativo de seus filmes. Em outras palavras, talvez eu suspeitasse que as suas contingências pessoais e corporais atravessavam suas produções cinematográficas tal como minhas contingências pessoais e corporais atravessavam minha tímida reflexão teórica.

Pensando nisso, já naquela época, passei a criar uma lista de diretoras, diretores e roteiristas trans, gays, monas, bichas e lésbicas que realizavam, no Brasil, filmes com personagens bichas-trans-sapatatas ou que tematizavam em seus filmes questões de corpo, sexo, gênero e sexualidades. Na época, eu não tinha grandes pretensões com essa lista. Fazia isso apenas por mera distração, como alguém que coleciona figurinhas ou bonecos de anime. Sendo assim, eu também não cheguei a buscar respostas para aquela indagação prematura que pairava em minha cabeça durante os anos de iniciação científica. Tanto foi que em meu trabalho de conclusão do curso da graduação (2013) fui escrever sobre mito, religião e sexualidade no

cinema queer brasileiro, quando os próprios estudos em cinema queer nacional eram muito mais escassos do que são hoje. Já em minha dissertação de Mestrado (2015)¹, tratei de estudar as políticas de representação das personagens LGBT no cinema brasileiro, em específico nos filmes documentários produzidos na região Sul do Brasil a partir dos anos 2000.

Entretanto, para ingressar no Doutorado em 2016, me ocorreu de resgatar aquela pergunta ainda prematura que carecia de imersão teórica e também a própria lista que eu vinha organizando de modo despretensioso. Não estaria ali um possível caminho de pesquisa? Assim, no projeto que enviei para a seleção do Doutorado, o ponto de partida já era um mapeamento de uma geração de diretoras/roteiristas transbichas, gays, travestis, lésbicas e bissexuais que, desde meados dos anos 2000, passaram a ser responsáveis por uma intensa produção de filmes contingenciados por histórias pessoais e culturais das homossexualidades e das transexualidades, assim como pela exploração de temas como violência, trauma, memória, afeto, pornografia e sexualidade. Além de já acompanhar a trajetória de algumas dessas pessoas na posição de espectador, passei a construir uma nova busca de outros nomes em reportagens, entrevistas, dicionários de filmes, cinematecas, redes sociais, premiações, livros, revistas, blogs, críticas e festivais de cinema.

Descreverei esse processo de pesquisa em um momento mais adiante, pois o mapeamento seguiu sendo, ao longo dos quatro anos de pesquisa, um ponto de partida bastante fático para a reflexão que se desenvolve em seguida. Por ora, sinalizo que não quero com esses dados (e sequer poderia fazê-lo) afirmar que realizei uma cartografia completa das pessoas de sexo/gênero dissidentes que produzem filmes marcados por discussões de gênero e sexualidades no Brasil, pois, na medida em que novas fontes forem consultadas, outros nomes podem surgir e reorganizar este cenário. Também não é minha intenção afirmar de modo taxativo que esse cenário de produção se constitui como um movimento coerente, linear ou determinado geograficamente, pois não é. Trata-se muito mais de uma constelação de trânsitos, escolhas, rastros e posições inseridas dentro de temporalidades e contextos de emergências – ou insurgências – políticas e culturais.

No projeto que enviei para a seleção do Doutorado, talvez meu argumento fosse bastante simples: bichas, homens trans, sapatas, travestis, veados e outros bichos da nossa fauna brasileira não são mais (ou não somente) personagens ou objetos de representação

¹ Graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, realizada na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O curso de Mestrado também foi realizado na UFSM, sob orientação do Prof. Dr. Cássio Tomaim. Em 2016, a dissertação foi contemplada com o prêmio Eduardo Peñuela de melhor Dissertação, oferecido pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS).

cinematográfica; são, também, sujeitos potentes na construção de seus próprios filmes. E embora o cinema nacional possua diretores gays e lésbicas desde o século passado, a exemplo de Mario Peixoto (*Limite*, 1931) e Rita Moreira (*Ela tinha uma barba*, 1972), é notório o crescimento da presença desses sujeitos na produção cinematográfica nacional a partir da pós-retomada do cinema nacional, especialmente no cinema brasileiro contemporâneo: contexto de barateamento e ampliação do acesso da produção fílmica em decorrência do uso de câmeras digitais, *softwares* de edição/finalização e o uso da internet (BESSA, 2014).

Entretanto, nossos estudos e pesquisas que interseccionam as perspectivas dos estudos de cinema e gênero no Brasil pouco olharam para esse cenário do ponto de vista da realização e da produção. Desde os anos 1990, viemos gestando, a grosso modo, estudos apoiados nas políticas de representação, a exemplo do livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (1995), de Antônio Nascimento Moreno, ou ainda *Cinema gay: políticas de representação e além* (2015), de Francisco Lacerda Junior – que elabora, inclusive, uma revisão crítica necessária e contundente sobre o texto de Moreno.

Lacerda Junior (2015) argumenta que, ao escrever *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, Antônio Nascimento Moreno se filia ao modelo igualitário de ativismo – muito próximo do modelo estadunidense das lésbicas e gays assimilacionistas, definido pelo gênero do objeto de desejo e seguindo um padrão eminentemente branco, de classe média, jovem, cisgênero e monogâmico – que estava em amplo processo de disseminação através da conjunção entre os efeitos culturais da AIDS e da cooptação do movimento ativista pelo mercado nos anos 1990. Para Lacerda Junior, a popularização desse modelo contou com uma estratégia de rejeição da figura da bicha, da travesti ou da sapatona.

Reconheço a importância desta e de outras pesquisas sobre identidades e representações, levando em consideração a herança dos estudos feministas de análise fílmica e das análises discursivas levadas a cabo pelos estudos queer, especialmente sob a influência de Michel Foucault. Entretanto, aqui eu gostaria de escapar de certa mimese que ronda a maioria desses estudos, já que as reflexões sobre o lugar do espectador, das estéticas, do consumo, dos processos de produção, circulação, historiografia e de autoria em intersecção com as políticas queer no cinema brasileiro se configuram como investidas ainda recentes.

Alguns estudos têm se dedicado a questões estético-narrativas, do afeto e das experiências estéticas, a exemplo das pesquisas sobre as pedagogias do desejo, práticas sexuais e o experimentalismo dos vídeos pós-pornográficos e feministas de Mariana Baltar (2013). Nesse meio tempo, houve também os estudos de Denilson Lopes (2016) e de André Antônio

Barbosa (2017), que se propuseram a compreender como uma filmografia queer brasileira contemporânea também é oxigenada por um esteticismo que bebe de elementos como a artificialidade, o *camp*², o lindo³, o frívolo, o excesso, a distopia, o afastamento da verossimilhança e o gosto pela ruptura das diferenças entre o real e o artificial, entre o profundo e o superficial; afinal, nada “mais fútil do que nossos esforços para tornar tudo sério, útil, racional; nada mais sério do que o fútil” (BOLLON, 1997, p. 44).

Considerando esse cenário de estudo e pesquisa que se organizou nos últimos anos, aliado ao mapeamento realizado e a escuta dos diretores e diretoras, os momentos de abstração me fizeram retornar às questões sobre a autoria cinematográfica, em específico do que gostaria de chamar aqui de autorias queer. E antes que o termo autoria queer possa causar muito espanto (sou consciente da predisposição aos problemas que esse termo evoca), farei algumas sinalizações importantes antes de dar sequência a esta investida teórica.

Primeiramente, quando digo que gostaria de pensar sobre como o trabalho dessas diretoras/es mapeados poderia ser qualificado enquanto um exercício de autorias queer, não significa que eu esteja colocando apressadamente todas essas centelhas de experiências bichas, trans, sapatas, gays, bissexuais e suas produções cinematográficas sob um “rótulo queer homogêneo”. Na realidade, durante o mapeamento que realizei e através das conversas que tive com algumas dessas diretoras/es, pude notar que há entre esses sujeitos um alinhamento discursivo. Isto é, em alguma medida, costumam comentar e afirmar que “fazem cinema queer”, ou que “trazem questões queer” para seus trabalhos a partir de “suas próprias experiências queer” ou a partir de “outras experiências de vidas queer”.

Além disso, alguns também afirmam que buscam fazer um cinema autoral – ainda que, como vai dizer Marcelo Caetano, tentem se afastar de uma ideia comum e “infeliz” de autoria cinematográfica que o ocidente elaborou. Nesse caso, meu empenho teórico se trata de examinar como esses sujeitos pensam o “queer” e a “autoria” no cinema. E certamente não pensam o queer e a autoria da mesma maneira, o que faz emergir tanto dissonâncias quanto pontos de encontro. Assim, e próximo do que já afirmou Giorgio Agamben (2007), o que me parece haver aqui é: 1) uma postura que vai de encontro aos argumentos de que o autor deve continuar inexpressivo na obra; 2) uma rejeição às ideias tradicionais de autor, especialmente uma rejeição mais atenta às dissonâncias; 3) e talvez é precisamente desse modo que se testemunha a própria presença irredutível da autoria.

² Ver Sontag (1987).

³ Ver Galt (2015).

Isso me leva a fazer uma segunda sinalização importante, pois, como já afirmou André Antônio Barbosa (2017), uma obra de arte queer ou um cinema queer não podem ter como traço definidor as temáticas, as personagens ou uma equipe de produção gay, lésbica ou trans. Dito de outro modo, cinema queer nem sempre é sinônimo de cinema gay ou lésbico, assim como ser uma mulher trans ou um homem gay nem sempre é sinônimo de queer. Entretanto, nesse caso, temos aqui um grupo de diretoras com expressão de gênero e sexualidade desviantes de uma heteronormatividade⁴ e que, a partir de suas perspectivas pessoais e culturais, dizem estar preocupados em fazer cinema queer.

E fazem isso não apenas pensando as temáticas das histórias que desejam contar, mas também revendo a tessitura da forma fílmica. Além disso, embora possamos entender que “queer” e “identidades gays, lésbicas ou trans” não sejam sinônimos, é possível notar uma certa contingência na medida em que esses sujeitos entendem que suas experiências negras, bichas, trans, sapatas ou bissexuais carregam traços queer. Esses traços podem dizer respeito a um sentido de desvio, abjeção e precariedade; e igualmente podem dizer respeito às formas de resistências e à luta política, sendo interseccionadas com outros marcadores da diferença e conceitualmente próximo do que Paul Beatriz Preciado (2011) já chamou de “multidões queer”.

Ao incorporar as identificações gays, lésbicas, trans, sapatas ou bichas dentro do termo autorias queer, quero dizer que a ideia de autorias queer não se baseia necessariamente na concepção de *uma* diferença sexual, mas sim em uma multidão de diferenças, em uma transversalidade de relações de poder, em uma tensão de disputas internas e externas, em um desnível de visibilidades e precariedades, em uma diversidade de potências de vida e de criação (PRECIADO, 2011) que disputa, assombra, negocia, transmuta, contradiz, polemiza e revigora o cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, ao relacionar inclusive a sopa de letrinhas⁵ LGBT ao termo queer, insisto – na esteira de Preciado (2011) – que não precisamos novamente cair na armadilha da leitura liberal ou neoconservadora de Michel Foucault que encaminharia este texto para pensar a multidão de autores e autoras queer em uma total oposição às estratégias identitárias (PRECIADO, 2011).

⁴ Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral” (BERLANT; WARNER, 2002, p. 230)

⁵ Ver Simões e Fachini (2009).

Nesse caso, é justamente aí que reside uma terceira sinalização importante. Essa tensão entre o termo “queer” e os termos “gay”, “lésbica” ou “trans” já recebeu atenção em diferentes campos de estudo, assim como é constantemente trazido à tona nos debates das militâncias e dos ativismos⁶. Nos estudos em cinema, por exemplo, já foi um debate relativamente explorado por autores como Richard Dyer (2002), Harry Benshoff e Sean Griffin (2006), Judith Mayne (1994) e Alexander Doty (1993). Doty (1993), por exemplo, e apesar de não se ater profundamente nos possíveis significados que implica o próprio termo “autoria queer”, já de saída separa em dois grupos o que ele acredita ser um autor ou autora queer: os que “nascem” queer e os que “viram” queer.

No primeiro conjunto (aquelas que nascem queer) estariam os autores e autoras que possuem uma sexualidade dissidente daquela considerada normal/natural, como Isaac Julien, F. W. Murnau, Marlon Riggs, R. W. Fassbinder, Joel Schumacher, Luchino Visconti, Barbara Hammer, ao qual também acrescento nomes como Bruce La Bruce, Tody Haynes, Derek Jarman, Pedro Almodóvar, Su Friedrich, Cheryl Dunye, Jonathan Caouette, Xavier Dolan, Marco Berger, entre outras. Já o segundo grupo (as que viram queer) integra aqueles nomes que são considerados queer (e não são LGBT) por realizarem vários filmes que permitem leituras queer, leituras estas baseadas em pontos de identificação, reconhecimento, engajamentos afetivos, apropriações simbólicas e materiais. Neste grupo, é possível incluir Vincent Minnelli, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg e Wong Kar-Wai.

Além disso, para Doty, há aqueles diretores/as que estariam em ambos os grupos, a exemplo de George Cukor e Dorothy Azner. Ao saber que Dorothy Azner era lésbica, por exemplo, Doty argumenta que isso não alteraria fundamentalmente a maioria das leituras de seus filmes feita por espectadores queer (ou lésbicas), pois muitos destes já teriam chegado a suas obras pelo culto às grandes atrizes, assim como as bichas chegavam aos filmes de melodrama e aos musicais. Entretanto, para ele, saber que Azner era lésbica poderia fazer uma grande diferença para leituras queer – do filme e de sua autoria – na medida em que as espectadoras articulassem suas leituras com a história cultural das homossexualidades femininas, com uma (re)examinação dos filmes para procurar sinais da narrativa da diretora e, portanto, uma articulação das experiências da vida pessoal e social de Azner com a sua obra.

Em ambos os casos, Doty (1993) parece sinalizar que a autoria queer é, em parte, uma atribuição do espectador que entra em contato, em seu aspecto sensível, com a obra fílmica: o

⁶ No Brasil, o pesquisador Leandro Colling já se debruçou sobre as possíveis diferenças e similaridades entre ativismos queer e militância LGBT, especialmente no livro *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer* (2015).

sujeito que assiste o filme, em que espaço assiste, em que condições de exibição e circulação e quais são seus modos de agência/consumo cultural, midiático e afetivo. Nesse sentido, eu acrescentaria que, talvez, não seja apenas uma autoria queer que faz um filme queer, mas também pode ser preciso se perguntar como o cinema – ou um filme – constrói um autor ou autora queer. Admito que este é um ponto importante para o trabalho, mas não somente pelo modo como a autoria queer pode ser uma adjetivação feita pelo espectador, especialmente um espectador queer – ou inclusive um espectador queer como eu. Considerando a instância afetiva como modo de apreensão das imagens e de obras cinematográficas, é necessário pensar como esse tipo de espetatorialidade encaminha os próprios espectadores queer para uma condição de autores queer de seus próprios filmes, a partir de pontos-chaves como a experiência afetiva.

Além disso, Doty, assim como Judith Mayne (1994), não elabora uma diferenciação estanque entre diretores/autores lésbicas/gays e autores/diretores queer. Primeiro, porque em muitos momentos ambos parecem entendê-los com sinônimos e isso se deve, também, ao próprio manuseio da língua na qual esses textos foram escritos e de como, em muitos casos, a palavra queer é utilizada – com algumas ressalvas – como um termo guarda-chuva para nomear todas essas sexualidades e experiências de gênero desviantes. Lembro também que tanto Doty quanto Mayne não descartam a possibilidade de que para entender o trabalho de cineastas gays e lésbicas como autores/autoras queer é preciso levar em consideração alguns dados biográficos dos diretores/diretoras e suas experiências da vida pessoal, política, histórica e cultural, algo que entendo como um dado contingente para pensar a existência dessas autorias queer. Não obstante, Judith Mayne também sugere que as chaves estilísticas, estéticas e narrativas continuam sendo importantes para pensar essas autorias, isto é, filmes queer autorais que não são apenas queer no seu discurso político, mas também na sua forma.

Tendo isso vista, penso que todos esses textos citados perfazem uma questão central que atravessa diretamente a presente pesquisa, isto é, quão compatível seria uma ideia de autorias queer de diretoras travestis, sapatas, transbichas, veados, *butches* ou lésbicas como abordagem teórica para compreender a prática cinematográfica desses sujeitos que foram e ainda são motivo de um pânico moral em sociedades algumas contemporâneas.

Entretanto, o que me parece permanecer ausente nesses poucos textos que se referem ao termo “autorias queer” ou “autoria gay e lésbica” é o que, de fato, estariam nomeando como autores ou autoras queer. De modo mais específico, tenho a impressão de que o que lhes faltou é justamente uma investida mais próxima de um caráter crítico (quem sabe genealógico) sobre como esse sujeito “autor queer” emerge em confluência com a ideia de um sujeito e de um

corpo generificado e sexuado, em específico do sujeito e do corpo transexual, lésbico, gay ou queer. Ou mais, muitas vezes tenho a impressão de que a autoria queer ou autoria gay emergem, nesses textos, como uma categoria relativamente dada ou já preenchida de sentido.

Do meu ponto de vista, quem mais contribui com uma investida teórica crítica é Richard Dyer (2002). É, inclusive, Dyer que me leva a fazer uma quarta sinalização importante para esta pesquisa. Em suas reflexões sobre autoria de cineastas gays e lésbicas (ele não chega a nomear como autoria queer), o pesquisador sugere uma ênfase na necessidade de pensarmos a autoria cinematográfica desses sujeitos em desvio como um modo de rasura do paradigma conceitual das autorias tradicionais.

Dito de modo mais extenso, as noções tradicionais de autoria exercem, segundo ele, a função de fixar uma interpretação particular, autoritária, antidemocrática e individualista do processo de construção fílmica. E, ao compartilhar desta noção de autoria pouco afeita à autocrítica, as artes e o cinema sustentaram, até muito recentemente, a valorização do indivíduo sobre o social e, na prática, o homem heterossexual cisgênero, branco e privilegiado como expoente máximo da figura do autor. Então seria necessário, como também já apontou Michael Peixoto (2014), um esforço reflexivo para ir além da figura do autor enquanto uma tipificação monarca e única fonte geradora de sentidos (como queria o romantismo); ou como um sistema de códigos articulados coerentemente (como acreditou o estruturalismo); nesse caso, também cabe rearticular a noção de autoria unicamente enquanto um “plano do artista” que deveria ser reconstituído pelo espectador (no caso das vanguardas) ou como “universo metafísico” que deve ser desvendado pela crítica (na “política dos autores”); e tampouco caberia aceitar a morte do autor nos termos de Roland Barthes (2004).

Assim, a quinta e última sinalização se trata de dizer, justamente, que não entendo a autoria queer como uma categoria dada; ou como se nesse texto o autor ou autora queer já emergissem preenchidos de sentido. Dito ainda de outro modo, eu gostaria de verificar as possibilidades teóricas e práticas para entender o trabalho de alguns diretores e diretoras mapeados enquanto um exercício, função ou gesto de autoria queer. Na mesma medida, entendo que esta proposta se refere a pensar que tipo de inflexão crítica a instrumentalização queer da noção de autoria pode nos oferecer. E na confluência desses encontros e tensões teóricas e empíricas, é preciso estar atento para não resvalar em uma negação da natureza historicamente contingente, provisória, incompleta e socialmente determinada de ser autor, homem, negro, mulher, cisgênero, homossexual, heterossexual ou transexual.

Não acredito que essa proposta investigativa atenda à ideia de que as experiências lésbicas, gays ou transexuais que impulsionam a produção estética, narrativa e política no cinema são tão somente a origem da minha explicação. Na verdade, do mesmo modo como já argumentou Joan Scott (1998), elas também são a explicação na qual eu quero chegar. Então, os comentários feitos até aqui encaminham esta pesquisa para uma tentativa de compreender a ação e a emergência do sujeito de gênero e sexualidade divergente que se constitui como autor ou autora queer. Nesse caso, parto de uma preocupação efetivamente histórica, material e cultural, portanto contingente, de ser sujeito, autor, trans, gay ou lésbica.

E gostaria de resolver isso através do termo *performance*, o qual abarca o que acredito ser uma autoria queer apoiada por diferentes experiências de vida e que evita determinados essencialismos identitários. Nesse sentido, gostaria de partir de uma sugestão de Richard Dyer (uma sugestão inicialmente foucaultiana, diga-se de passagem) para, depois disso, propor que o que chamo de autoria queer é, na verdade, mais um adjetivo de performance do que da autoria do ponto de vista conceitual que já conhecemos.

A sugestão de Dyer é a seguinte: tanto ser autor quanto ser gay/lésbica é um tipo de performance, isto é, algo que todos nós fazemos, mas apenas com os termos, os repertórios e os discursos disponíveis. Para ele, toda autoria e toda identidade sexual são performances, sempre problemáticas em qualquer tentativa de separar o “eu” da realização e o “eu” dos modos discursivos que já estão disponíveis e que seriam constitutivos da realidade histórica e cultural. Assim, a questão da autoria poderia ser o estudo desses modos contingentes e performativos de realização cinematográfica em textos e contextos previamente dados – o que eu vejo, particularmente, entrar em tensão com as propostas de performatividade de Judith Butler (2003), assim como encontra eco na noção de performance elaborada por Diana Taylor (2013).

Para Judith Butler (2003), a performatividade diz mais respeito a um processo de invocação ou emergência do sujeito (dentro de um quadro discursivo) e menos a uma ação do sujeito. Esse argumento parece sustentar a exposição de Dyer, especialmente quando o pesquisador comenta que ser autor ou ser gay/lésbica são atos que realizamos apenas com os termos, os repertórios e os discursos disponíveis, já que segundo a concepção bluteriana não existe um corpo/sujeito pré-discursivo ou fora da cultura.

Por outro lado, também me parece que Dyer segue usando o termo performance (e não performatividade) para descrever a ação de um sujeito que não é feito apenas de linguagem e discurso, mas também de matéria e experiência, e que age (faz filmes) consciente das tecnologias que operam na regulação do próprio corpo, sujeito e identidade. É aí, então, que

visualizo a proposta do pesquisador se aproximar do que Diana Taylor (2013) entende por performance – sobretudo quando a antropóloga compreende a performance como uma ação incorporada. Nesse caso, também me parece que não há possibilidade desta pesquisa desviar da tensão que é sugerir que a autoria queer, na sua dimensão de performance, descreve tanto o processo de ser objeto de uma ação (isto é, a performatividade) quanto a própria ação ou agência incorporada e criativa (ou seja, a performance).

Caminhar por essa zona cinzenta ou ambígua também contribui, em alguma medida, não apenas para tensionar o olhar antropocêntrico de Butler quando aborda a performatividade, mas também para tensionar a postura antropocêntrica de Michel Foucault quando este se detém sobre sua ideia de função autor. Assim, especialmente a partir de Richard Dyer (2002) e Diana Taylor (2013), sugiro entender a autoria queer como uma performance que emula a experiência e o vivido, uma ação incorporada que reconstrói, através da realização de filmes, alguns conhecimentos situados, algumas memórias, alguns afetos e a exploração de temas como trauma e identidade, assim como as histórias pessoais e culturais de ser divergente. Além disso, essa dimensão conceitual nos possibilita entender o uso do próprio corpo na produção das políticas das imagens (RANCIÈRE, 2018), interferindo no próprio corpo fílmico e no corpo do espectador. Dentro desse percurso, é possível dizer ainda que a autoria queer como performance é impulsionada por determinado sentimento ou reconhecimento de precariedade.

Não se trata, por exemplo, de dizer que a condição de lésbica ou transexual está, inevitável e essencialmente, ligada a uma “condição precária”, para usar o termo de Judith Butler (2018). As diretoras e diretores que mapeei e entrevistei não se encontram em condições de extrema precariedade e vulnerabilidade física, psicológica, econômica ou material. Ainda assim, me parece que suas autorias queer, em uma dimensão de performance, são mobilizadas pelo reconhecimento de determinados traços, momentos e experiências de vulnerabilidade, sujeição, controle, violência ou precarização de suas vidas ou das vidas de outros sujeitos que, como eles, sofrem em função de marcadores de raça, gênero, sexo, etnia ou idade.

Nas palavras do diretor Fábio Ramalho, por exemplo, a autoria queer talvez esteja contingenciada por determinadas – talvez até sutis – formas de precariedade. Desconfio, então, que a precariedade não é apenas uma marca da experiência de vida desses sujeitos que se engajam na criação (e se convertem em autores/as queer de obras cinematográficas no processo), mas, sim, se esta precariedade não é da própria noção de autoria, que na sua inflexão queer se vê atravessada por essa impossibilidade de se afastar das contingências pessoais/sociais desses indivíduos abjetos e de se estabelecer como função autônoma do filme. Talvez falar em autorias

queer significa evocar esse entendimento de que há uma inflexão *outra* do próprio conceito de autoria (PREMAT, 2006), que, nesse caso, é atravessado pela contingência de determinadas formas ou traços de precariedade.

Nesse caso, o reconhecimento desse sentimento de precariedade encaminha a própria autoria queer para uma outra partilha política (nos termos de Jaques Rancière) que possibilita, assim, que esses sujeitos habitem e criem suas próprias paisagens audiovisuais. Quem sabe, a potência queer dessas autorias como performance reside no instante em que esses sujeitos se apropriam dos lugares sagrados do cinema (que no Brasil ainda é o lugar do autor branco, masculino, cis-heterossexual), não para reiterar, noutras cores, outra espécie do sagrado, mas talvez para posicionar o autor na terra.

Esse gesto não significa, necessariamente, um gesto catártico ou uma postura edificante que emula o arauto revolucionário. Ao contrário, tais autorias queer como performance são profanas, contrassexuais ou contradisciplinares (PRECIADO, 2014) justamente porque nem sempre culminam em purgação, redenção ou libertação. Algumas dessas autorias queer e seus próprios filmes podem ser queer justamente porque, nas palavras de Sianne Ngai (2011), tratam de “sentimentos menores”, “triviais”, “ambivalentes”, “chulos”, “contraditórios” ou “desimportantes”.

Tendo acesos os faróis, gostaria de propor, enfim, a seguinte pergunta como um *problema central* desta investigação: como formular uma ideia de autorias queer enquanto exercício de performance a partir do trabalho de diretores trans-bichas-sapatas no cinema brasileiro contemporâneo? Como se pôde perceber, inclusive pela adesão ao termo autoria, essa proposta teórica se constitui como uma inflexão crítica do que já conhecemos por autor e autoria. Entretanto, isso não significa que aqui se deve prestar contas ao que até então se compreendeu e se elaborou por exercício autoral. Invisto tão somente num caminho reparativo (SEDGWICK, 2003) através do qual desejo compreender como as autorias queer desses diretores e diretoras tratam-se de uma performance, especialmente quando situadas em uma perspectiva histórica e cultural, material e discursiva.

Em outras palavras, parto da premissa de que a autoria queer trata-se de uma performance incorporada, que emula a experiência e o vivido, a partir dos traços de memória, identidade social, etnicidade, corporalidade, engajamento estético e político. Ao imaginar a autoria queer como um adjetivo específico do amplo alcance que possui o termo performance, sugiro como *objetivo geral* entender os gestos performáticos pelos quais esses indivíduos se valem das imagens fílmicas para criar formas de habitar as paisagens audiovisuais através de

outros repertórios de estética, de política e de experiência, as quais também podem estar em sintonia com *outra* perspectiva de autoria.

Nesse caso, enquanto objetivos específicos, sugiro:

- 1) Pensar sobre como a precariedade torna-se um aspecto da própria noção de autoria queer como performance, especialmente porque tal autoria se encontra atravessada pela impossibilidade de se afastar das contingências sociais, pessoais e corporais desses sujeitos. Nesse caso, é preciso refletir também sobre como a autoria queer, na qualidade de performance, constitui-se como uma ação inerente à presença do corpo vivido no processo da construção fílmica.
- 2) Intrínseco à contingência entre obra e vida precária, buscarei compreender como a autoria queer pode se tratar de uma performance de reivindicação política específica, especialmente quando esta coloca em questão a tessitura da forma fílmica, as instâncias da política das imagens e a própria noção de cinema militante.
- 3) Proponho, também, que há um tipo de espectadorialidade, e talvez possamos chamá-la de espectadorialidade queer, que precede a autoria queer como performance. E que não podemos compreender esta segunda sem olhar para a primeira. Em resumo, indago como o sentimento de precariedade e de desorientação, junto a uma relação melancólica e reparativa de espectadorialidade e experiência afetiva, impulsionam a autoria queer de alguns sujeitos de sexo/gênero dissidente.
- 4) Ainda pensando nos aspectos contingentes das autorias queer, julgo necessário entender como esses autores e autoras queer promovem uma encenação das memórias experienciais e culturais, em que a construção de filmes queer é capaz de cruzar as relações e as tensões entre a performance, o arquivo e o repertório.
- 5) Por fim, mas não menos importante, gostaria de tecer alguns comentários sobre como uma inflexão queer da autoria, abrangendo seus aparatos estéticos, tensiona os modelos de produção e de circulação cinematográfica, inclusive os próprios espaços institucionalizados do “cinema autoral”.

Para os momentos seguintes reunirei filmes, conversas, imagens, reportagens, resenhas, teorias, conceitos, críticas e uma série de materiais extrafílmicos que não cabem no próprio arquivo do filme. Também reúno conversas com algumas diretoras e diretores, como Érica Sarmet, Camila Macedo, Fábio Ramalho, Marcelo Caetano, Bruno Victor, Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, entre outros. Traço esses nomes como fruto de diferentes “afetos, relações e encontros” (LOPES, 2017) que tive – e ainda tenho – com essas

realizadoras/es e com seus filmes, em diferentes cidades, congressos, festivais e salas de cinema. Junto a eles, minha proposta se trata muito menos de apontar aquela autoria que é queer e aquela que não é queer. Quero fazer existir, não mais do que isso, um inventário de qualidades, vestígios, posturas, gestos, condições e potências que cintilam como autorias queer. Sobretudo, acredito que a constelação desses nomes, nas suas respectivas diferenças de olhar e modos de trabalhar, enriquecem as reflexões aqui propostas.

Organizo esta pesquisa da seguinte maneira. No primeiro capítulo (*Contexto, mapeamento e encontros*) se concentra a explanação de como foi realizado o processo de mapeamento dos diretores e diretoras, assim como em que contexto de produção esse mapeamento se insere. Neste mesmo capítulo, também busco explicar como foi encaminhada a seleção dos nomes para a realização das conversas.

Já no segundo capítulo (*Inflexões queer: a autoria como performance*), apresento as bases iniciais dessa proposta teórica que, posteriormente, será desmembrada em cinco ensaios. O primeiro ensaio dedica-se à reflexão sobre como a autoria queer, na qualidade de performance, é inerente à presença do corpo vivido no processo da construção fílmica, assim como na própria projeção das imagens construídas. Nesse caso, trago para o diálogo o curta-metragem *Experimento fílmico* (2015), dirigido e roteirizado por Camila Macedo. Junto às conversas com Camila, acrescento as contribuições de Elena Del Rio (2008), Judith Butler (2003), Diana Taylor (2013), Karen Barad (2017), Dayane Dantas (2015) e Richard Dyer (2002).

No segundo ensaio, apresento como a autoria queer pode ser compreendida enquanto uma performance de reivindicação política, emulando uma política das imagens que projeta outros rostos autorais, assim como também tensiona o lugar do cinema queer ativista. Para fomentar a reflexão, introduzo o filme *Afronte* (2017), curta-metragem dirigido e roteirizado por Bruno Victor e Marcus Azevedo, assim como comento o trabalho de Ariel Nobre em *Preciso dizer que te amo*. Junto às conversas com Bruno, Marcus e Ariel, realizo algumas fricções entre as teorizações de Jaques Rancière (2018; 2012; 2009), além da presença de Richard Dyer (2002), Diana Taylor (2013), Amaranta Cesar (2017) e Ângela Marques (2014). No terceiro ensaio, discuto como a espectadorialidade queer, também aqui entendida como performance, encaminha alguns desses diretores e diretoras para a autoria queer na sua dimensão performática, especialmente através do amor melancólico pelas imagens. Nesse momento, apresento os trabalhos de Fábio Ramalho e Julia Katharine, especialmente em diálogo com os estudos sobre *queer affect* (afetos queer), em que despontam pesquisadoras como Sara Ahmed (2004) e Laura Marks (1997), além de alguns comentários de George Didi-

Huberman (2016).

O quarto ensaio é protagonizado pela encenação das memórias, através da qual a autoria queer polemiza as relações entre a performance, o arquivo e o repertório. Nesse caso, o foco recai sobretudo nas noções de arquivo e repertório em Diana Taylor (2013), assim como elenco alguns comentários de Aleida Assmann (2011). O ensaio dialoga especialmente com o trabalho dos diretores Filipe Matzembacher, Marcio Reolon e Chico Lacerda⁷.

Por fim, o quinto e último ensaio se detém em refletir sobre como uma inflexão queer das autorias tensionam os modelos de produção e de circulação cinematográfica, inclusive o próprio nicho de cinema autoral. Nesse caso, coloco em diálogo a diretora Érica Sarmet e o diretor Marcelo Caetano, sintonizando-os com algumas pesquisas recentes sobre cinema brasileiro, além das contribuições de Cezar Mogliorin e os já citados Diana Taylor, Judith Butler e Richard Dyer. Feitos esses ensaios, no último capítulo busco aglutinar algumas questões que atravessaram os cinco textos principais.

Antes de seguir por esse caminho relativamente oblíquo, reitero que abandono qualquer pretensão de apresentar um modelo aplicável do que seriam autorias queer. Não tenho a intenção de atribuir uma verdade ontológica às reflexões que estou propondo ou procurar uma verdade específica sobre o que seriam autorias queer como performance. Considero que não há nada mais “anti-queer” do que abraçar a violência do dogma que tanto assombra o pensamento, a estética e os métodos da produção científica. Por isso, não traçar um caminho tão exaustivo para reforçar paradigmas estéreis é uma preocupação considerável. E acredito que me afastar das pretensões de verdade é um movimento que me libera para a experiência da escrita, do pensamento e da experimentação. Por fim, é necessário manter um olhar em devir, pois, como já escreveu Karla Bessa (2014), o cinema queer continua sendo um constante desafio às molduras do olhar.

⁷ Chico Lacerda é o nome como o pesquisador Francisco Lacerda Junior assina suas produções fílmicas e artísticas

2. CONTEXTO, MAPEAMENTO E ENCONTROS

Não seria correto dizer que durante o século XX não houve cineastas ou diretores gays e lésbicas no Brasil. Entretanto, essa é uma história que os estudos em cinema brasileiro não costumam contar com muita frequência. Até muito recentemente, as pesquisas queer que olharam para o passado do cinema nacional focalizaram na presença ou nas políticas de representação de personagens LGBT, a exemplo da pesquisa de Antônio Nascimento Moreno (1995), Francisco Lacerda Junior (2015) e Mateus Nagime (2016). Já as pesquisas que fincam seus propósitos de investigação no cinema contemporâneo costumam fazer uma crítica ao apego às políticas de representação ou mesmo a políticas afirmativas, acreditando que uma resposta a isso seja tratar o cinema queer como um problema estético, a exemplo dos trabalhos de Mariana Baltar (2013), Ricardo Duarte Filho (2018a), Denilson Lopes (2016), Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2015), Erly Vieira Junior (2015; 2018) e André Antônio Barbosa (2015).

Não há, a priori, nada de errado nessas propostas de investigação. Entretanto, me parece que questões como espectadorialidade, consumo, autoria ou mesmo a presença dos sujeitos queer na realização desses filmes ainda são um debate muito tímido. Entre algumas dessas investidas ainda tímidas, é possível lembrar dos trabalhos de Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa e, especialmente do artigo *Cassandra Rios e o cinema erótico brasileiro: autoria e performatividade* (2017). Já Denilson Lopes (2019), por exemplo, recentemente passou a investigar a figura de Mário Peixoto, homossexual e diretor de *Limite* (1931), muito embora o percurso da pesquisa de Lopes não trate exatamente de autoria e autoria queer, mas sim das *sensações queer*. Já Mateus Nagime (2016), em sua pesquisa historiográfica, faz poucos – mas interessantes – insights sobre a autoria queer de Mário Peixoto, ainda que seu foco esteja direcionado à presença das personagens em cena e nas demandas estéticas do filme.

Porém, é interessante destacar que Mateus Nagime qualifica *Limite* como um dos primeiros filmes queer realizados no Brasil, tanto em função da experiência homossexual do diretor quanto pelas distâncias estéticas e políticas do filme em si. Além de Mário Peixoto, Rita Moreira é outra “diretora queer” pouco lembrada. Especialmente durante os anos 1970 e 1980, Moreira produziu uma série de documentários e curtas-metragens sobre homossexualidades femininas, preconceito, política e comportamentos conservadores da sociedade brasileira do século XX. Entretanto, e talvez ainda menos que Peixoto, pouco ou nada se encontra de pesquisas que investigam seu trabalho como cineasta e muito menos enquanto cineasta lésbica.

Entre outros realizadores “no armário” que pouco foram estudados por uma perspectiva

queer está o diretor e ator Amâncio Mazzaropi e o diretor Alberto Cavalcanti. Em relação ao primeiro, ainda que seus filmes tenham sido um fenômeno de público e bilheteria, tanto na época em que era vivo quanto até o presente momento, a crítica historiográfica pouco caso fez de possíveis aspectos queer em sua obra. Em 2013, no documentário *Mazzaropi*, o diretor Celso Sabadin resgata o trabalho do também empresário e “tira-o” do armário para o público, revelando que Mazzaropi falava abertamente de sua homossexualidade entre colegas e amigos e que sofreu preconceito de colegas artistas com quem conviveu em São Paulo.

Já Alberto Cavalcanti, diretor que também ajudou a organizar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ao contrário de Mazzaropi, aparece como uma figura ainda mais esquecida. Segundo seu biógrafo, Sérgio Calderi (2005), mesmo quando era vivo, Cavalcanti foi duramente criticado por cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, especialmente por seus filmes não serem “revolucionários” ou não construírem abordagens “sociais”. Já a jornalista e pesquisadora Norma Couri (2004), em sua tese de doutorado intitulada *O Estrangeiro - Alberto Cavalcanti e a Ficção do Brasil*, recorda que o diretor era constantemente vítima de deboches e ironias por ser homossexual, o que o levou a sentir-se humilhado e pouco reconhecido, tendo ido viver fora do Brasil. Cavalcanti morreu em Paris em 1982, com 85 anos.

Em comparação com outras áreas de produções artísticas desenvolvidas ao longo do século XX no Brasil, o cinema parece ser uma esfera na qual a obliteração dos caminhos da criação para possíveis sujeitos queer foi mais contundente do que no teatro, nas artes plásticas ou na literatura. Tanto Francisco Lacerda Junior (2015) quanto Antônio Nascimento Moreno (1995) já demonstraram que personagens gays, lésbicas ou trans nunca estiveram ausentes ao longo da história do cinema brasileiro, emergindo especialmente nas comédias dos anos 1950 e enveredando pelo cinema marginal e pela pornochanchada.

Lacerda Junior argumenta, inclusive, que muitos desses filmes poderiam ser considerados queer – mesmo que seus diretores e a equipe de produção não fosse LGBT, o que nem de longe seria uma mentira. Entretanto, por que a grande presença de personagens não se refletia – ou ao menos não é o que parece – nos cargos de diretores e roteiristas, por exemplo? Que meandros dessa estrutura impedia que essas pessoas de sexo e gênero desviantes, assim como pessoas negras, não pudessem ser “alçadas” a esses postos – e caso fossem alçadas – não podiam narrar histórias situadas? Que histórias deixaram de ser contadas?

É tácito, então, ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos e na Europa (inclusive em função do que foi o *new queer cinema* nos anos 1980), que no Brasil do século XX havia

(ou ao menos parecia haver) poucos diretores trans-bichas-sapatas. Entretanto, nas primeiras décadas do século XXI, mas especialmente a partir da pós-retomada e da (re) consolidação do cinema brasileiro, houve uma eclosão de diretores, diretoras, roteiristas, produtores e coletivos audiovisuais, além de uma série de festivais queer ou LGBT fomentados pelas leis de incentivo à cultura que foram providas pelos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, políticas estas que acabaram por fortalecer a própria cadeia de produção e distribuição cinematográfica no Brasil para muito além do cinema queer. Além disso, tal produção de cinema queer se sintonizou com uma nova onda dos ativismos e militâncias, especialmente dos movimentos antirracistas, feministas e LGBT e que, especialmente a partir do ano de 2010, passaram a pautar inúmeros debates na esfera pública contemporânea (BESSA, 2014).

É especialmente nesse contexto, então, em que se situa o mapeamento que realizei. Como já pontuei, os primeiros passos do mapeamento de diretores e diretoras que aqui apresento foram dados durante o processo de iniciação científica na graduação (entre 2010 e 2013), mas até então não havia a intenção de torná-lo um objeto ou proposta de pesquisa acadêmica. Até esse momento, eu vinha criando anotações esparsas a partir dos filmes que assistia. Foi só no momento de formular um projeto de pesquisa para o Doutorado, em 2015, que retomei esse material construído de maneira despreziosa e, a partir dali, fiz uma nova busca por diretores através de resenhas críticas, sites de redes sociais, vídeos no YouTube, livros, entrevistas, festivais, premiações etc. Dentro desse processo de pesquisa, percebi que a produção entre 2000 e 2010 não era tão intensa quanto passou a ser nos anos seguintes, muito embora nomes como Malu de Martino, Karim Ainouz, Dácio Pinheiro, Clarissa Rebouças, Daniel de Oliveira, Lufe Steffen, Marcio Reolon (entre outros) já chamavam minha atenção.

Após meu ingresso no Doutorado, em março de 2016, passei todo aquele ano revendo esse mapeamento. Em diferentes momentos, refiz alguns percursos na procura por mais nomes de diretoras e diretores e também para me certificar de outros nomes que eu já havia mapeado. Entre os primeiros espaços nos quais busquei por esses nomes estavam os festivais de cinema voltados especificamente para temas de gênero e sexualidades, filmes queer e/ou LGBT, como o *Rio Festival Gênero e sexualidade* (Rio de Janeiro), *Close* (Porto Alegre), *Mix Brasil* (São Paulo), *For Rainbow* (Fortaleza), *Diva* (São Paulo), *Curta o gênero* (Fortaleza), *Colors* (Curitiba), *Mostra possíveis sexualidades* (Salvador), entre outros. Em relação a esses festivais, além das informações disponibilizadas em seus sites de divulgação, mostras e listas de premiações, cheguei a frequentar alguns como espectador. Em outros casos, cheguei a trabalhar na composição do júri. Em ambas as condições, sempre foi possível conversar com os diretores,

produtores, roteiristas, comentar sobre a pesquisa e receber de volta sugestões de novos nomes.

Ressalto, novamente, que a existência de festivais em diferentes cidades e estados do Brasil foi uma das principais formas do escoamento dessa produção que, com algumas exceções, nem sempre realiza um circuito ativamente comercial. De acordo com Karla Bessa (2014), a quantidade de festivais de cinema voltados para filmes com personagens de sexo/gênero dissidentes no Brasil e também na América Latina dobrou consideravelmente a partir da primeira década do século XXI, pois, até os anos 1990, o *Mix Brasil* foi o primeiro e único festival artístico e cinematográfico brasileiro voltado para esses temas. A autora recorda também que a criação de festivais direcionados a filmes que tematizam sexualidades, questões de gênero, corporeidade, sadomasoquismo, pornografias, culturas gays/lésbicas e transexualidades já estava alinhada às primeiras paradas pós-rebelião de *Stonewall* (1969) nos Estados Unidos, intensificando-se ao longo dos anos 1980 e 1990 (BESSA, 2007).

Desde então, os festivais assumem uma função não só de acomodação e escoamento desses filmes, mas também a função de formação, debate, disputas políticas e encontro de cineastas, espectadores, estudantes, pesquisadores e ativistas. De acordo com Karla Bessa (2014), a proliferação desses festivais nas últimas décadas, especialmente no Brasil, foi influenciada – e também influenciou – a profusão do próprio cinema queer nacional, junto ao barateamento da produção fílmica com o uso de câmeras digitais, *softwares* de edição/finalização, o uso da *web* na divulgação e na exibição de filmes através de plataformas como *Vimeo* e *YouTube*. Além disso, o acirramento das disputas por diferentes formas de representação em diferentes esferas midiáticas foi, segundo a autora, um dos combustíveis para o fortalecimento desse cenário.

Outra ponta do mapeamento foram as pesquisas com palavras-chave – como *filmes queer*, *filmes gays/lésbicos/trans*, *diretores LGBT*, *cinema queer*, *cinema gay*, entre outras – não apenas nos mecanismos de busca do *Google*, mas também no *YouTube*, no *Vimeo* e no *Porta Curtas*. A partir disso, é possível afirmar que uma parte considerável das diretoras e diretores mapeados disponibilizam inteiramente seus filmes na *web*, especialmente os médios e curtas-metragens, que correspondem a mais da metade dos filmes dirigidos pelos realizadores mapeados. Há aqueles que, além de disponibilizar seus filmes em plataformas como *YouTube* ou *Vimeo*, também disponibilizam o *link* direto em seus próprios sites – é o caso do Surto e Deslumbramento (S&D) – Recife/PE. Desse modo, a busca nesses sites ou repositórios de compartilhamento de vídeos não serviu apenas para tomar conhecimento de quem os dirigiu, mas também para ter acesso aos próprios filmes.

Também acompanhei reportagens, entrevistas, resenhas, críticas em sites de jornais, blogs, revistas e grupos de redes sociais como *Facebook* e *Instagram*. Essa fase do mapeamento não só foi importante para encontrar (ou confirmar) a existência de uma série de diretoras/es, mas também porque é justamente nas entrevistas, nas redes sociais, nos comentários, nos depoimentos e nas reportagens que essas pessoas afirmam suas experiências afetivas e sexuais, suas experiências de raça e classe e suas identificações de gênero, abrindo relatos sobre como essas mesmas experiências são formadoras de sua psique e parcialmente formadoras da sua produção cinematográfica e artística.

Além disso, em dezembro de 2016, uma amiga (Erica Sarmet, diretora e pesquisadora dos estudos pós-pornô) me adicionou em um grupo no *Facebook* chamado *LGBTs do audiovisual*, e isso veio ao encontro da proposta de mapeamento desta pesquisa, pois o grupo passou a reunir mais de 400 LGBT que exercem diferentes funções na cadeia de produção audiovisual, além de estudantes, *youtubers*, pesquisadores e ativistas. Desse modo, estar dentro do grupo foi uma maneira de conhecer outros nomes, conversar com alguns e poder acompanhar uma postagem que foi realizada por um dos membros do grupo no dia 12 de dezembro de 2016. Nessa postagem, pedia-se para que os integrantes se apresentassem. O que seguiu foi uma série de comentários nos quais muitos diziam quais funções exerciam (atuação, direção, produção, edição etc.), como trabalhavam, o que já tinham feito até então e disponibilizaram alguns links de filmes e projetos.

Em meados de 2018, Érica Sarmet veio a Porto Alegre para participar do *FRAPA-Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre* e me passou uma lista (elaborada pela Maria João Filmes) que continha muitos nomes de diretoras, roteiristas, produtoras e pesquisadoras lésbicas/bissexuais, o que foi importante para ver o número de realizadoras lésbicas/bissexuais aumentar consideravelmente em meu mapeamento. Durante esse processo, também acompanhei uma postagem na *fanpage* do filme *Tailor* (Calí dos Anjos, 2017). Nessa postagem, pedia-se que pessoas trans que trabalhassem com audiovisual deixassem nos comentários seus contatos e suas respectivas funções. Assim, outros nomes também surgiram dessa rede de colaboração constituída por sujeitos que por certo não são iguais, mas que partilham de uma condição de precariedade e por isso reconhecem a necessidade dessas estratégias colaborativas.

Acrescento, também, que cada nome encontrado me levava a outro, criando tanto uma longa cadeia de descoberta como também movimentos cíclicos e repetitivos de nomes de diretores/as que já eram de meu conhecimento. Outro momento do mapeamento foi realizado em livros e dicionários de filmes. Em relação aos dicionários, realizei uma pesquisa nos dois

dicionários de filmes brasileiros organizados por Antônio Leão da Silva Neto. Nesses dicionários não há indicação se as diretoras/diretores eram gays, bichas, transgêneros, bissexuais, sapatas ou lésbicas. Entretanto, os dicionários indicam a sinopse do filme e o nome de quem o dirigiu. A partir disso, foi possível realizar uma busca no *Google* por novas informações. Utilizei essa mesma estratégia no site da Cinemateca Brasileira, apesar de ter me oferecido poucos resultados concretos.

Quanto aos livros, também em 2016, o jornalista e diretor de cinema Lufe Steffen lançou *O cinema que ousa dizer seu nome*. No livro, Steffen parte da seguinte pergunta: quem faz os “filmes gays”? A questão foi inspirada no livro “*Quem faz os filmes?*”, escrito pelo estadunidense Peter Bogdanovich nos anos 1990 e no qual o autor entrevista uma série de cineastas renomados, como Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Já o título do livro de Steffen faz referência ao polêmico texto que Lord Alfred Douglas escreveu ao amante Oscar Wilde, *O amor que não ousa dizer seu nome*. Em seu livro, Steffen entrevista 24 homens gays que abasteceriam uma “filmografia gay” no Brasil desde o início dos anos 2000. Nestas entrevistas, esses diretores comentam sobre suas escolhas estéticas, suas carreiras, sobre fazer cinema no Brasil, sobre preconceito, sobre fazer “filmes gays” e, também, sobre suas experiências de estigma social que se misturam a sua experiência profissional.

Guardadas as possíveis questões que emergem de um livro que afirma a existência de uma “filmografia gay” e que entrevista apenas homens gays, o livro de Lufe Steffen confirmou uma série de nomes que eu havia mapeado e também me apresentou alguns outros que eu ainda não conhecia. Apesar de ser lançado apenas em 2016, recordo que *Cinema que ousa dizer seu nome* teve origem em um site de entrevistas mantido por Lufe Steffen em meados de 2012 e 2013. Em 2017, Lufe também realizou uma série de entrevistas com alguns desses diretores, reunindo-os em um programa de entrevistas sobre cinema para o Canal Box Brasil, expandindo o nomes de pessoas que foram entrevistadas para o livro e agora incluindo algumas mulheres.

Embora esse mapeamento pareça exaustivo, gostaria de lembrar que o mesmo não diz respeito a um gesto arqueológico que se pretende absoluto ou de grande profundidade. Talvez esse mapeamento seja melhor compreendido através do pensamento constelar de Walter Benjamin. Ou seja, trata-se mais de uma montagem, de uma composição, de uma colagem de fragmentos de experiências, de uma constelação que pode ser bastante rarefeita e reatualizada; ainda assim, contribui para mirarmos e compreendermos as relações de poder que existem dentro de um microcosmo e dentro de uma temporalidade específica do cinema brasileiro contemporâneo.

Sendo assim, ao final de todo o processo de busca, cheguei ao número de 125 diretoras e diretores. De 125 nomes encontrados, 50 deles foram identificados como homens cisgêneros gays e/ou bissexuais, 51 são mulheres cisgêneras lésbicas e/ou bissexuais. Encontrei nove pessoas transgêneras que trabalham como diretoras/roteiristas, entre travestis, mulheres trans, homens trans e pessoas não binárias. Foi possível identificar 15 pessoas negras/indígenas e/ou não brancas, entre gays, lésbicas, pessoas cisgêneras e transgêneras. Logo, entende-se que há aqui uma proeminência de homens gays/bissexuais e mulheres lésbicas/bissexuais (sobretudo gays e lésbicas) e, mais ainda, há uma prevalência de pessoas brancas cisgêneras a frente dessa filmografia. Além disso, recorro que são os homens gays e mulheres lésbicas cisgêneras (mas sobretudo homens gays) que, até o momento, dirigiram todos os longas-metragens do período, a exemplo de Malu de Martino (*Como Esquecer*, 2010) e Karim Ainouz (*Madame Satã*, 2002, *Praia do Futuro*, 2014), apenas para ficar em nomes relativamente mais conhecidos.

O mapeamento que realizei também está em sintonia com a pesquisa “A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)” (TOSTE; CANDIDO, 2016). A pesquisa demonstrou que o cinema brasileiro é predominantemente branco e masculino: 84% dos/as diretores/as foram identificados/as como do gênero/sexo masculino e de cor branca; 13% dos diretores são do gênero feminino de cor branca; e 2% dos diretores são do gênero masculino e negros. Então, entende-se que há, de fato, uma hegemonia branca e masculina e isso não diz respeito apenas ao processo da cadeia da produção fílmica, mas também em relação aos autores da crítica e da construção da historiografia do cinema no Brasil.

Dos 125 nomes mapeados, também não me é possível afirmar um número preciso de diretores e diretoras (especialmente de homens) que se identificariam como bissexuais. Tendo em vista que nesta pesquisa eu busco informar a orientação sexual e identificações de gênero a partir de suas declarações públicas em entrevistas, reportagens, críticas, redes sociais, conversas pessoais etc., observei que, ao contrário do que se nota entre gays, lésbicas e pessoas trans, pode ser menos comum pessoas bissexuais fazerem afirmações sobre seus desejos e práticas sexuais.

Também é possível afirmar, através dos 125 nomes encontrados, que os realizadores e realizadoras estão espalhados por todas as regiões do país, ainda que uma quantidade significativa esteja concentrada nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente em suas respectivas capitais. Uma outra parte significativa se divide entre outras capitais estaduais, a exemplo de Manaus (AM), Recife (PE), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Vitória

(ES), Curitiba (PR), Salvador (BA), Brasília (DF), entre outras. Nota-se, então, que a maioria da produção está concentrada em grandes cidades e regiões metropolitanas.

No que diz respeito às características de financiamento e uso de recursos financeiros, há uma aparente variedade, desde editais públicos (federais, estaduais e municipais), projetos via Catarse, ajuda de empresas privadas (com locação, figurino, alimentação), recursos financeiros próprios e projetos com universidades, coletivos artísticos e grupos de ativismos. O exercício desses modelos pouco convencionais de financiamento é frequente, em especial, em coletivos audiovisuais como *Surto e deslumbramento* (Recife/PE), *Anarca Filmes* (São Paulo/SP), entre outros. Por esse motivo, muitos dos nomes que apresento como diretores também transitam, no mesmo projeto e coletivo, por outras funções, como direção de arte, fotografia, montagem, atuação e, muitas vezes, na produção dos roteiros.

As funções são embaralhadas ou compartilhadas, como no caso de *Afronte* (2016), *Tinta Bruta* (2018), *Estudo em Vermelho* (2013) e *Latifúndio* (2016). Os coletivos e produtoras são criados, geralmente, por estudantes, ativistas, casais, amigos ou colegas que exploram, na maioria dos casos, não apenas estratégias menos industriais de produção e financiamento, mas também uma maior experimentação técnica, estética e narrativa – o que permite ponderar que alguns aspectos dessa produção mapeada colocam esses diretores em consonância com o que Cezar Migliorin (2011) denominou de cinema brasileiro pós-industrial.

Entre os trabalhos desses realizadores é possível visualizar também uma diversidade de temáticas, de narrativas e de estéticas. Desde curtas e longas-metragens apegados aos recursos da verossimilhança e a gêneros narrativos tradicionais (drama, por exemplo), passando pela exploração da fantasia, da distopia, do horror e chegando nos filmes experimentais, nos filmes ensaios, no pós-pornô, nos filmes *trash*, no cinema ativista, nas autobiografias e em algumas comédias. Entretanto, e não raramente, os próprios gêneros cinematográficos são fissurados em função da inflexão queer dessas narrativas. E, sobretudo, esses realizadores já parecem ter ultrapassado as velhas histórias sobre sair do armário e outros “temas clichês” recorrentes em algumas filmografias queer.

Ainda é possível situar esse cenário de produção cinematográfica feita por negros, mulheres, bichas, sapatas, travestis, drags e gays dentro de um cenário ainda maior, que é a emergência de uma nova geração desses sujeitos que alcançaram um tipo de visibilidade midiática antes nunca vista, seja na música, no cinema, no teatro, no jornalismo ou na literatura. Na música, é possível citar nomes como Rico Dalasam, Banda Uó, Pabllo Vittar, As Bahias e a Cozinha Mineira, Liniker, Mahmundi, Gloria Groove, Mulher Pepita, Jaloo, Solange – tô

aberta, Mc Trans, Linn da Quebrada etc. Nos últimos anos, há também uma forte profusão de canais de *YouTube* protagonizados por pessoas LGBT, a exemplo do *Muro Pequeno*, *Canal das Bee*, *Põe na roda*, *Transviado*, *Chá dos cinco*, *Mandy Candy*, *Para tudo*, *Afrontey*, entre outros. No jornalismo, há iniciativas como *Gênero e Número*, *Catarinas* e a revista *AzMina*, todas com perspectivas feministas e de gênero, enquanto na literatura há nomes como Natália Borges Polessa e Tobias Carvalho.

Todo esse cenário de emergência estética, narrativa e cultural está diretamente em confronto com o momento reacionário e conservador que se vive no Brasil e em outras regiões do globo, como se estivéssemos de fato partilhando de um *zeitgeist*. Especificamente no Brasil, o momento de recrudescimento conservador é extremamente complexo. Para dissecá-lo, seria necessário situá-lo dentro da ascensão de figuras autoritárias e antidemocráticas em diferentes países do continente americano e europeu, a crise do *modus operandi* da democracia representativa e analógica e as estratégias de comunicação do atual governo eleito. Mas, em todo caso, é preciso dizer também que a atual cruzada conservadora é uma reposta “antigênero” ao avanços das discussões de gênero e sexualidade no Brasil, no âmbito dos ativismos, da arte, da educação, da produção científica, da política institucional e, inclusive, da cooptação desses movimentos pelo mercado financeiro.

Finalizado o mapeamento – que, na verdade, jamais chegaria ao fim se não houvesse a necessidade de abandoná-lo para dar os passos seguintes deste trabalho –, passei então a realizar uma “seleção” de alguns diretores e diretoras para, posteriormente, realizar algumas conversas com os mesmos. A seleção para essas conversas não possui nenhum critério estruturalmente rigoroso, muito pelo contrário. Selecionei alguns nomes que, de modo muito especial, mobilizam em mim algum tipo de identificação ou incômodo. Em outras palavras, mobilizam minha espectralidade queer em direção a uma curiosidade em entender seus modos de trabalhar e fazer cinema. Arriscaria afirmar, assim como já escreveu Elena Del Rio (2008) e Denilson Lopes (2017), que a seleção desses nomes é fruto de diferentes “afetos” e “encontros” com pessoas e filmes. Algumas dessas pessoas eu acompanho desde o primeiro filme lançado e pude acompanhar certo amadurecimento criativo; outros conheci em festivais e congressos científicos e passei a manter contato via redes sociais.

Se houve, nesse caso, alguma preocupação relativamente criteriosa, ela se tratou de uma preocupação em construir uma constelação queer de diferentes sujeitos e experiências: lésbicas, bichas, pessoas negras, homens gays, sapatas, pessoas trans, veados, travestis, pessoas não binárias, de diferentes regiões do país. Alguns com trabalhos nacional e internacionalmente

reconhecidos, outros que até o momento realizaram apenas seu primeiro filme. Também busquei privilegiar diferentes propostas estéticas e narrativas: o *camp*, a pornografia, o artifício, o ensaio, o cinema engajado ou de intervenção, a ficção, o documentário, curta, média, longa-metragem e tantas outras formas materiais e simbólicas de se apresentar ao mundo. Além disso, também considere nomes no qual a realizadora não é – ou não é apenas – o diretor ou diretora do projeto, mas também busco dar evidência ao trabalho de roteiristas, de atrizes e performers – tendo em vista não apenas a perspectiva situada dos filmes desenvolvidos, mas também a necessidade de tentar desvincular a autoria como um exercício essencialmente ligado à função da diretora ou diretor.

Os nomes selecionados para as conversas que aparecerão em diferentes pontos dessa escrita foram Bruno Victor (Brasília/DF), Érica Sarmet (Rio de Janeiro/RJ), Camila Macedo (Curitiba/PR), Ariel Nobre (Rio de Janeiro/SP), Fábio Ramalho (Recife/PE), Filipe Matzembacher (Porto Alegre/RS) e Marcio Reolon (Porto Alegre/RS). Trarei, também, através de materiais coletados em livros, sites, jornais e revistas outros diretores e diretoras que também encontrei pelo caminho, a exemplo de Chico Lacerda (PE), Julia Katharine (SP), Calí dos Anjos (SP), Yasmim Guimarães (MG), Rafaela Camelo (DF) e Carol Rodrigues (SP).

Algumas dessas conversas foram feitas via Skype, Facebook e e-mail. Outras foram conversas feitas pessoalmente, na medida em que fui encontrando essas pessoas ao longo dos quatro anos do Doutorado. Em função da proximidade de vivermos em Porto Alegre, por exemplo, encontrei Marcio Reolon e Filipe Matzembacher em diferentes momentos e em conversas – muitas vezes bastante informais. Além disso, ambos foram alunos no curso de extensão em *Comunicação, Gênero e Interseccionalidades*, que eu e alguns colegas realizamos na UFRGS. Já Érica Sarmet, além de conversarmos via Instagram ou e-mail, encontrei diversas vezes entre festivais de cinema e congressos da SOCINE⁸, especialmente em João Pessoa (PB), Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS). Além disso, hospedei-a em minha casa durante o *FRAPA-Festival de roteiro audiovisual de Porto Alegre* em 2018 e em 2019.

O mesmo aconteceu com Camila Macedo e Bruno Victor, que ao longo dos últimos anos fui encontrando entre festivais e mostras cinematográficas, especialmente em Curitiba (PR). Com Fábio Ramalho foi um processo semelhante, nos conhecemos no congresso da SOCINE em 2017 e seguimos trocando e-mails, conversas no Facebook, Skype e WhatsApp. Seguimos nos encontrando em Porto Alegre e em Madrid (Espanha), onde realizei parte do meu Doutorado. Também encontrei Ariel Nobre em Porto Alegre, em meados de 2019, enquanto

⁸ SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual.

com Marcelo Camelo nossos encontros se sucederam, basicamente, via e-mail e redes sociais.

Em seu aspecto mais “formal”, talvez seja possível nomear essas conversas como entrevistas, pois as organizei de acordo com um roteiro prévio e flexível, com algumas perguntas básicas que foram sendo complementadas por outros questionamentos que sempre surgiram no desenrolar das próprias conversas. Optei por esse método, muitas vezes aplicado em momentos bastante informais, por entender que a construção conjunta do conhecimento precisa se desenvolver de forma aberta e flexível, assim como para que as respostas dos diretores e diretoras não ficassem condicionadas ao requisito de padronização de alternativas. Além disso, cada conversa ou entrevista foi sendo ajustada de acordo com as singularidades do roteirista, do diretor ou da diretora.

Essas conversas/entrevistas, além de reportagens, críticas, resenhas e outras formas de “arquivo”, me ajudam a acessar um tipo de repertório exercido durante o processo de produção fílmica que não é totalmente identificável no próprio arquivo do filme. Assim, expande-se o horizonte de expressão cultural, de política, de estética, de ritual, de comportamentos e roteiros que constituem a produção da própria autoria queer na sua dimensão de performance. Este texto também possui uma forma ou estética pouco estruturalista, pois não faço uma distinção entre capítulos teóricos, capítulos de apresentação metodológica e capítulos de análise, assim como tampouco me debruço para explicar de modo extensivo as teorias de fundo que sustentam a pesquisa.

Opto por uma investida teórico-reflexiva através da qual faço conversar conjuntamente: pessoas que dirigem e roteirizam filmes; pessoas que teorizam sobre arte, cinema, comunicação, política, gênero, performance e sexualidade; os filmes documentários, pornográficos, ensaísticos, ficcionais etc.; e os materiais extrafílmicos como entrevistas, depoimentos, comentários coletados em livros, revistas, sites, jornais e catálogos. Se houver algum estranhamento diante dessa tessitura textual, é porque trata-se de um trabalho consciente do desejo de estranhar também a fisionomia da própria escrita científica.

3. INFLEXÕES QUEER: A AUTORIA COMO PERFORMANCE

As pesquisas que interseccionam cinema e estudos de gênero no Brasil, especialmente nos últimos anos em campos como a Comunicação, fizeram aparecer de forma recorrente a noção de performance. Longe de ser um conceito do qual se possa extrair uma compreensão única, como aponta Diana Taylor (2013), o termo convoca necessariamente áreas a exemplo da Antropologia, das Artes Cênicas, das Artes Visuais e dos Estudos de Gênero, a depender do uso e da filiação teórica dos autores que a ela recorrem.

Em todo caso, se para Marvin Carlson (2010) a performance é um conceito essencialmente contestado e contestador, o que nos ajuda a compreender a futilidade de procurar aqui um campo semântico que cobriria todos os usos dispares do termo, passo então a utilizar a performance em um sentido de inflexão de algumas noções de autoria. Neste caso, o ponto de partida é a sugestão de autoria como performance proposta por Richard Dyer no texto *Believing in fairies: the author and the homosexual*, presente no livro *The culture of queers* (2002). Através desse primeiro aforismo, gostaria de propor uma ideia de autoria queer enquanto exercício de performance para, no mesmo instante, investigar algumas forças queer que impulsionam essas performances e o que nos permitiria nomeá-las como autorias queer.

Ao contrário do que já fizeram outros pesquisadores, a exemplo de Michael Peixoto (2014), aqui eu não farei: 1) um resgate histórico das diferentes noções de autoria; e 2) uma extensiva exposição denunciativa dos motivos pelos quais as noções tradicionais de autoria não se sustentam e não abraçam sujeitos e experiências dissidentes. Assumo essa posição de recusa porque entendo que esta pesquisa é uma “prática reparativa” (SEDGWICK, 2003). Isto é, não se trata de um exercício de crítica que tem como prerrogativa de construção de conhecimento a estratégia paranoica de a todo momento expor e denunciar o que não nos contempla ou que nos causa mal agudo. Estou mais interessado em seguir este conselho de Eve Sedgwick, que me parece estar muito próximo do que Silviano Santiago (2004) chamou de postura astuciosa, para simplesmente investir no caminho reparativo que explora *outras* possibilidades de epistemologias, *outras* formas de investigação e *outras* formas de produção do conhecimento.

Abro mão dessa postura de “afetos negativos”, acreditando que tal prática de pesquisa reparativa não implica em uma “negação da realidade ou da gravidade do inimigo e da opressão” (SEDGWICK, 2003, p. 128). Neste caso, me limitarei em acrescentar apenas alguns comentários de Jacques Rancière (2018; 2009) sobre política e polícia, pois tenho a impressão de que tais comentários vão ao encontro não só do que Richard Dyer (2002) pensa sobre as

noções tradicionais da autoria, como ajudam a madurar minhas ideias a respeito do que compreendo por autoria queer como performance.

Em *O desentendimento: política e filosofia* (2018), Rancière propõe uma distinção entre *política* e *polícia*. Para a política ele dá uma definição estrita: é quando emerge um sujeito político ou grupo que desorganiza uma determinada partilha e propõe outra; ao passo que a polícia (que não se confunde com a instituição policial) é esse ímpeto de fixar uma determinada interpretação, distribuição de lugares, funções, modos de dizer e sentir. Suponho, assim, que mais do que conformações egocêntricas, modernas e positivistas, as noções tradicionais de autor atuaram – e ainda atuam – enquanto polícia. Isto é, em suas diferentes perspectivas, basearam-se em fixar justamente determinadas formas de partilha: o que é um filme autoral, o que é cinema autoral e quem pode ser um autor. Justamente por isso, colocaram o espectador como um ponto morto, amorfo ou esquecido.

Por outro lado, a ideia de política em Rancière me parece ser útil para pensar sobre como determinada partilha pode ser tanto fixada quanto questionada, e que a política das autorias queer advém desse esforço de recusar os lugares (autorais) já dados. Além disso, e ainda que uma ideia de autoria queer não esteja livre de contradições ou incoerências, gostaria de sugerir que essas autorias queer desorganizam determinadas partilhas e propõem outras; propõem, talvez, uma *outra* política (que pode ou não ser a política das militâncias), mas que sobretudo são autorias produzidas com base em uma performance do vivido, das experiências individuais e coletivas, das histórias pessoais e culturais das homossexualidades/transsexualidades e que colocam em crise valores e normatividades do “bom” e do “cânone”. Assim, fazem emergir sensibilidades sem nome, soltas, estranhas, furiosas, frias, obscenas, misteriosas, pornográficas ou frívolas, o que talvez equivale à concepção de uma “literatura menor”, ideia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002). É por esse motivo, também, que a autoria de um sujeito homossexual ou transexual – quando tratado como figura individual e ao mesmo tempo homogênea – pode reincidir nos mesmos vícios das autorias tradicionais se for compreendida sob um olhar essencialista e desconectado da cultura e da história.

“É claro que Richard não acredita em autores, ao menos que esse autor seja uma mulher” – provoca um aluno de Dyer em uma de suas aulas na universidade. Segundo ele, o aluno ou aluna ainda teria acrescentado: “ou negro, lésbica ou gay”. Era uma provocação perspicaz, especialmente em uma aula na qual Dyer pretendia falar sobre o filme *Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner, 1940) e de *Car Wash* (Michael Schultz, 1976), uma diretora lésbica e um diretor negro, respectivamente. A partir dessa provocação, Dyer se lança a caminhos

reflexivos dos quais me aproprio para avançar por outras esquinas. Para o pesquisador, tanto o autor quanto o sujeito homossexual são teoricamente duas categorias problemáticas, especialmente após a morte do autor sugerida por Roland Barthes (2004) e da compreensão da sexualidade como uma construção histórica e cultural, fruto das relações de saber/poder, empreendida por Michel Foucault (1988).

Em um primeiro ato, diz Dyer, as ideias tradicionais de autor exerceriam a função de fixar uma interpretação particular, autoritária, antidemocrática e individualista do exercício autoral. Ao compartilhar dessa noção de autoria pouco afeita à autocrítica, as artes e o cinema sustentaram, até muito recentemente, a valorização do indivíduo sobre o social e, na prática, o homem heterossexual cisgênero, branco e privilegiado como expoente máximo da figura do autor. Até aqui, o argumento de Dyer partilha da visão de Barthes (2004), sobretudo quando o filósofo critica a autoria enquanto uma construção moderna e positivista elaborada por uma corrente intelectual que lhe conferiu demasiada importância em um momento de supervalorização do prestígio individual.

Por esse motivo, Dyer dá as mãos a Foucault e ao seu argumento que tira o sexo e a sexualidade da ordem do “natural” e defende que “a história da sexualidade, isto é, daquilo que funcionou a partir do século XIX como domínio de verdade específica, deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos” (FOUCAULT, 1988, p. 67). O que Dyer não quer perder de vista é, na verdade, a compreensão da autoria e das identidades sexuais analisadas sob uma perspectiva genealógica, histórica e social e, portanto, contingente. E, embora *Believing in fairies* não o cite de modo direto, tendo a acreditar que a própria noção de autor refletida por Foucault em *O que é um autor?* (2009) encontra pontos de contato com estas preocupações de Dyer, especialmente no que diz respeito ao autor como uma construção instituída por vários discursos. Como lembra Joachim Azevedo Neto (2014), Michel Foucault é um desses nomes que estabeleceram uma outra via (diferente de Barthes), que repensou o conceito de autor sem abrir mão da sua função política.

Dyer suscita, então, uma proposta teórica para trabalhar com a autoria cinematográfica de diretores e diretoras homossexuais. Ele sugere que tanto ser autor quanto ser gay/lésbica (e as demais identidades de sexo-gênero) são performances. Isto é, algo que todos nós fazemos, mas apenas com os termos, os repertórios e os discursos disponíveis. Em síntese, toda autoria e toda identidade sexual seriam performances, sempre problemáticas em qualquer tentativa de separar o “eu” da realização e o “eu” dos modos discursivos que já estão disponíveis e que são constitutivos destas identidades. Assim, para Dyer, a questão da “autoria gay, lésbica ou queer”

seria o estudo desses modos contingentes e performativos da realização cinematográfica em sistemas e contextos previamente dados.

Entretanto, quando Dyer recorre à noção de performance como proposta para refletir sobre a autoria de diretores homossexuais, tende a deixá-la relativamente ausente de um recenciamento teórico ligado aos estudos da performance. O próprio título do texto de Dyer (*Acreditando em fadas: o autor e o homossexual*) metaforiza uma ironia, afinal, sabemos que as fadas, esses seres mitológicos de origem céltica, “não existem”. Ainda assim, seguimos “acreditando” em fadas porque, afinal, elas ao menos existem enquanto uma herança imaginária e discursiva. Nesse caso, as fadas são usadas como um sinônimo tanto para as identidades de sexo/gênero como para a identidade do autor, já que ambas são signos forjados em um determinado contexto histórico, social e discursivo. Acontece que qualquer abordagem performática que se preze deve (ou ao menos deveria) levar em consideração a presença de um corpo-sujeito que não é feito apenas de linguagem e discurso, mas também de matéria e experiência.

Não pretendo, assim como não pretendia o próprio Michel Foucault (2009) quando refletia sobre a função-autor, restaurar o tema de um sujeito originário. Entretanto, mesmo suspendendo esse fundamento originário, também não busco (como já fez Foucault) reduzir simplesmente esse sujeito/autor a uma função variável e complexa do discurso. A presente pesquisa necessita seguir um caminho menos antropocêntrico. E, para isso, encontro apoio na escrita fraturada do próprio Richard Dyer, pois acredito que sua ideia de uma autoria como performance realmente diz respeito às condições de funcionamento de algumas práticas discursivas específicas, mas também se refere àquilo que podemos entender, a partir da autora Diana Taylor (2013), de uma performance enquanto *prática incorporada*, junto e atrelada aos discursos culturais. Nesse sentido, a proposição de Dyer encontra eco e fricções em um aspecto mais amplo dos conceitos de performance, flexionando também a proposição de performatividade da filósofa Judith Butler.

Entre os inúmeros autores dos quais Butler se apropria para desenvolver sua ideia de performatividade de gênero, há uma passagem do livro *A genealogia da moral*, de Friedrich Nietzsche, bastante importante para entender o pensamento da autora. Butler parte do argumento do filósofo alemão de que não existiria um ser por trás do fazer, mas sim que esse ser (ou agente) é uma ficção indissociável à ação. Na releitura butleriana, essa proposição ganha contornos na qual não haveria uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero; em outras palavras, é a identidade que é performativamente constituída pelas próprias expressões

que supostamente seriam seu resultado. E aqui está uma das diferenças que causa, muitas vezes, confusão em alguns leitores e leitoras. Como também já ressaltaram Sara Salih (2012) e Paula Coruja (2019), Butler não afirma que o gênero é uma performance, mas sim performativo. Enquanto a performance pressupõe a ação de um sujeito, a performatividade contesta a própria noção de sujeito.

Para melhor explicar essa colocação, Butler utiliza também as teorizações linguísticas (em especial dos atos de fala) de John Austin e da desconstrução dessas ideias pelo filósofo Jacques Derrida. Ao se apropriar disso, Butler trata de refletir sobre como a performatividade linguística se liga ao gênero. Para ela, no contexto do discurso herdado da metafísica da substância, o gênero demonstra ser performativo na medida em que faz existir aquilo que nomeia (um homem masculino ou uma mulher feminina, nos discursos médicos – por exemplo). Desse modo, as identidades de gênero são construídas e desconstruídas pela linguagem, uma vez que “a identidade é uma prática significativa e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas do discurso que ocultam a sua atividade” (BUTLER, 2003, p. 145).

Se para Butler a performatividade descreve tanto o processo de ser objeto de uma ação discursiva quanto as condições e possibilidades para a ação, é parcialmente dentro dessa condição de “sujeitos de gênero performativo” que resiste o que Richard Dyer entende como uma agência ou ação denominada de “autoria como performance”. Nesse caso, seria necessário entender a autoria queer como uma performance ou uma ação incorporada que é pré-determinada por esse quadro citacional, histórico e discursivamente regulado. Em outras palavras, a autoria queer (na condição de performance) não deixa de ser uma autoria performativa (da ordem da performatividade) porque não basta que esses diretores e roteiristas se coloquem como “autores queer”.

Isto é, a performance da autoria queer não pode ser reduzida a uma prática voluntarista incorporada, porque seria necessário situá-la nas “inscrições discursivas”, nas normas e nas brechas institucionais que tentam regular e controlar (LEITCH, 2014; BUTLER, 2003). Também por esse motivo, os cinco ensaios que serão apresentados a seguir demonstram que as propriedades da autoria queer friccionam processos e disputas de enunciações, condições de produção, recepção, espectadorialidade, crítica e os próprios espaços institucionais do cinema autoral (LEITCH, 2014; SOUSA; BRANDÃO, 2018)

Por outro lado, e ainda que isso me pareça bastante residual, a proposição de Dyer pode nos levar a pensar que as autorias queer, em suas propriedades de performance, não brotam apenas como um efeito dos discursos sobre o sexo – como diria Michel Foucault ou Judith

Butler. Atritando essa ideia de autoria com as reflexões de Paul Beatriz Preciado (2014), seria possível acrescentar que a autoria como performance é promovida por corpos próstéticos, materiais e abjetos que investem em diferentes repertórios de imagem, narrativas e estéticas que vão de encontro à sexopolítica. Assim, a própria sexopolítica se tornaria não mais (ou não somente) o espaço do poder, mas também o lugar de uma criação (PRECIADO, 2014).

Nesse caso, se tomarmos a performance autoral como essa conduta, processo ou gesto realizados por corpos queer, no qual performar também diz respeito a uma ação relativamente consciente de atividade social e cinematográfica (BLAU, 1992), seria possível inferir que, na verdade, é a performatividade que é materializada (e desconstruída) através da autoria queer como performance. Como explica Érika Fischer-Lichte (2008), a performance realoca o corpo e a matéria para além da linguagem e para além dos discursos pré-existentes ao corpo. Contudo, seguirei recusando qualquer oposição entre performance e performatividade. Enquanto posições binárias e fechadas assombram os métodos e as estéticas da produção científica, opto aqui pela contingência, pela interdependência e pela ambiguidade. É nesse ponto ambíguo, então, em que visualizo uma relação bastante produtiva entre a autoria como performance em Richard Dyer e a performance como ação incorporada em Diana Taylor (2013).

Numa linha distinta de Richard Schechner (1993), especialmente por não se interessar apenas pelo estudo da performance em diálogo com as linguagens artísticas canônicas ou com uma dimensão ritualística, Diana Taylor traz contribuições que me interessam sobremaneira, principalmente em função do seu entendimento da performance como episteme. Em um primeiro nível, segundo a pesquisadora, a performance constitui o objeto ou processo de análise nos estudos da performance. Ou seja, práticas e eventos como comícios, funerais, casamentos, dança, teatro, rituais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados, reiterados ou apropriados para a ocasião. Em síntese, trata-se da performance como encenação.

Em um segundo nível, e me parece que é a esta noção de performance que Dyer às vezes deseja recorrer, Taylor entende a performance como uma lente teórica/metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos ou ações *como* performances. Para Taylor, “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio das nossas ações incorporadas, da nossa agência cultural e das escolhas que fazemos” (TAYLOR, 2013). E acrescenta: “as performances funcionam como atos de transferência vital, manifestando conhecimentos situados, memórias e sentimentos de identidade social por meio do que Richard Schechner (1993) denominou ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27). Para Taylor, a resistência, a cidadania, o gênero, a etnicidade e as identidades sexuais são ensaiadas e performatizadas na esfera pública

ou nos espaços sociais. E, neste caso, entender estes itens como performance sugere entendê-la como epistemologia e como comportamento expressivo que transmite conhecimento, memória, identidade cultural e experiências de vida.

Embora Dyer não faça referência alguma aos textos de Taylor, quando ele argumenta que as autorias de pessoas queer, gays, lésbicas (ou de qualquer outra pessoa) são performances, percebo que ele está tratando de compreender, justamente, esse evento ou ação de realização cinematográfica através da qual corpos e sujeitos queer, contingenciados dentro de um espaço, história e contexto, transformam suas precariedades e vulnerabilidades (simbólicas, materiais, prostéticas) em potência criativa na construção de filmes. E, por esse motivo, é possível visualizar nesses filmes uma variedade de manifestações de memórias pessoais e culturais, uma variedade de sensibilidades e conhecimentos situados, assim como diferentes corpos lapidando a imagem fílmica. Nesse caso, a autoria queer enquanto performance trata-se, também, de uma manifestação estética e política que se apropria e reconstrói experiências, memórias e vivências que não são homogêneas ou universais, tendo em vista as próprias singularidades dos sujeitos e de seus filmes.

Além disso, e sem descartar as experiências de vida desses sujeitos queer que são reprocessadas como performance dentro de uma contingência histórica, Dyer não cai na armadilha da tradução cristã (NETO, 2014) que usa unicamente a personalidade do autor para mapear suas obras ou para expô-la como a única chave da compreensão de seu trabalho, assim como ultrapassa a ideia de personalidade como uma instância a mais na produção de sentidos (FOUCAULT, 2009). Eu, particularmente, não apenas não abandono as experiências de vida desses sujeitos e seus marcadores de gênero, sexo e raça, como acredito que a autoria queer se trata justamente disso: da impossibilidade (precária e contingente) de afastar as experiências pessoais e culturais do “ser autor ou autora queer”. Ou, como havia dito na introdução deste texto: a precariedade não é apenas uma marca da vida desses sujeitos que se engajam na criação (e se convertem em autores/as queer de obras cinematográficas no processo), mas, talvez, a precariedade faz parte da própria noção de autoria, que na sua inflexão queer é atravessada por essa impossibilidade de se afastar das contingências pessoais e sociais desses indivíduos abjetos e de se estabelecer como uma função autônoma do filme.

Quando alguns sujeitos queer tendem a realizar filmes com temas que dizem respeito as suas experiências pessoais e coletivas, esse tipo de instrumentalização pode enveredar por diferentes caminhos: uma postura de conciliação com a ordem reinante através de lutas progressistas que exigem inclusão social; ou uma posição combativa e paranoica contra as

diferentes formas de violência a que se foi sujeitado; uma negociação ou uma relação reparativa que, apesar de manter certo tom combativo, está mais preocupada em criar outros mundos através das tecnologias audiovisuais disponíveis em vez de tão somente mobilizar as forças da negação; ou, ainda, desenvolver uma postura queer disruptiva diante de novas e velhas formas de regulação e controle. De todo modo, essas diferentes performances autorais não são fronteiras intransponíveis, ao contrário, há uma constante porosidade entre elas.

Entretanto, e independente de como essas autorias instrumentalizam os repertórios de memória, experiência, política, narrativas e estéticas, acredito que as precariedades, nos termos de Judith Butler, operam a todo instante. As reflexões mais contemporâneas de Butler têm ultrapassado os limites das discussões e provocações elaboradas em seu livro mais conhecido, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). Em um novo “giro ético”, a autora expande suas reflexões para um complexo debate sobre democracia, violência estatal, vulnerabilidade social, imigração e sobre quem está (e quem não está) autorizado a ser reconhecido como humano na contemporaneidade. A partir de uma ideia de “ontologia corporal” (a ontologia social do corpo), Butler destaca que estar no mundo é estar sempre suscetível à intervenção do outro. Ou seja, trata-se de uma condição de exposição e, também, da condição estática da vida humana – ou um marco mais amplo de regulações sociais que constituem nossa precariedade.

Entre os aspectos que Butler destaca no momento de elaborar uma ideia de ontologia corporal capaz de reconfigurar as relações políticas dos sujeitos está a vulnerabilidade física. Nesse sentido, todos e todas nós estaríamos expostos à vulnerabilidade física (e simbólica, estrutural, letal) – que ganha contornos de uma *vida precária*. A vida precária seria, então, essa condição estática e generalizada de vulnerabilidade a qual todos nós estamos submetidos desde o nascimento e no contato com o outro que pode, a qualquer momento, nos violentar de forma acidental ou proposital. Nesse caso, a precariedade nada mais é do que a condição de viver socialmente. Porém, segundo Butler, é preciso ressaltar que essa precariedade pode ser exacerbada e tornar-se o que a autora chama de *condição precária*. Se considerarmos os recortes ou marcadores econômicos, de gênero, cor, nacionalidade, etnia e orientação sexual ou, então, os enquadramentos epistêmicos (BUTLER, 2017) que utilizamos para considerar quais corpos vivos são vivíveis e passíveis de luto, alguns destes corpos estarão muito mais vulneráveis à violência do que outros. Por *condição precária* entende-se, então, aquelas vidas que não valem a pena, pois elas não partilham dos códigos normativos e ontológicos do que estabeleceu o que é humano.

Essas proposições de Butler também se aproximam de algumas reflexões de Julia Kristeva, especialmente do livro *Poderes do horror: um ensaio sobre abjeção* (1980). Butler toma emprestado, em alguns momentos, o termo abjeção para descrever a situação complexa do sujeito de condição precária. Estes abjetos podem ser imigrantes, escravos, negros, homossexuais, transexuais, civis em condições de guerras, mães solteiras, criminosos, presidiários, moradores de rua, dependentes químicos, pobres, mulheres em situação de vulnerabilidade. O abjeto já não pode mais ser descrito como uma pessoa e pode estabelecer uma distinção mais ampla entre humanos e não humanos. Essa precariedade está, também, impregnada no corpo daqueles que se desviam dos marcos regulatórios do que a cultura elaborou como uma sexualidade saudável e um gênero coerente (BUTLER, 2017).

Por isso, talvez, alguns traços e memórias dessa precariedade está alocada não apenas na vida dos sujeitos queer que fazem filmes, mas também nas performances autorais que eles desenvolvem – tendo em vista que essas práticas performáticas são, justamente, práticas incorporadas (TAYLOR, 2013). As memórias, os traços biográficos, a episteme localizada, os repertórios estéticos e narrativos e os posicionamentos situados e reprocessados nos filmes resultam de distintas e semelhantes experiências de vida e de precariedade.

Certamente, os diretores e diretoras que entrevistei não se encontram em condições extremas de vulnerabilidade social. Ainda que não façam parte de uma elite econômica e intelectual, possuem estudo, casa, família e amigos. Alguns poderiam estar enquadrados dentro do que chamamos de uma classe média ou classe média baixa. Ainda assim, gostaria de seguir sugerindo que ao longo de suas vidas esses sujeitos passaram por diferentes experiências e sentimentos de precariedade que os impulsionaram a criar seus próprios repertórios ou paisagens audiovisuais. O racismo e a homofobia que violentam os corpos dos meninos negros-gays no Planalto Central (*Afronte*, 2017); a melancolia e o amor pelas imagens na cultura da homossexualidade masculina (*Primavera*, 2017); o estranhamento, a alegria e a resiliência dos corpos das meninas trans em Manaus (*Maria*, 2017); a “inadequação” do corpo andrógino de uma menina lésbica em Curitiba (*Experimento Fílmico*, 2015).

São esses sentimentos e experiências de violência, não inteligibilidade, discriminação e precariedade (que em muitos casos terminam em violências físicas e letais) que me fazem crer que isso tudo não é apenas uma marca da vida desses sujeitos, mas também do próprio engajamento no processo criativo. Além disso, não precisamos fazer uma releitura tão inflexível dessa proposta teórica de Butler. A partir de Sara Ahmed (2004), por exemplo, poderíamos pensar que o termo precariedade designa também o sentimento de desconforto, inclusive físico,

na relação com os espaços sociais, incluindo os espaços do cinema.

Para Erly Vieira Junior (2018), essa sensação de desorientação é aquele sentimento constante de que há algo em constante ruína e, por esse motivo, “se ativa um reconhecimento da precariedade que, no processo de produção de um cinema autodenominado queer” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 175), a própria precariedade se reconfigura “diante da incerteza sobre onde o desconforto pode nos levar” (AHMED, 2004, p. 155). Já Peter Pelbart (2002), parafraseando Walter Benjamin, sugere que é necessário abandonar determinismos apocalípticos e complacentes para, no mesmo instante, “escovar esse presente a contrapelo e examinar as outras possibilidades de “reversão vital” que aí estão” (PELBART, 2002, p. 35). Assim, também podemos pensar aqui como que dentro dessa megamáquina contemporânea de produção de vidas precárias insurgem outros modos de agregar, de trabalhar, de criar sentido (PELBART, 2002) e afirmar, nos termos de Judith Butler, uma vida vivível.

Por fim, segundo Ramayana Lira de Sousa e Alessandra Brandão (2018), é comum ouvirmos em rodas de conversa e pesquisa sobre cinema brasileiro contemporâneo que um vocabulário tradicional, estruturado por palavras como estética da fome, marginalidade, identidade, alegoria nacional e má consciência, perdeu sua capacidade de explicar o que é cinema brasileiro hoje. Para as pesquisadoras, há muitas razões para explicar a defasagem desse vocabulário que, caso ainda seja usado, corre sempre um grande risco de cair em abordagens que ignoram as singularidades estéticas e políticas do cinema brasileiro contemporâneo. Mas não apenas isso, pois também acredito que se corre o risco de ignorar a presença dos novos sujeitos históricos que estão filmando, o modelo pós-industrial de produção (MIGLIORIN, 2011) e as atuais reivindicações políticas que se faz ao cinema e a produção artística, especialmente pensando aí a atuação de alguns ativismos políticos.

Considerando a defasagem desse vocabulário, os filmes que hoje são feitos por uma nova geração de cineastas brasileiros contornam temas tradicionais como violência urbana e revisionismo histórico porque não estão mais interessados em construir “imagens do Brasil” (SOUSA; BRANDÃO 2018). Inclusive, esse termo “imagens do Brasil” omite o fato de que a predominância de uma crítica sociológica no cinema brasileiro durante o século XX e início do século XXI foi feita, de maneira muito abundante, pela perspectiva de homens, brancos, heterossexuais e de classe média. Não é que tenha havido uma grande *ruptura* estética e narrativa, palavra que talvez seja séria demais para descrever uma produção cinematográfica que ainda dialoga com a “herança de representação” e mantém o vínculo com a crítica cultural e social, considerando que ainda somos um país estruturado por raça, gênero e classe.

Talvez seja mais ponderável dizer que nos últimos anos houve uma fissura na crítica sociológica que filmava e enquadrava “o Brasil” a partir de uma macropolítica situadamente branca e de classe média. Essa virada deu espaço a uma produção de imagens que ainda está em curso e que vem sendo refletida por pesquisadores/as que constelam outro tipo de vocabulário, a exemplo de termos como “virada afetiva”, “micropolítica”, “agência”, “subjetividade”, “corporalidade”, “experiência”, “pós-pornografia”, “sensações”, “sensibilidades”, “frivolidade”, “cotidiano”, “diáspora” “artifício” e “decolonialidade”.

Esse vocabulário que descrevi não é necessariamente novo no campo dos estudos de cinema. Algumas dessas palavras e conceitos remetem inclusive a estudos latinos, europeus e estadunidenses feitos especialmente na segunda metade do século XX, mas que chegaram sobretudo de outras áreas de conhecimento, como da antropologia, dos estudos da performance, dos estudos de raça e gênero. Essa constelação de palavras também parece emergir de uma consciência coletivizada de que muitas das teorias do cinema desenvolvidas ao longo do século XX pouco ou nada ajudam a entender o que acontece no cinema contemporâneo hoje.

Portanto, os ensaios que seguem buscam introduzir (ou seria reintroduzir?) o termo autoria nessa constelação de vocábulos. Não como mero arremedo do que já foi proposto como autoria cinematográfica e nem como gesto nostálgico de uma categoria tão *démodé*. Seja pelas dobras da sua superfície ou da sua profundidade, uma inflexão queer desse termo talvez tenha algo de novo ou de mais arejado para nos dizer.

ENSAIO I: a autoria queer dos corpos vividos

É preciso mais que um soco pra se fazer um som, um homem, um filme. É preciso seu amor, seu feminino, seu suingue.
Taís Gulin, Cinema Americano.

Conheci Camila Macedo em 2014, quando ela estava se encaminhando para o final da graduação em cinema na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Depois, fomos nos encontrando em festivais, inclusive no *Colors*, festival que ela organizou em Curitiba (2017) com outros colegas e amigos e no qual eu fiz parte do júri. Uma das primeiras coisas que Camila me disse em uma de nossas primeiras conversas foi que ela não vê seu trabalho como algo mobilizado por um desejo de ultrapassar os “traumas históricos ou culturais” que podem constituir as experiências gays, lésbicas, travestis ou negras. Mas aceita, talvez provisoriamente, que seu trabalho é marcado por uma tentativa de extrapolar os limites do trauma pela via do cinema, mediante o entendimento das tecnologias de gênero, de raça e do sexo que a constituem.

Para ela, não há uma ultrapassagem no sentido de um abandono, de um “deixar para trás” como se as coisas estivessem resolvidas e encerradas. Pelo contrário, Camila compreende que o cinema realizado por algumas mulheres lésbicas, especialmente quando atravessado pelo mote de suas próprias experiências, tem a ver com tensionamentos do lugar de assujeitamento, como uma espécie de torção desses lugares mais ou menos estabilizados de relação sujeito e objeto. *Experimento Fílmico* (2015), primeiro filme dirigido por Camila, foi parte de seu trabalho de conclusão de curso na faculdade de cinema e deveria ser produzido como um “memorial artístico-reflexivo”. Como me conta, naquela época ela já vinha pensando sobre a sua relação com seu próprio corpo e decidiu, então, que o seu primeiro filme seria uma espécie de ensaio autobiográfico sobre corporalidade e performatividade de gênero.

Assim, Camila realiza um filme experimental e diante da câmera, através das sobreposições das imagens e da própria montagem fílmica, deixa o seu corpo no entre lugar dos discursos estabilizados: Lésbica? Mulher? Homem? Masculino? Feminino? Há o uso de um projetor e as filmagens de seu corpo são projetadas sobre a própria imagem do corpo, criando um ritual de justaposição visual e sonora. Segundo ela, essa ideia surgiu enquanto lia um trecho de *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, livro no qual a filósofa Judith Butler (2003) escreve que as performatividades de gênero são uma cópia da cópia, sem um original anterior.

Depois disso, Camila foi fazendo anotações de imagens que lhe ocorriam, de maneira bastante desordenada e sem exatamente pensar em um roteiro ou uma decupagem. Posteriormente, em termos de produção, reuniu-se com uma amiga por dois dias e, com uma câmera e um projetor emprestado da faculdade, experimentou filmar algumas imagens que havia anotado (assim como outras que foram acontecendo ali mesmo, enquanto filmava). Finalizado esse processo, ela começou a mexer no material bruto em um *software* de edição e a pensar nas possibilidades de montagem. Foi só aí, vendo que o encadeamento das imagens não chegava a se consolidar enquanto um “discurso” (ao menos não no sentido que ela gostaria que tivesse), é que vieram ideias sobre a camada sonora do vídeo.

Como as imagens que tinha filmado possuíam essa dimensão de repetição produzindo a diferença, produzindo o que escapa e revelando falhas em maquinarias de gênero, com as camadas sonoras Camila trouxe com mais força a expressão reiterativa da norma – daí a ideia de procurar falas de aulas de etiqueta publicadas na *web* e que orientam o que são corpos, comportamentos e posturas de homens e mulheres. O trabalho de Camila em seu *Experimento Fílmico* (2015) pode remeter a muitas leituras possíveis. Gostaria de começar introduzindo alguns comentários que se encadeiam. O primeiro diz respeito ao modo como o curta-metragem da diretora pode ser compreendido como uma performance incorporada (*embodied practice*) que revitaliza, inclusive, alguns experimentos do *new queer cinema* dos anos 1980 e 1990, a exemplo do uso do próprio corpo para a produção de narrativas autobiográficas e que, em dada medida, também comunica as histórias pessoais e culturais de outros sujeitos, em específico de outras mulheres lésbicas.

Não se trata somente da incorporação do seu conhecimento situado e de suas memórias autobiográficas, mas também da reposição do seu próprio corpo em tela demonstrando as incongruências da memória cultural relativa ao aparato sexo/gênero que cotidianamente tentamos (e conseguimos) cristalizar. Por esse motivo, tanto o corpo-fílmico como o corpo gendrado de Camila reativam roteiros (TAYLOR, 2013) que são materializados no processo da própria montagem do filme, como se fosse quase um “comportamento reiterado” (SCHECHNER, 1993) também do curta-metragem: o encadeamento repetitivo das imagens, das camadas sonoras e das posições e ângulos repetidos em que o corpo de Camila se mostra. Tecnicamente, todos os corpos parecem imbricados e juntos reativam “roteiros que existem como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade” (TAYLOR, 2013, p. 41). E, nesse caso, o exercício autoral de Camila revisita esses roteiros na

mesma medida em que elabora uma perspectiva crítica do que já conhecemos por corporalidade, sexo e gênero.

Daiany Dantas (2015), por exemplo, argumenta que a presença do corpo de diretoras mulheres em seus próprios filmes oferece uma oportunidade crítica para que possamos pensar em como a construção fílmica opera sentidos a partir do instrumento vital da materialidade, do corpo e da pele. Segundo ela, o corpo, como no caso de *Experimento Fílmico*, surge como uma performance do vivido e impregna a experiência fílmica da dimensão ontológica do olhar da realizadora, “a qual ao mesmo tempo em que busca ver-se no ver, também trata de significar o visível, lapidando a imagem com sua própria matéria” (DANTAS, 2015, p. 17). Nesse caso, o corpo de Camila depõe sobre si mesmo e emerge em seus traços autobiográficos e metaficcionalis que “ora são vistos como performances da presença fílmica, ora como ficções da memória, mas sempre ressaltando recursos de visibilidade por intermédio do olhar e do corpo da própria realizadora” (DANTAS, 2015, p. 17).

Já Elena Del Rio (2008), que também influencia as reflexões de Dantas (2015), argumenta que em muitos filmes feitos por mulheres, contrariando as teorias representacionais e antropocêntricas do próprio cinema, os *corpos vividos* estabelecem relações de distância e proximidade, “redescobrimo os aspectos materiais e sensuais do corpo, capazes não só de receber, mas também de agir sobre a estruturação do sentido no cinema” (DEL RIO, 2008, p. 2). Em *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*, a autora argumenta que o poder dos gestos corporais – ou a performance incorporada de Camila Macedo – pode ser compreendido como uma estratégia privilegiada e inteligente para a compreensão do próprio corpo cinematográfico e sobre como ele age enquanto produção de afeto entre a performance dos próprios corpos, seja no corpo da personagem/diretora, no corpo do filme ou no corpo do espectador (DEL RIO, 2008; DANTAS, 2015).

Do mesmo modo como propõe Daiany Dantas (2015), entendo que o exercício autoral de Camila, marcado pela presença de sua corporalidade queer, extrapola a passividade na superfície da tela do cinema e, precisamente desse modo, demonstra que a autoria – na condição de performance – possui a capacidade de modificar ou interferir na estrutura fílmica/cinematográfica a partir do próprio corpo gendrado para muito além dos pressupostos de autorreflexividade, representação e encadeamento linguístico, a exemplo dos pioneiros estudos de Judith Mayne (DANTAS, 2015).

Além disso, na esteira dos argumentos de Pauline Kael (1963), assim como na releitura de Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2017), é importante recordar que os

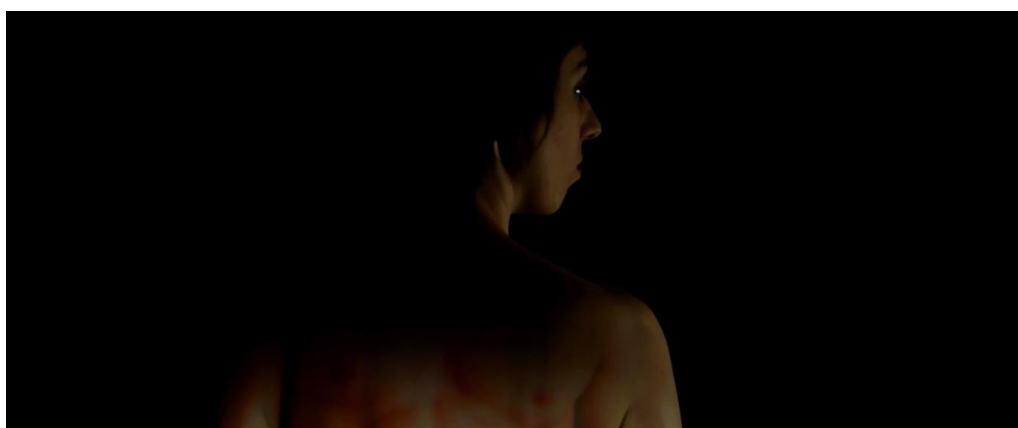
próprios estudos de cinema sobre autoria feminina dão maior ênfase ao cinema experimental ou aos deslocamentos que esses gestos criativos e incorporados provocam na forma fílmica – tendo em vista que o masculinismo e o elitismo das teorias do autor nunca integraram o cinema feito por mulheres (ou pessoas queer) em seu cânone cinematográfico – assim como muitas diretoras, a exemplo da própria Camila, sequer almejam ser abraçadas por esse cânone autoral.

Figura 1 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015



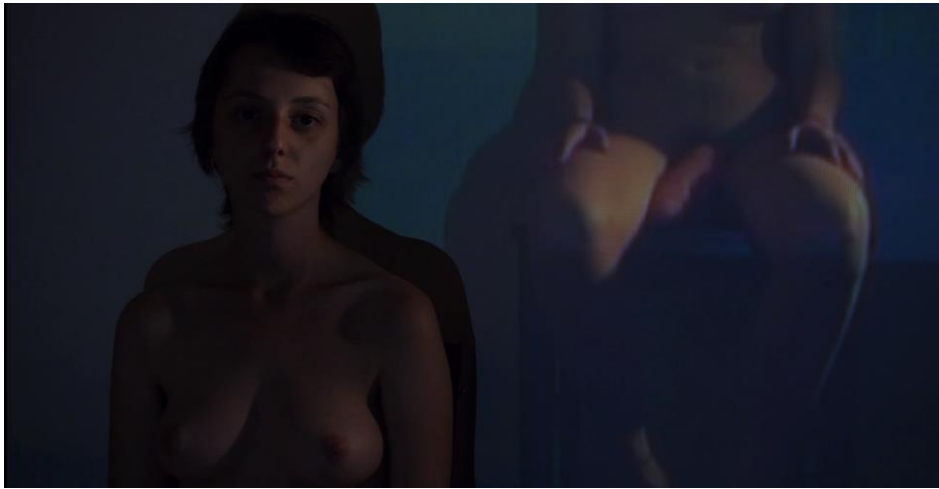
Fonte: (EXPERIMENTO..., 2015)

Figura 2 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015



Fonte: (EXPERIMENTO..., 2015)

Figura 3 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015



Fonte: (EXPERIMENTO..., 2015)

Figura 4 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015



Fonte: (EXPERIMENTO..., 2015)

Figura 5 - Experimento fílmico, Camila Macedo, 2015



Fonte: (EXPERIMENTO..., 2015)

Experimento fílmico também se ramifica, cria ambiguidades, rasura qualquer distinção estável do que poderíamos nomear por performance. Pode-se, por exemplo, dizer que o filme valoriza a performance como atuação, encenação ou teatralidade, já que a diretora preenche a *mise en scène* não somente como a diretora e a roteirista, mas também como a atriz. Por essa razão, como lembra Renato Cohen (2011), há na performance essa ambiguidade entre a figura da artista/profissional performer com a personagem que a mesma corporaliza. A partir de Marvin Carlson (2010), também é possível inferir que a performance de Camila – tanto na sua condição de diretora/roteirista quanto na condição de atriz – envolve uma consciência de duplicidade ou total sobreposição.

É nesse momento, também, que se torna possível visualizar a autoria como performance reconfigurando a presença, a experiência e o conhecimento situado de um corpo gendrado e precário na sua inteligibilidade cultural – próximo das reflexões de Diana Taylor (2016). Nesse caso, a autoria performática de Camila diz respeito ao exercício ou desempenho de construir um filme com base em memórias pessoais e culturais sem, no entanto, indicar qualquer “voluntarismo do sujeito”. Como a própria Camila me diz, seu trabalho é “consciente das relações de poder” e das rachaduras materiais e discursivas das normas, pois também é a partir dessas fricções que filmes e identificações queer fissuram a engenharia cultural do gênero e do sexo.

Tendo isso em vista, o trabalho de Camila em *Experimento fílmico* realiza quase uma resenha crítica da performatividade nos termos de Judith Butler (2003). Aqui a

performatividade não apenas é resgatada, numa explicação propriamente mais discursiva do que performática, como também o próprio termo performatividade é rasurado pelo corpo como uma matéria inteligente que atravessa o processo de produção do filme (DEL RIO, 2008). Se de um lado *Experimento filmico* partiu de um encontro com o texto de Butler por propor que os corpos são frutos de um processo histórico e discursivo que oferece uma vida generificada ao próprio corpo, o curta-metragem de Camila Macedo acaba por expor, assim como as reflexões de Karen Barad (2017), a teoria de Butler como uma operação falha por relegar a materialidade do próprio corpo ao estatuto de “efeitos materiais” de práticas discursivas.

Nesse caso, a autoria queer em sua dimensão performática não apenas não ignora a existência da materialidade dos corpos queer, mas usa a própria matéria do corpo para compor o que Jacques Rancière (2018;2012) chamou de políticas das imagens. Se o para o filósofo francês não existe um real exterior às imagens, é o corpo de Camila Macedo que desmantela com essa falsa distinção e junta as pontas do tecido sensível e comum na qual atuam a estética da política e a política da estética. Não apenas não há nenhum grito inflamado ou uma cartilha enfadonha da militância para construir um filme político, como há principalmente um corpo feminino e queer compondo uma política das imagens que – diferente de Butler (quando elabora sua ideia de performatividade) ou mesmo diferente de Foucault (quando reproduz certa independência entre a função autoral e o sujeito corporificado) – abdica da falsa distinção estanque entre matéria e discurso, realidade e representação.

Aposta-se numa contingência. E suponho também que seja por esse motivo que Richard Dyer se utiliza do termo performance (e não performatividade) para designar esse exercício autoral de gays e lésbicas, pois, assim como também já afirmou Diana Taylor, o termo performance trata justamente dessa interdependência entre o discursivo e o não discursivo, em que *Experimento filmico* poderia se exhibir como uma arquivo que preserva a dimensão material do performativo⁹ – embora o argumento de Karen Barad (2017, p. 22) soe como algo ainda mais radical: a mínima sinalização dessa dualidade não deveria existir, pois a “realidade não é composta de coisas-*in-si*, nem de coisas-por-trás-de-fenômenos, mas de “coisas”-*in-fenômenos*”.

O filme de Camila Macedo expõe, então, não apenas as teorizações antropocêntricas dos estudos em cinema, mas também algumas falhas nas teorizações dos próprios estudos de gênero, especialmente no seu pensamento moderno e pós-moderno, pelo excessivo valor dado

⁹ Arquivo cinema-performativo, termo usado por Henrique Codato e Eduardo Santos Oliveira (2017) a respeito do trabalho da cineasta Naomi Kawase.

às práticas discursivas. Como argumenta Caynman de Camargo Santos (2017), essas correntes teóricas deram ao conceito de discurso o monopólio da verdade a respeito do que compreendemos por agência, historicidade e corporalidade, relegando a matéria e a natureza como categorias passivas, herdeiras de um potencial para mudança derivado da cultura.

Mais recentemente, em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, Butler tenta rever e expandir sua ideia de performatividade de gênero (discursiva/linguística) para uma teoria performativa corpórea de ação política. Butler dá início a sua “nova” proposta teórica fazendo algumas perguntas: “se a performatividade era considerada linguística, como os atos corporais se tornam performativos? Essa é uma pergunta que temos de fazer a fim de entender a formação do gênero, mas também a performatividade das manifestações de massa (BUTLER, 2018, p. 36). Primeiro, a autora recorda que em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* ela estava preocupada em entender a imposição psicossocial das normas de sexo/gênero e sobre como esse modo de inculcação segue conosco, animando e estruturando nossas formas de capacidade de resposta, informando “os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo” (BUTLER, 2018, p. 36).

Agora, a filósofa estaria interessada em entender como a precariedade – “esse termo médio e, de alguma forma, esse termo mediado” (BUTLER, 2018, p. 34) – opera como um lugar de aliança performativa entre diferentes grupos de sujeitos, corpos ou populações “descartáveis”. Butler relativiza o mantra “se algo significa, então é certamente discursivo”. Para ela, essa réplica, mesmo que se sustente, não permite compreender a importante relação entre as formas de performatividade linguística e as formas de performatividade corpórea. Primeiro, porque o corpo que se movimenta necessita ser apreendido e significado através do discurso para se tornar existente, afinal, “não haveria um corpo pré-discursivo”.

Segundo, porque muitas pessoas que se reúnem em assembleia produzem diferentes atos de falas reivindicativos. Mas, especialmente, porque esses mesmos atos de fala estão implicados em condições corpóreas de vida. A vocalização exige uma laringe ou uma prótese tecnológica, há um grito de confronto com possíveis formas de violência e repressão física ou, ainda, há protestos silenciosos ou “fúnebres” de corpos que se aglomeram e se materializam nas praças, nas ruas, nas redes digitais, nas imagens.

Em algumas entrevistas, mas especialmente em *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (1993), Butler já havia feito uma revisão semelhante a que apresenta em *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018). Essa “nova” proposição de Butler é, naturalmente, um amadurecimento que revê e expande propostas de análise produzidas no

passado, assim como uma investida que se alarga porque possui correspondência histórica e cultural com as realidades sociais. Mas também se pode dizer que essa investida da autora é uma resposta às críticas que seus trabalhos tiveram nos últimos anos, especialmente de estudiosos como Paul Beatriz Preciado, Sam Boucier, Helena Del Rio, entre outros.

Entretanto, como dirá Karen Barad, mesmo buscando rever algumas de suas proposições, tanto em *Corpos que Importam* quanto em *Corpos em aliança*, Butler não consegue fazer com que o corpo e a matéria “escapem” do monopólio da linguagem, pois esta segue governando os processos de materialização dos corpos sexuados/racializados e relegando a materialidade ao estatuto de “efeitos materiais” de práticas discursivas, dizendo também que os corpos entram em aliança quando compreendem os “efeitos materiais” que práticas discursivas hegemônicas realizam em suas vidas. Barad acrescenta ainda que a crítica ao construtivismo de Butler (dentro da teoria feminista) traz à tona a importância de reconhecer a matéria em sua historicidade, e desafia diretamente a interpretação representacionista da matéria como um espaço em branco, passivo, esperando a inscrição ativa da cultura (BARAD, 2017). Isto é, “a teoria da materialidade de Butler limita-se a uma abordagem da materialização dos corpos humanos ou, mais precisamente, a uma construção dos contornos do corpo humano” (BARAD, 2017, p. 26).

A proposição de Dyer a respeito da autoria como performance joga dentro desse mesmo conflito, oscila entre um domínio discursivo e um domínio não discursivo da performance, e me parece profícua justamente em função dessa oscilação ou dessa ambiguidade. Quando Dyer faz sua argumentação flutuar entre a ideia de um sujeito/autor como efeito dos discursos (FOUCAULT, 2009) e um sujeito/autor corpóreo que se encontra junto ou atrelado ao processo de criação, não significa que essas pistas flutuantes conjecturam uma teoria que escolhe estar “em cima do muro”. Na realidade, é justamente essa postura que evita a reprodução de certos vícios pós-estruturalistas que colocam em oposição natureza x cultura, matéria x discurso e ontologia x epistemologia, assim como está muito longe de retornar a qualquer fundacionalismo biológico e *démodé*. Será que poderíamos pensar tanto a proposição teórica de Dyer quanto a ideia de autoria queer que aqui se desenvolve dentro do escopo do que Daniel Williford (2009) denominou como ética da ambiguidade?

Claro que Williford (2009) se referia, como também escreveu Ricardo Duarte Filho (2019), ao cinema queer e a sua relação com a estética do artifício. Mas, se por um lado uma ideia de autoria queer como performance não reduz toda a argumentação a um arremedo culturalista e discursivo, referir-se aqui a um tipo de ontologia também não significaria ratificar “uma descrição de estruturas fundamentais do corpo ou do *ser* distintas de toda e qualquer

organização social e política” (BUTLER, 2017, p. 15). O sujeito que desempenha a performance da autoria queer está sempre num embate e no corpo a corpo com as normas, com as organizações sociais e políticas, com os enquadramentos epistêmicos que definem o que é uma vida vivível (BUTLER, 2017) ou mesmo com os enquadramentos que determinam o que seria uma “autoria verdadeira”.

De todo modo, Camila Macedo e *Experimento filmico* são apenas dois corpos queer de uma constelação maior de mulheres e sapatonas que permitem pensar a autoria não mais como uma marca, um produto, um carimbo, mas, sim, enquanto um processo, um desempenho, uma constelação de gestos, uma performance de lésbicas que se constituem como autoras queer. Durante o mapeamento realizado, foi possível notar que, sobretudo a partir do ano de 2018, houve uma intensa profusão de curta-metragistas lésbicas no Brasil. Nesse caso, o trabalho de Camila Macedo em Curitiba (PR) se alinha ao trabalho de Érica Sarmet no Rio de Janeiro (RJ), o qual que se aduna a *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues (SP). Este, por sua vez, conversa e gesticula com *O mistério da Carne* (2018), de Rafaela Camelo (DF), *Quebramar* (2019), de Cris Lyra (SP), e *Peixe* (2018), de Yasmim Guimarães (MG). Enquanto escrevo este texto, Érica Sarmet já desenvolve seu segundo curta-metragem (*Paciência Selvagem*), assim como a Agoya Produções (um núcleo de produção audiovisual cheio de sapatonas) realiza *Minha história é outra*, filme que aborda as relações afetivas entre mulheres negras.

Se aqui tento desdobrar uma ideia de autoria queer menos como uma “marca estética e narrativa” e mais como um processo performático, é porque acredito que essa proposição também é mais generosa com essa multidão queer, jovem e lésbica, que muito recentemente tem se apropriado dos dispositivos do cinema brasileiro para criar suas próprias histórias, seja através de um cinema que se apropria de uma tradição narrativa ou que coloca em deriva a própria ideia de progressão narrativa – como no caso de *Experimento filmico*.

A ideia de autoria queer como performance é mais generosa para com mulheres lésbicas e bissexuais (assim como para bichas pretas, mulheres trans, veados), porque conseguir estabelecer uma marca ou um carimbo como autoria é, algumas vezes, um privilégio de elite, branco ou masculino, especialmente quando se consegue acessar mais facilmente a marca de uma carreira cinematográfica, ou quando a ideia de autoria se assenta em um individualismo antidemocrático e distante de uma localização histórica e social dos sujeitos. E ainda assim, mesmo quando em meio a essa performance autoral queer é possível notar algum nível de “marca autoral”, ela me parece dizer muito mais de uma rasura, de uma reparação ou de gesto apropriativo e debochado – o trabalho o cineasta recifense Sosha, por exemplo – e menos de

uma reinscrição normativa de sensibilidades estéticas.

Quando Camila se junta a essas outras *butches* e sapatonas que dirigem e roteirizam filmes, imagino que se institui aí, na esteira das reflexões de Ramayana Lira de Sousa e Alessandra Soares Brandão (2018), um movimento de corpos e experiências lésbicas que recusam o confinamento, que recusam a restrição aos espaços normatizadores do gênero e que se colocam na contramão dos enquadramentos de poder. Isso acontece porque essa multidão queer e lésbica se assenta também nas possibilidades da construção de uma aliança de forças – ou de corpos em aliança, para voltar aos termos de Butler (2018) – que também opera em uma dinâmica coletiva e performática para fora dos filmes, compondo uma marcha e uma ocupação feita por mulheres, lésbicas, sapatonas (SOUSA; BRANDÃO, 2018).

Se existem movimentos que estabelecem a demanda pelo direito à cidade, às ruas e à moradia, para essas curta-metragistas lésbicas e bissexuais me parece ser urgente e necessário a ocupação das imagens e dos filmes. Entretanto, engana-se quem pensa que esse movimento se trata de um “cinema de ocupação” (SOUSA; BRANDÃO, 2018), pois não se trata de uma arte política exterior ao cinema (RANCIÈRE, 2018). Trata-se, efetivamente, “de uma ‘ocupação do cinema’ ou, ainda, uma ‘ocupação a partir do cinema’, na medida em que é forjada uma política de massa, de alianças, que deriva das singularidades presentes em cada narrativa” (SOUSA; BRANDÃO, 2018, p. 455) e, também, do reconhecimento de que fazer cinema queer significa atuar nas pregas e nas dobras do tecido sensível nas quais se juntam e disjuntam a política da estética e a estética da política, especialmente na medida em que é a materialidade dos corpos queer que lapidam a própria política das imagens (RANCIÈRE, 2018).

Considerando essas singularidades narrativas e essas comunidades de imagens singulares, que se referem também às singularidades da própria autoria queer na sua dimensão de performance, é possível visualizar mais algumas centelhas de interesses e proposições dessa filmografia queer e lésbica. Se para Camila foi importante, pessoal e politicamente, repensar sua própria corporalidade e expressão de gênero num processo de produção fílmica, para algumas diretoras e roteiristas a questão chega aos filmes pornográficos e ao pós-pornô (*Latifúndio*, de Érica Sarmet) e para outras uma questão igualmente importante é sobre como filmar mulheres lésbicas com desejo em “filmes narrativos”.

Em *A felicidade delas* (Carol Rodrigues, 2019), por exemplo, duas meninas negras fogem da polícia após uma manifestação. Em meio à perseguição e a violência, ambas encontram (em um minúsculo quarto dentro de um prédio abandonado) um espaço e um cinema para viver seus desejos. Em seguida, o orgasmo de ambas é materializado em uma grande onda

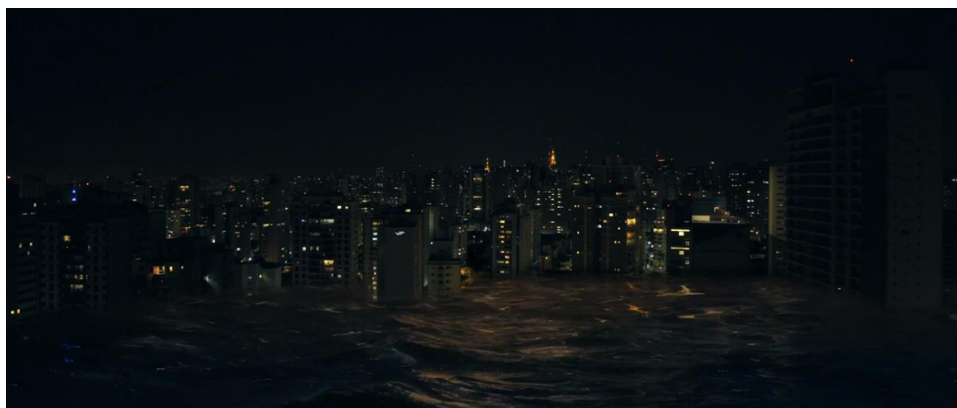
marítima que invade ruas, vielas, calçadas, avenidas e a cidade de São Paulo inteira. O orgasmo não está mais confinado. E a capital paulista e o cinema naufragam em meio a um orgasmo uníssono, molhado e feminino. A partir de *A Felicidade delas* – e de outros filmes de diretoras e roteiristas lésbicas, me parece possível construir e extrair também uma história das sensibilidades lésbicas do e no cinema brasileiro contemporâneo, para além dos *inserts* homoeróticos do cinema clássico hollywoodiano, para além de uma “amizade” subentendida entre mulheres, para além de discursos declaradamente feministas e para além do deslocamento físico e da revisão da identidade, da experiência e da corporalidade lésbica.

Figura 6 - A felicidade delas, Carol Rodrigues, 2019



Fonte: (A FELICIDADE..., 2019)

Figura 7 - A felicidade delas, Carol Rodrigues, 2019



Fonte: (A FELICIDADE..., 2019)

Pequenos repertórios de sensibilidade sapatão espocam no escuro, como quando as garotas de *O Mistério da carne* (Rafaela Camelo, 2018) dançam o *Bonde da Pantera* (MC Tha, 2017) dentro de um ritual de catequese, em que os gestos de mãos e dedos ardilosos simulam vaginas, sexo entre mulheres, uma maçã mordida, um deboche do falo cristão. Ou quando o estar junto retorna em forma de festa, a exemplo de *Peixe* (Yasmim Guimarães, 2019), no qual as amigas sapatonas entoam os versos de *Chupa Xoxota* (MC 2K, 2017) e a canção também reverbera sensorialmente nos ouvidos e no do corpo do espectador (DEL RIO, 2008). Ou ainda quando Érica Sarmet (*Uma paciência selvagem*) convida Zélia Duncan para viver um romance com Bruna Lizmayer, “brincando” não apenas com uma rarefeita e ao mesmo tempo histórica relação de cantoras sapatonas e a Música Popular Brasileira (MPB), mas também emulando chaves estilísticas que retomam arquétipos ou alegorias sapatão.

Parece muito próprio dessa cinematografia lésbica, mas também da comunidade de imagens queer, a reinvenção de gêneros narrativos, as reconfigurações de temporalidades ou de um “tempo normativo”, assim como a retomada dos protagonismos, a rejeição da heteronormatividade, a virada dos desejos e a recusa dos encadeamentos de fórmulas narrativas (SOUSA; BRANDÃO, 2018). Do mesmo modo, esse conjunto de paisagens queer também parece sustentar uma sensibilidade atenta aos momentos em que é gostoso aderir a essas fórmulas diante da reconfiguração e da ambiguidade que se apresenta (SOUSA; BRANDÃO, 2018). Assim, tal movimento ambíguo, na mesma potência em que ocupa as imagens do cinema, acaba por desterritorializar (PRECIADO, 2011) tanto o espaço majoritário do cinema quanto o espaço corporal e subjetivo do sujeito.

Diante desse gesto de desterritorialização, entendo que as tecnologias de produção dos corpos “normais” e “anormais” ou da normalização dos gêneros não resulta nem em determinismo e nem em impossibilidade para ação política e a criação artística (PRECIADO, 2011). A autoria queer, na sua dimensão de performance, de fato porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, do sexo, do gênero. Ainda assim, essa multidão queer e lésbica tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos do cinema, da arte e da produção de subjetividade sexual.

Sobretudo, os corpos sapatões não são apenas um dado passivo sobre o qual age o biopoder e a cultura, suas performances não resultam apenas de um efeito dos discursos sobre o sexo (PRECIADO, 2011). O cinema desses corpos queer que ocupam o cinema brasileiro contemporâneo encadeia uma ação e uma aliança performática que investe em diferentes repertórios de imagem, narrativas e estéticas que, sobretudo, expandem nosso horizonte político.

ENSAIO II: autoria queer como performance de reivindicação política

Às vezes é preciso contar sua própria história.
The Watermelon woman, 1997.

A tentativa de Judith Butler (2018) em atualizar (ou revitalizar) sua teoria da performatividade me leva a considerar que suas atuais proposições, em específico do que nomeia por performatividade política, poderiam descrever e conter – dentro de um quadro mais amplo de produção, regulação e controle – o que Diana Taylor entende por performance enquanto modos de reivindicação política. Inclusive, muitos exemplos que Butler nos dá sobre reuniões, protestos, greves e outras formas de aliança política me remetem a eventos ou protestos que Taylor analisa em *O arquivo e o repertório: memória cultural nas Américas*, a exemplo dos protestos dos grupos *Madres da Plaza de Mayo* e *H.I.J.O.S.* Em outras palavras, a performatividade política de corpos que ocupam a esfera pública de modo reivindicatório, reflexão que Butler (2018) desenvolve criticamente com Hannah Arendt, me parece descrever um sistema produtivo dentro do qual a performance incorporada em Taylor é acionada.

Há, então, algumas ponderações que talvez precisam ser novamente ditas. A argumentação de Taylor não deixa que o monopólio da linguagem ou do discurso siga governando a materialidade dos corpos que se aliam em protestos nas esferas públicas, especialmente em espaços físicos – como ruas e praças. Nesse caso, além de ser menos antropocêntrica, as proposições de Taylor assumem uma amplitude para além da impulsão da precariedade (termo que Butler utiliza como o motor que aglomera sujeitos em protestos) e analisa desde as “performances do descobrimento da América” até os shows ou performances musicais contemporâneas. Ainda assim, sabendo que performance e performatividade possuem essas fricções inseparáveis, a performatividade política de Butler seguiria descrevendo algumas agências discursivas nas quais as performances incorporadas em Taylor são postas – e se põem – em jogo, no corpo a corpo com os enfrentamentos e reivindicações produzidas nesse embate.

Mas, se a autoria queer está sendo, em processo, compreendida enquanto um exercício performático, como tratá-la, então, como um tipo de reivindicação política específica? Nesse caso não vale a máxima de que toda performance é política sem, ao menos, olhar para suas fricções particulares dentro de um amplo campo de significação. Taylor (2013) entende a performance como ação de reivindicação política a partir de análises das performances do grupo *H.I.J.O.S.* (filhos de desaparecidos políticos na Argentina) e das *Madres da Plaza de Mayo* (mães de desaparecidos políticos), apontando suas semelhanças e diferenças reivindicatórias, a

maneira como ocupam os espaços públicos e suas estratégias de atuação. A autora apresenta ainda o trabalho do grupo peruano de teatro *Yuyachkani* e sua performance que retrabalha as memórias traumáticas da população, entre outras propostas de trabalhos realizados no continente americano.

No caso das *Madres* e dos *H.I.J.OS*, e apesar das suas diferenças de atuação, os grupos se fundam na solidificação de uma identidade social marcada pela ausência de respostas: mães que perderam seus filhos para a ditadura argentina, que desconhecem o paradeiro dos corpos e exigem justiça e reparação histórica; e filhos que sequer possuem memória de seus pais e mães, outros que sequer chegaram a conviver com os mesmos, mas que escracham ditadores nas portas de suas casas e expõem ao público seus rostos de assassinos/torturadores. Sobretudo, são mães, filhos e filhas que tiram suas posições ou identidades do âmbito doméstico e reivindicam à história respostas e justiça social.

Talvez algo semelhante aconteça no processo de constituição da própria autoria queer. Enquanto uma performance de reivindicação política, a autoria queer também pode descrever a estratégia em que trans-bichas-sapatatas produzem, dirigem ou roteirizam um filme reivindicando o “direito” de falar enquanto lésbicas, gays, negros, veados, sapatatas, bissexuais, travestis e demais pessoas trans; portanto, é sobre reivindicar uma “autoridade” especial sobre as imagens das homossexualidades, das negritudes e das transexualidades, ainda que a importância dessa necessidade histórica e subjetiva de autorizar “nossas próprias imagens” e de “falar por nós mesmos” não possa captar totalmente o que qualquer um de nós é, e muito menos o que todos nós somos (DYER, 2002). Portanto, consentir com essa estratégia não pode nos impedir de fazer o seu exame crítico, assim como frisar sua importância não precisa ser um retorno a determinados essencialismos.

Uma alternativa viável é propor, a partir de Jacques Rancière (2018), que a autoria queer, enquanto um exercício de performance, também é processo e resultado de uma subjetivação política que diz respeito a uma revisão e a uma redefinição da própria identidade. Angela Marques (2014) recorda que a subjetivação em Rancière se trata tanto do processo de “tornar-se sujeito” quanto do processo político de “nomear constrangimentos de poder e injustiças”, pois “toda subjetivação é uma (des) identificação, um arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados (RANCIÈRE, 2018, p. 50).

Além disso, o próprio Michel Foucault (2009), apesar da sua relativa indiferença ao indivíduo de carne e osso, também propôs que a função-autor se trata de um processo de

subjetivação mediante o qual um indivíduo/sujeito constitui-se e é constituído como autor. Se levarmos isso à frente, podemos então retornar ao argumento de Paul Beatriz Preciado (2011), que vai além dessa proposição foucaultiana, no qual os corpos e sujeitos queer são mais do que uma mera inscrição da governabilidade e da biopolítica, mas sim uma massa monstruosa e prostética que é capaz de realizar uma subjetivação e uma (des) identificação política em que, nesse caso, também se insere a própria ideia de autoria queer. Isto é, as performances autorais não se referem somente a uma tomada de consciência das precariedades, mas também a um reconhecimento de “quem somos” na medida em que se compreende as tecnologias (PRECIADO, 2014) que operam na produção da própria precariedade.

Nesse caso haveria um momento em que o sujeito queer, aquele que um dia foi nomeado ou “identificado” como abjeto, redefine o campo da experiência que o relegou a um lugar específico através da partilha do sensível da ordem policial e aponta falhas, manifesta um dano, um dissenso, um conflito (a partilha do sensível enquanto política) dentro do processo de ocupação e distribuição não só da engenharia de raça/sexo/gênero, mas também na distribuição dos lugares autorais no cinema. Então, talvez só seja possível nomear-se como um autor ou autora queer após (ou durante) um processo de subjetivação política em que seja possível (des) identificar-se enquanto sujeito e compreender/negociar com as tecnologias de raça/sexo/gênero, incluindo aí as tecnologias do cinema. Nesse caso, a subjetivação permite que a autoria queer constitua-se como essa performance de dissenso no qual a experiência que a impulsiona é variavelmente redefinida, alocando-se no hiato entre a identidade da ordem vigente (a polícia) e a subjetividade que (des) identifica (MARQUES, 2014; RANCIÈRE, 2018).

Essa ideia de subjetivação política em Rancière talvez nos ajude também a afastar uma ideia totalizante de que, ao entender que nossas vidas corporificadas são animadas por modelos de comportamento repetidos, sancionados ou não sancionados (BUTLER, 2003), a performance se trataria então de toda ou qualquer atividade humana. Talvez o que Jacques Rancière chame de subjetivação política esteja mais próximo do que Marvin Carlson (2010) e Hebert Blau (1992) entenderam por performance como conduta, processo ou gesto consciente, na qual o *fazer* (qualquer atividade humana) e o *performar* (ação consciente de atividade social ou artística) tomam diferentes rumos semânticos. Em outras palavras, talvez não seja tão enganoso assim sugerir que tal processo de subjetivação política encontre na autoria queer, especialmente em sua dimensão de performance, esse gesto corporificado/consciente ou constantemente reflexionado de fazer filmes queer a partir de uma contingência das experiências pessoais, corporais e culturais. John MacAloon (1984) acrescenta, por exemplo, que também é através

da performance, enquanto essa ação ou agência relativamente consciente, que nós refletimos sobre nós mesmos e sobre o nosso próprio fazer, enquanto “dramatizamos”, reivindicamos ou redefinimos nossa história, apresentamos alternativas, nos alteramos em alguns pontos e permanecemos os mesmos em outros.

Nesse sentido, me parece que a confluência dessas reflexões afasta o risco de se resvalar em uma negação da natureza historicamente contingente, provisória, incompleta e socialmente determinada (de modo parcial) de ser autor, negro, homossexual, heterossexual ou transexual. Ou, retomando as palavras de Joan Scott (1998), compreender essas autorias como performance permite não obscurecer o funcionamento ideológico dessas identidades e de suas categorias de representação como identidades fixas e imutáveis, suas premissas sobre o que essas categorias significam e como elas operam, suas ideias de sujeito, origem e causa.

Esse modo de subjetivação que faz emergir outros rostos autorais que até então não eram contados, como tal me parece facilmente denotadas no documentário *Afronte*¹⁰ (2017), filme dirigido por Bruno Victor e Marcus Azevedo. Em *Afronte*, ficção e documentário se cruzam narrando as experiências de Victor Hugo, um jovem negro e gay, morador da periferia do Distrito Federal. O relato individual do protagonista, que perpassa por questões de afeto, ativismo, aceitação e sexo, é coletivizado na medida em que encontra eco nos depoimentos de outras bichas pretas. A ideia do curta-metragem surgiu como trabalho de conclusão de curso na habilitação em Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

Em direção compartilhada, Bruno e Marcus decidiram pesquisar sobre um coletivo de gays negros de Brasília, o *Afrobixas*. Segundo Bruno, a intenção era realizar um filme no qual fosse possível escapar de uma narrativa antropológica específica que “documenta” ou “arquiva” vivências a partir de uma “perspectiva alheia” aos sujeitos que experimentam a realidade documentada:

O *Afronte* veio com a proposta de bichas pretas falando sobre ser bicha preta pelo olhar cinematográfico de bichas pretas. Fizemos quase um ano de pesquisa e imersão, em meio a trocas de vivências e cineclubes. Após isso, iniciamos uma campanha de financiamento coletivo online, onde arrecadamos 10 000 reais e assim conseguimos produzir. Tivemos muito cuidado ao pensar em como iríamos retratar cada personagem, foram meses de conversas para se pensar em como colocar tantas histórias importantes dentro de 15 minutos de filme. Escolhemos fazer uma narrativa

¹⁰ Em 2019, Bruno e Marcus disputavam um edital (do fundo setorial do Audiovisual) para fazer do curta-metragem *Afronte* uma série do mesmo nome e com as mesmas personagens. No entanto, o edital foi cancelado pela Agência Nacional do Cinema sob vistoria do presidente Jair Bolsonaro. Como destacou o jornal Folha de São Paulo na época, em *live* feita no Facebook, Bolsonaro afirmou: “mas fazer um filme sobre negros homossexuais do DF, confesso que não da pra entender. Então, mais um filme aí que foi pro saco”. Na mesma *live*, o presidente acrescenta que conseguiu “abortar” muitos outros títulos, especialmente aqueles que falavam sobre negros, homossexuais e pessoas transgêneras.

que se passa entre o documentário e a ficção, na intenção de construir uma memória conjunta. (VICTOR, Bruno. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 8 jan. 2018)

Amaranta Cesar (2017) recorda que, se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração de grupos marginalizados a partir do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo é agora marcado por uma multiplicidade de outros sujeitos históricos que, até então, tinham acesso vedado às tecnologias do cinema. Assim, a produção do cinema brasileiro como conhecemos sofre um processo de fracturação, através da qual emergem “novos sujeitos de cinema” e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça (CESAR, 2017). Não à toa, o argumento engajado de Bruno (“o *Afronte* veio com a proposta de bichas pretas falando sobre ser bicha preta pelo olhar cinematográfico de bichas pretas”) remete, de fato, a um sujeito político que emerge desorganizando determinadas partilhas do sensível, especialmente da ordem do cinema brasileiro *mainstream*: branco, masculino e heterossexual.

A autoria queer, na qualidade de uma performance de reivindicação política, constitui *Afronte* como um filme de cinema engajado ou militante. Isso significa, também, que o curta-metragem em questão elabora diferentes perspectivas políticas para superar determinadas formas de violência. Em função disso, *Afronte* também me parece compartilhar de um *ethos* que envolve estilo, maneirismos e processos cognitivos – às vezes demasiadamente românticos – e próprios de uma geração ainda jovem e que recentemente “acessou” a militância e outros fóruns políticos.

Figura 8 - Afronte, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017



Fonte: (AFRONTE, 2017)

Figura 9 - Afronte, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017



Fonte: (AFRONTE, 2017)

Figura 10 - *Afronte*, Bruno Victor e Marcos Azevedo, 2017



Fonte: (AFRONTA, 2017)

Ao afirmar que *Afronte* constitui-se como um cinema engajado, imediatamente me comprometo, na esteira dos comentários de Caroline Gomes Leme (2011), com a questão de que, se autoria no cinema sempre foi ou ainda é controversa, ela se torna ainda mais complexa quando se trata do chamado “cinema engajado” ou “militante”. Ao construir um retrospecto dessas tensões, a autora recorda que Jean-Claude Bernardet já havia suscitado, em 1994, que a emergência do cinema militante, especialmente a partir de 1968, contribuiu para o declínio da “política dos autores” que, desde os anos 1950, argumentava que os filmes da política dos autores expressavam meramente uma postura individual do cineasta.

Entretanto, Leme também ressalta que o “cinema militante” – ou “cinema de intervenção social” ou ainda “cinema de ação política” – não fez com que a noção de autoria deixasse de desempenhar papel fundamental. Na realidade, filmes como *Afronte*, ou mesmo alguns filmes do cinema queer estadunidense dos anos 1980, fizeram ruir *algumas* das noções específicas e enclausuradas de autoria, especialmente suas ideias narcísicas que colocam uma postura artística pessoal deslocada das condições sociais e históricas dos sujeitos. Além disso, como lembra o próprio Bernardet (1994; 2003), a ideia de sujeito enquanto medula óssea da autoria não foi renegada pelo cinema engajado. O que se promulga é, na verdade, que este sujeito seja pensado dentro das suas condições culturais e históricas, pessoais e coletivas.

De fato, o trabalho de Bruno e Marcus, tanto em *Afronte* quanto em *Rumo* (filme que está em fase de produção), sustenta-se em perguntas como: “por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?” (BRENEZ, 2013 apud CESAR, 2017,

p. 6). Logo, o trabalho desses diretores realmente parece apegado a uma ideia de cinema como dispositivo, como estratégia de embate, como alternativa e denúncia, como imagem desejan- te de atuar também “fora de si mesma”.

Ainda assim, acredito que seria um equívoco dizer, por exemplo, que a política que constitui *Afronte* como um cinema engajado – ou um cinema de autoria engajada – “aparece antes” do cinema e de suas preocupações estéticas em seus aspectos formais. Talvez seja mais interessante tentar entender a performance autoral de Bruno e Marcus como um desempenho que atua em duas frentes, mas que, ao fim e ao cabo, fundem-se em apenas uma frente de atuação: o cinema engajado ou de intervenção social que produz uma política das imagens, pois entende que não só a arte crítica, mas também o cinema militante, passam pela distância estética.

Um bom exemplo disso é quando Vitor, protagonista do curta-metragem, fala diante da câmera sobre seus afetos e relações, sobre política e racismo, oscilando entre um discurso de denúncia e relato pessoal. Enquanto fala, Vitor está enquadrado em plano médio, ao lado de um espelho. E neste espelho é possível ver o reflexo de algumas pessoas da equipe de produção, todas elas são negras. Nesse jogo de espelho, *Afronte* não abre mão do discurso, presente no relato pessoal do protagonista, que elabora uma crítica cultural e pedagógica sobre como o racismo atravessa o corpo das bichas pretas – uma estratégia própria de muitos filmes ativistas. No entanto, nesse mesmo momento, *Afronte* não coloca a política num terreno externo ao cinema e à estética. Pelo contrário, é através dos rostos pretos da equipe refletidos no espelho que o filme atua nas dobras indissociáveis da estética e da política.

Noutras palavras, *Afronte* não desvincula política e estética, ou a política da estética e a estética da política, pois trata-se de uma performance autoral consciente de que um filme ativista também não precisa ceder totalmente aos discursos militantes que defendem que uma arte política deve se situar obrigatoriamente no campo do realismo social e do naturalismo. Especialmente por costurar documentário e ficção, experimentar relatos verídicos e encenações, a política queer de *Afronte* se dá sobretudo no visível. Suas imagens não são apenas políticas pelo teor das falas das personagens que, de fato, denunciam as estruturas racistas que subjagam a subjetividade e o corpo das vidas queer negras. Tratam-se de imagens políticas porque há também uma política das imagens que reconfigura o visível, o dizível e o pensável e, por isso mesmo, produz uma paisagem nova (queer e negra) do possível (RANCIÈRE, 2018). Com os rostos e os corpos das bichas pretas que se beijam e se montam, com os corpos pretos abraçados na cama ou reunidos nos espaços públicos, *Afronte* faz mais do que uma ocupação de cinema. Ao lapidar a imagem com a cor das peles pretas e os olhares das bichas pretas em direção à

câmera guiada por outras bichas pretas, o curta-metragem também fratura e multiplica um real de um modo polêmico, inventa sujeitos novos (o autor queer/negro, por exemplo), rasura a partilha policialesca das imagens brancas do cinema brasileiro e forja contra esse consenso outras “formas de um senso comum polêmico” (RANCIÈRE, 2012, p. 75).

Além disso, se para Rancière o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível, *Afronte* expõe e denuncia visualmente que existe uma ficção dominante que nega seu caráter (branco) de ficção e que insiste em se passar por realidade, não apenas traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, mas sinalizando também o racismo que estrutura essa divisão simples. É preciso, então, seguir afastando a ideia de que um filme queer (e um filme queer militante) está, estritamente, ligado a políticas afirmativas e a políticas de representação – pois estas, inclusive, reduzem o próprio horizonte de transformação social.

Do mesmo modo, também precisamos afastar o risco de pensar que a política queer das imagens é antagônica à ênfase que alguns filmes ativistas dão aos seus conteúdos, à mensagem que desejam transmitir, à ênfase aos estigmas e à convocação dos espectadores para assumirem uma postura crítica diante das imagens. Afrontar, colocar o pé na porta ou nos demandar uma postura ética não precisam ser gestos que nos chegam desacompanhados de uma poética queer. É o que também faz, por exemplo, o curta-metragem *Preciso dizer que te amo* (Ariel Nobre, 2018). Nele, ficção e campanha pela prevenção do suicídio de homens trans nos atravessam com o mesmo corpo fílmico.

O plano que inaugura *Preciso dizer que te amo* é a de um homem trans que está prestes a cometer suicídio. Entretanto, o ato suicida é evitado pelo próprio Ariel Nobre e outros atores – também pessoas trans – que surgem em cena e constroem uma narrativa performática dividida em três atos, uma analogia transexual da via-crúcis: agonia do jardim; condenação à morte; e ressurreição. Essa analogia religiosa, inteiramente revestida pela corporalidade de atores e atrizes trans, diz respeito também à importância que a religião teve e ainda tem na vida pessoal do próprio Ariel que, assim como a personagem protagonista, também sobreviveu a ideiação suicida logo após uma experiência de violência transfóbica.

“Nós somos bombardeados com imagens de travestis desfiguradas e homens trans estuprados. Precisamos de imagens que nos ajudem a levantar da cama, precisamos de filmes trans afirmativos”, me disse Ariel em uma das vezes que conversamos pessoalmente. Assim como Butler (2017), Ariel parece acreditar que a imagem da dor e do horror de corpos trans desfigurados já não é mais suficiente para nos demandar uma responsabilidade ética. Ambos,

Judith Butler e Ariel Nobre, parecem unidos sob o argumento de que que vidas trans não são qualificadas como vida. Ou, ainda, ambos são conscientes de que não sendo as vidas trans concebíveis como vida de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, essas vidas nunca serão vividas e nem perdidas.

Então, num primeiro momento, *Preciso dizer que te amo* não se dirige a qualquer espectador. Dirige-se, isto sim, como um ato de amor às travestis e aos meninos transexuais que confessam não ter mais esperança alguma; Ariel se dirige à vida de Matheusa¹¹ que foi perdida antes mesmo de ser vivida; Ariel se dirige também a Diego Vieira Machado¹², que nasceu em Belém, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar e acabou assassinado na ilha do Fundão, dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ariel se dirige a essas vidas que precisavam ser passíveis de luto antes de terem sido perdidas; e também se dirige àquelas vidas que ainda precisam ser passíveis de luto para que possam seguir sendo vividas (BUTLER, 2017). Então, *Preciso dizer que te amo* é um ato de amor a essas pessoas que, na via-crúcis no filme, transformam-se em deidades – que cuidam uma das outras, que impedem que o corpo se jogue pela janela, que afagam cabelos e feridas, que instauram comunidades de imagens e afetos.

Mesmo falando de morte em alguns momentos, *Preciso dizer que te amo* busca afirmar a vida. Mesmo adotando analogias cristãs, a performance autoral de Ariel constrói um filme que não se apropria da iconografia do sofrimento tão comum nas artes sacras. Para além dessa iconografia do sofrimento, e assim como Susan Sontag (2003), Ariel se pergunta: “de que outro modo pode-se obter atenção para uma imagem ou para uma obra de arte?” E complementa: “nós homens trans não nos suicidamos, nós somos suicidados”. É aí, então, para além dos “limites” das comunidades queer, que o filme tenta se dirigir a todos nós.

O rosto e o corpo das personagens trans na via-crúcis de *Preciso dizer que te amo* tornam-se, nas palavras de Emmanuel Levinas (1999), esse outro que nos pede para que não o deixe morrer, porque deixá-lo morrer seria se tornar cúmplice de sua morte. Em outras palavras, esses rostos também nos dizem: não matará. Em seu ativismo poético, *Preciso dizer que te amo* nos faz uma demanda ética que, de fato, não solicitamos, mas que também não podemos simplesmente evitar (CESAR, 2017). E responder a esses rostos e entender o seu significado seria acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, ainda, acordar para aquilo que é precário à vida em si mesma (LEVINAS, 1999; BUTLER, 2017).

¹¹ Matheusa era estudante de Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, identificava-se como pessoa trans não-binária e foi assassinada no dia 29 de abril de 2018, no Morro do Dezoito, Zona Norte carioca.

¹² Diego Vieira Machado, negro e gay, foi assassinado em 2 de julho de 2016 dentro do campus da UFRJ. Antes do assassinato, Diego e outros estudantes LGBT vinham recebendo ameaças de morte no campus da universidade.

Ariel e seu filme nos convidam, através dessa analogia cristã, a reconhecer em corpos transexuais uma humanidade possível que rejeita os enquadramentos epistêmicos que impedem que vidas trans sejam qualificadas como vidas. Entretanto, talvez esse curta-metragem nos exija ainda mais. Exige-nos mais do que apreender vidas trans, pois, segundo Butler (2017), apreender uma vida é diferente de reconhecê-la. Aquilo que somos capazes de apreender, para a filósofa, é facilitado pelas normas do reconhecimento. E não podemos nos satisfazer com a ideia de que a nossa capacidade de apreensão está totalmente limitada pelas normas de reconhecimento. Nossa imaginação precisa ser mais radical. Imaginando mais, perceberíamos que apreender significa entender que há vidas que não são reconhecidas pelo reconhecimento. Isto é, essa apreensão primária precisa se tornar a base de uma crítica das normas do próprio reconhecimento.

E assim, enquanto *Preciso dizer que te amo* nos demanda apreensão e reconhecimento, tem-se a oportunidade de compreender que o próprio reconhecimento é um campo constituído de modo variável e histórico, e que estabelece condições de aparição. A performance autoral que possibilita que o curta-metragem apareça também desvela a artificialidade e a falibilidade das “condições de reconhecimento” (categorias, convenções, normas) que preparam os sujeitos para serem reconhecidos ou não reconhecidos. *Preciso dizer que te amo* nos recorda que as condições normativas do reconhecimento também trazem o resíduo utópico de que essas mesmas condições não devem preceder o próprio reconhecimento.

Figura 11 - Preciso dizer que te amo, Ariel Nobre, 2018



Fonte: (PRECISO..., 2018)

Figura 12 - Preciso dizer que te amo, Ariel Nobre, 2018



Fonte: (PRECISO..., 2018)

Assim, se retornarmos ao que Rancière denomina como partilha do sensível, isto é, o sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um comum partilhado e que, ao mesmo tempo, revela os recortes ou partes exclusivas, seria possível pensar no trabalho de Ariel como uma performance que reivindica um alargamento das condições de reconhecimento sob o direito inalienável à vida e à diferença. Um reconhecimento dos corpos trans como uma humanidade partilhada.

Da metade para o final do curta-metragem, a frase que dá título ao filme aparece escrita nos corpos e nas roupas dos personagens, assim como em diferentes lugares da cidade de São Paulo, como em prédios, praças, ruas, muros e janelas. A frase-título extrapola as imagens do corpo do próprio filme e integra uma campanha pela prevenção do suicídio de homens transexuais, projeto artístico que Ariel alimenta há mais de cinco anos. Além da frase que já foi escrita em diferentes cidades para as quais Ariel viaja exibindo o filme, o diretor também realiza aulas, palestras e *workshops* em festivais de cinema, escolas, universidades e congressos.

Olhando para *Afronte* e *Preciso dizer que te amo*, mas especialmente para filmes ativistas que não atuam com invenção formal, algo em mim me faz oscilar em algumas proposições de Rancière. Entendo quando o autor francês diz que as práticas políticas da arte não se garantem como instrumentos que fornecem formas de consciência ou energias

mobilizadoras em proveito de uma política coletiva que lhes seja exterior; e que há uma série de obras e autores engajados que se alimentam do pressuposto de que a arte deve servir a uma conscientização, quando, na verdade, isso só serviria para reproduzir uma lógica de autolegitimação de alguns discursos militantes. E nada garante a eficácia dessa lógica, especialmente levando em consideração que muitos desses discursos se fundam em uma militância que age mais como polícia do que como política.

Não me parece que *Afronte* e *Preciso dizer que te amo* atuem como polícia, especialmente em função de sua política das imagens. Ainda assim, fico pensando se as proposições de Rancière não partem também de um lugar demasiadamente privilegiado. Não precisar gritar, convocar e denunciar com ênfase e contundência não seria, em alguns casos, um privilégio daqueles que, mesmo inseridos dentro de uma partilha política que destoa da ordem policial, possuem mais vez e voz que outros? Ou, talvez, um privilégio daqueles que possuem uma vida precária - mas que não se encontram em condições precárias (BUTLER, 2017)? Além disso, e ainda que eu concorde que não há garantia alguma de “*um continuum sensível*” entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores, em um país que possui uma política de extermínio da população negra e transexual, talvez ainda caiba perguntar: em que medida as digressões do filósofo francês não colocariam, mais uma vez, o cinema em um ensimesmamento canônico?

Segundo Amaranta Cesar (2017), muitos filmes militantes ou de intervenção social são apagados do curso da história porque o cinema, como uma instituição que abarca e depende de circuitos de difusão e legitimação, nem sempre sabe responder às interpelações dos novos e diversos sujeitos históricos e políticos que estão filmando e que fazem das imagens um campo de batalha por visibilidade e justiça. Para a pesquisadora, quando se observa o circuito de difusão brasileiro destinado aos curtas-metragens (festivais de cinema que vêm se constituindo como as privilegiadas janelas de exibição no país, por exemplo), o lugar dos filmes militantes se torna um território em disputa: “persiste um certo preconceito, para usar o termo de Nicole Brenez, contra o cinema de intervenção social ou engajado, preconceito este fundamentado na tenaz oposição entre militância e invenção formal, que parece sustentar as fronteiras do território cinematográfico” (CESAR, 2017, p. 109).

Não tenho uma resposta para todas essas questões. Porém, talvez não se trate de defender aqui que o cinema militante deve se levar a sério demais a ponto de não precisar explorar a política das imagens ou que seja ingênuo demais a ponto de acreditar que é possível desvincular

a estética da política e a política da estética. Mas, quem sabe, para um outro momento ainda seja necessário avançar na discussão de uma autoria performática que, na sua condição de reivindicação política, nos ajude a entender como é possível estar sensível ao cinema das pessoas que filmam e lutam em uma “imediaticidade performativa” (CESAR, 2017) e sem reivindicar uma historicidade cinematográfica; ou sobre como a própria ideia de performance contribui para uma não antagonização de autoria e militância, ou de militância e invenção formal para além da política das imagens.

ENSAIO III: amores melancólicos: espetatorialidade e autoria queer

Eu sou de uma geração colonizada por filmes americanos, eu sempre acredito num *happy end*, num beijo da Doris Day e Rock Hudson. Isso é esperança.

Caio Fernando Abreu, 1994

Conheci Fábio Ramalho, um dos integrantes do coletivo pernambucano Surto e Deslumbramento (S&D), durante o encontro da SOCINE de 2016 que ocorreu em Curitiba (PR). Em 2017, voltamos a nos ver em Porto Alegre (RS) e, em 2018, nos encontramos em Madrid, quando viajamos juntos para Toledo. Recordo que em 2017 Fábio me disse que o que mais precisava, naquele momento, era reencantar a sua vida e que isso não se tratava apenas de palavras bonitas para formular uma demanda irracional. Naquela mesma ocasião, ele comentou que andar pelas ruas ouvindo música ou dançar em casa eram suas “estratégias” de reencantamento em um contexto de mudança de Recife para o interior do Paraná (Foz do Iguaçu), um novo emprego como professor, solidão, trabalho e dúvidas.

Quase dois anos depois dessa conversa, Fábio me enviou um *link* com seu primeiro curta-metragem, pedindo que eu assistisse e depois conversasse com ele. Intitulado *Primavera*, esse foi o primeiro filme dirigido e roteirizado por Fábio. Até então, todos os outros filmes dirigidos pelo S&D eram de Chico Lacerda, Rodrigo Almeida e André Antônio, três nomes expoentes desse cinema de frangagem (frescura e viadagem) que se afasta da estética minimalista-documental, que foi hegemônica no cinema contemporâneo brasileiro, para dar vazão a uma série de sensibilidades (o deboche, a paródia, o artifício, a frivolidade) e que estão longe de um discurso humanista e lamentoso que tanto domina filmes marcados por histórias de gays e transexuais.

A personagem de *Primavera*, interpretada pelo ator João Vigo, é um homem gay de meia-idade, que passa alguns dias sozinho na casa de um casal de amigos enquanto estes tiram férias. Durante esses dias, a personagem passa horas ouvindo músicas, vendo filmes, bebendo e rindo de memes na internet. Aos poucos, ele vai relaxando com movimentos sutis e delicados. Na cena final, o protagonista que desce as escadas usando um longo preto ainda é o mesmo, mas nem tanto. Ele também é todas as personagens hiperfemininas dos filmes de melodrama que assiste e pelas quais se deixa afetar. Quando vi *Primavera* pela primeira vez, imaginei que o filme – e os gestos da personagem do filme – também diziam respeito a um tipo de reencantamento, talvez aquele do qual o Fábio havia me falado tempos atrás.

Conversando com ele após já ter assistido ao filme algumas vezes, Fábio acrescentou

outra camada à minha pergunta. Disse que a sua própria relação com *Primavera* precisou passar por um reencantamento. A ideia do filme tinha surgido há bastante tempo, mas foi adiada, em parte porque ele estava atropelado por outras demandas, em parte também porque não se sentia seguro para fazer o filme. Quando se mudou para Foz do Iguaçu em 2015 e teve um ano de recolhimento (porque era novo na cidade, porque a adequação ao ritmo do trabalho lhe tomou todo o tempo), começou a passar muito tempo sozinho em casa, às vezes cozinhando. Enquanto cozinhava, fazia faxina ou lia, ouvia muita música, o tempo todo. Ouvia música não só em casa, mas também no bar, andando na rua, fazendo compras, no ônibus, tal como a personagem de *Primavera*:

E foi então que eu lembrei que aquela rotina não era exatamente inédita pra mim. Assim como a maioria dos sujeitos LGBTQ+, eu não tive uma adolescência exatamente fácil, e passei muito tempo isolado ouvindo música. Nesses primeiros tempos de Foz lembrei que, quando morava em Juazeiro do Norte, eu costumava ficar horas ouvindo rádio até pegar no sono, madrugada adentro (sim, rádio, eram os anos 1990). E então *Primavera* foi se reencantando para mim, à medida que fui me reconectando com o porquê eu queria fazer aquele filme: porque me interessava pensar em como essas referências musicais e cinematográficas ajudavam a criar um mundo próprio e tornavam a vida mais suave. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Para Fábio, a presença do cinema em sua adolescência sempre foi mediada pela tela menor da televisão dos anos 1990. Já a maioria das canções que estão presentes em *Primavera*, o diretor também as ouvia quando era criança/pré-adolescente, a exemplo de *Build* (Housemartins, 1987), *It's my life* (Talk Talk, 1987) e *Do that to me one my time* (Captain & Tennille, 1980). Outras canções presentes no filme foram músicas que Fábio escutou muito no período inicial após a mudança para Foz do Iguaçu, como é o caso da música *Band of gold* (Freda Payne, 1970), que encerra o curta-metragem. Todas, porém, como lembra o próprio diretor, integram esse escopo que abrange do repertório da *Motown* às baladas pop oitentistas, e que poderia ser nomeado de maneira um pouco vaga como “adulto contemporâneo” – ou seja, músicas radiofônicas que tocam nas madrugadas, que é o modo como o próprio diretor entende esse “rótulo”.

Na primeira vez que Fábio exibiu *Primavera* (em Recife), ele ressalta que foi nessa ocasião que teria recebido o comentário mais recompensador sobre o filme:

Aristeu [Portela] e Ângela Prysthon me disseram que, para eles, o curta elaborava essa sensação de que a experiência de estar sozinho podia ser muito recompensadora; de que havia um prazer, enfim, na solitude. Eu fiquei feliz porque, depois que *Primavera* se reconfigurou, foi isso que eu passei a buscar principalmente nele: um acerto de contas com essa minha adolescência, uma ressignificação da experiência de estar sozinho como um recolhimento, e o entendimento de que recolher-se é um gesto de

autocuidado. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Segundo Fábio, quando surgiu a ideia para *Primavera*, a personagem não tinha um rosto, não tinha sequer traços muito bem definidos na sua cabeça (tipo físico, estilo, uma trajetória pessoal fictícia que servisse de *background*). Inicialmente era isso: um corpo, uma presença relativamente neutra, quase inexpressiva. Em *Primavera*, a expressividade viria de todas essas “referências externas” que vão “dando vida” ao corpo do personagem e ao corpo do próprio filme. Fábio estava interessado em uma ideia de emoções de segunda ordem, expressadas a partir dos repertórios midiáticos, mais do que ancoradas “na carne”, por assim dizer – algo que, como eu havia notado ao assistir ao filme, também diz respeito a uma relação de espectador e espectadorialidade queer. Em *Primavera*, a personagem não possui falas, mas ouvimos suas gargalhadas enquanto olha memes na internet. Fora isso, as únicas vozes que escutamos no curta-metragem vêm dos filmes e das canções que a personagem assiste e ouve.

Passado um tempo, algo que Fábio resolveu muito rápido foi que a personagem protagonista do filme fosse alguém mais ou menos da sua idade ou alguns anos mais velho – na faixa etária dos 30 aos 45 anos. Daí partiu o convite para João Vigo, que é companheiro de Chico Lacerda. As festas de final de ano em que o S&D e outros amigos íntimos se reúnem incluem um segmento desprezioso de apresentações *drag*. Em uma dessas festas, segundo Fábio no final de 2015, os amigos de João fizeram apresentações com repertórios de cantoras do rádio (Vanusa, “as manhãs de setembro...”) etc. Nesse encontro, Vigo dublou uma música de Beyoncé (que não é exatamente um nome que associaríamos ao *passado* da cultura gay ou queer), mas que demonstra essa característica de ser uma balada romântica que fala de amor. Nesse momento, Fábio pensou que João entenderia a bicha de *Primavera*: “para mim, a performance de João evocava perfeitamente essa mistura entre a idealização amorosa das baladas românticas, a importância da figura feminina para as bichas e o universo multifacetado das divas”. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Ainda a respeito desse aspecto geracional, Fábio diz que *Primavera* tocou em questões pessoais que ele queria elaborar:

Eu vinha de um momento de reflexão, pois estava interessado na força política de alguns debates (acadêmicos e militantes) no campo dos gêneros e sexualidades: a bicha como alguém que quebra com o binarismo de gênero, ou a própria emergência de pessoas com identidades explicitamente afirmadas como não-binárias (algo que eu particularmente vejo como diferente da categoria “bicha”); e, claro, o questionamento a todos os estereótipos de gênero, sobretudo os estereótipos femininos. No entanto,

meu entusiasmo veio acompanhado da percepção de que, qualquer que fosse a potência dessas identidades, não parecia ser aí onde eu me situava e reconhecia. Não é que eu defina isso como uma identidade delimitada a ferro e fogo, e amanhã posso pensar diferente, mas se eu tivesse que sintetizar, acho que o mais honesto seria dizer que cresci com a compreensão de que ser bicha é existir como um *homossexual afeminado*, e acho que isso tem muito de geracional. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Essas conversas, inclusive em seu aspecto geracional, conduzem a pensar os posicionamentos de Fábio como uma apropriação de um repertório de sensibilidades. Porém, o que compõe esse conjunto de sensibilidades? Para formular de outra maneira, é o que Fábio Ramalho foi deliberadamente inventariando para compor o seu quadro de referências estéticas: melodramas (latino-americanos, estadunidenses, europeus), canções antigas que não são muito mais cafonas do que grande parte do que se escuta hoje nas rádios ou plataformas de *streaming*, mas que são *marcadas* como cafonas pelo efeito do tempo, adquirindo essa atmosfera nostálgica de antena.

Há também outros signos que compõem o universo da “bicha velha”, isto é, a *cacura* ou a *irene*: o gin; o movimento de experimentar signos de feminilidade como o salto alto, o esmalte e a maquiagem, sem que estes sejam incorporados como marcadores de uma vida cotidiana, mas mobilizados como veículos para um movimento efêmero do “afeminado”. Ou, ainda, obras que elaboram essa relação de personagens homossexuais com os “repertórios femininos”. Nas conversas com Fábio ou assistindo a seu filme, entendo que *Primavera* remete a um contexto em que a “representação homossexual” na cultura pop ou midiática era muito mais escassa do que nos dias atuais, sendo necessária essa apropriação de signos de uma cultura hegemônica pelas experiências de vida marginalizadas.

Dado esse contexto mais antigo, a bicha de *Primavera* – ou mesmo Fábio – tiveram que se virar com o que tinham de repertórios disponíveis:

Primavera é talvez um esforço de resolver comigo mesmo o que é que eu posso salvar da minha relação com esses repertórios. Obviamente eu desejei muito esse salvamento, e me esforcei pra alcançá-lo; para afirmar que ainda vale a pena olhar para (e valorizar) essas práticas de consumo cultural que vinculam historicamente as bichas e o melodrama, as bichas e as divas, as bichas e as canções açucaradas. De alguma forma, pra mim, tudo isso se conecta no filme. Como no fragmento de diálogo de *A streetcar named desire* que eu inseri no curta: Blanche Dubois/Vivien Leigh falando das cartas de amor amareladas pelo tempo, e dizendo que Stanley não pode magoá-la (“*I’m not young and vulnerable anymore...*”). À medida que a gente vai ficando velho e escaldado, e vai desconstruindo ou acreditando que desconstruiu – ai, essa palavra... – o amor romântico, ele subsiste como uma relação de segunda ordem na qual um espectador (queer?) encontra prazer. Ele persiste, enfim, não como modelo viável, mas como recurso estético. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Para além do trabalho de Fábio Ramalho, também se nota um apreço pessoal por esses repertórios de sensibilidades nos filmes de André Antônio (*A Seita*, 2014) ou esse olhar sobre suas experiências pregressas, como no filme *Virgindade* (2015), de Chico Lacerda. Também noto traços semelhantes nos filmes feitos por Sosha¹³, conterrâneo do S&D. A esse tipo de cinema, o próprio André Antônio (2017) chama de um “cinema frívolo”, um tipo de cinema que não tem qualquer batalha a travar contra o clichê. Ao contrário, filmes frívolos se divertem com o clichê, não estão ligados a uma “quentura” da luta política e se afastam daqueles que impõem à arte e ao cinema um dever moral, heroico e político auto importante demais.

Ao desenvolver *Primavera*, Fábio se apropria de sua própria condição de espetatorialidade queer, pregressa e atual, especialmente no que se refere a sua experiência afetiva com o repertório das divas, do cinema de melodrama europeu, das novelas mexicanas e outros signos que compuseram não apenas seu universo de *criança bicha* ou *viada*¹⁴, mas da relação histórica que liga os homens homossexuais e as mulheres trans aos repertórios das feminilidades hegemônicas. Desse modo, o filme nasce de um exercício autoral que, enquanto performance, revitaliza esses repertórios culturais para comunicar suas memórias, afetos, conhecimentos e, principalmente, uma experiência de vida que encontrou em alguns traços da cultura pop e midiática pontos de identificação e conforto para suas abjeções.

Além disso, também é possível arrematar que a autoria queer de Fábio foi construída com base na sua experiência de estar sozinho, na sua experiência de um homossexual adolescente e solitário vivendo no interior do Nordeste, assim como diz respeito ao seu processo de amadurecimento ou mesmo de envelhecimento. E, ao passo que isso diz respeito a sua trajetória pessoal, trata-se também de uma autoria que, em alguma medida, produziu um filme que comunica algumas histórias culturais das homossexualidades masculinas, do *camp* e de um tipo de espetatorialidade melancólica e afetiva ao qual eu gostaria de dar mais atenção ao longo deste ensaio.

¹³ É possível conhecer mais do trabalho de Sosha na entrevista que o jornalista Lufe Steffen realiza com o mesmo no livro *O cinema que ousa dizer seu nome* (Giostri, 2016). Além disso, Pedro Pinheiro Neves (2019) escreveu para o livro *Inúteis, frívolos e Distantes: à procura dos Dândis* um capítulo que busca reter um reflexo do brilho do multiartista pernambucano.

¹⁴ Ver Rodrigues et al. (2017) e Warken (2017).

Figura 13 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017



Fonte: (PRIMAVERA, 2017)

Figura 14 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017



Fonte: (PRIMAVERA, 2017)

Figura 15 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017



Fonte: (PRIMAVERA, 2017)

Figura 16 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017



Fonte: (PRIMAVERA, 2017)

Figura 17 - Primavera, Fábio Ramalho, 2017



Fonte: (PRIMAVERA, 2017)

Se até aqui já consentimos que a performance, especialmente em Diana Taylor (2016), diz respeito desde a um comportamento generalizado até um comportamento reiterado ou ritualístico bastante específico, não vejo incongruência em argumentar, justamente, que a espectralidade se refere, também, a uma performance. Ir ao cinema ver um filme sozinho ou acompanhado, comentar sobre determinado filme com amigos ou conhecidos, debater sobre um filme ou uma série em fóruns on-line ou em festivais de cinema, ver-se “representado” em determinada obra, sentir-se afetado pelo acontecimento que é estar diante da imagem projetada, possuir um forte envolvimento afetivo com determinada obra, diretor, elemento estético ou narrativo. Enfim, todos esses comportamentos espectraliais podem ser considerados um tipo de performance, muitas vezes reiterado (SCHECHNER 1993), e que pode desaguar na performance da cinefilia, ritualizada e constituidora de uma identidade de cinéfilo.

Na esteira do que afirmou Mohamed Bamba (2013), não seria tão equivocado dizer que a tímida preocupação teórica com os modos de recepção, de leitura e de interpretação espectralial nos próprios estudos em cinema queer (no Brasil) reflete a ausência quase generalizada de estudos de cinema sobre os usos e a apropriação dos objetos fílmicos. Na maioria das pesquisas, “o espectador é um ponto cego, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico é mencionada de maneira metafórica” (BAMBA, 2013, p. 22), especialmente nas teorias tradicionais do autor. No entanto, Bamba também ressalta que a maioria das teorias do cinema interessadas na espectralidade e nos traços do espectador interpela a influência do próprio dispositivo cinematográfico e, por isso, não é de se surpreender

“que a dimensão espectral da experiência fílmica tenha se tornado o objeto de estudo por excelência das teorias feministas e das teorias socioculturais e sociológicas que consideram o cinema como linguagem e práxis social e ideológica” (BAMBA, 2013, p. 41).

Embora concorde que os estudos em consumo, recepção e espectralidade cinematográfica possam já ter tradição de pesquisa no bojo ou no diálogo com os estudos de gênero, especialmente produzidos em outros países, e ainda que eu compreenda que trazer a espectralidade para esse debate seja uma maneira de ratificar esse argumento de Bamba, a intenção aqui não se trata de compreender tal espectralidade do ponto de vista do dispositivo cinematográfico e suas implicações ideológicas. Meu interesse está, como já sugeriu Stevan Shaviro (2015), em colocar em primeiro plano respostas afetivas ao cinema, em contraste agudo com a preocupação exclusiva da maioria dos críticos com questões de forma, significado e ideologia.

Se para Shaviro o cinema é um *medium* vivido e por isso é importante falar sobre como ele estabelece relações corpóreas com o espectador, do ponto de vista queer julgo necessário explorar qual o tipo de relação sensível e emocional as comunidades queer, especificamente esses realizadores mapeados, estabelecem com as paisagens cinematográficas a ponto de, após certa condição específica de espectralidade, constituírem-se como autores e autoras queer. Ou, nas palavras de Elena Del Rio (2008), meu interesse está em compreender como uma relação *afetiva-performativa* com imagens fílmicas não apenas mobiliza sensações e afetações no corpo do espectador queer, mas como essa mesma relação faz parte do processo que constitui esses espectadores em autores ou autoras de imagens autodenominadas queer.

Nesse sentido, e de modo ainda mais específico, gostaria de conversar sobre como sentimentos de precariedade, junto a uma relação afetiva e melancólica de espectralidade, conduz espectadores queer a uma autoria queer enquanto performance. A partir de uma fenomenologia cultural das emoções, Sara Ahmed (2004) argumenta que “estar-no-mundo” para um sujeito *queer* significa estar conectado a uma constante sensação de desorientação. A relação entre os corpos queer e os espaços sociais se constituiu como um vínculo marcado por um choque com a lógica heteronormativa hegemônica que estaria, a quase todo momento, reiterando a impropriedade e a precariedade desses corpos e experiências (AHMED, 2006; VIEIRA JUNIOR, 2018).

Ahmed (2004) usa a palavra “desorientação” em contraposição aos diferentes níveis de orientação que a heteronormatividade, enquanto modelo de regulação da vida sexual e social, impõe aos sujeitos para que realizem seu sexo/gênero corretamente (BUTLER, 2003). Para

Ahmed (2004), momentos queer acontecem justamente quando se denota essa impossibilidade de reproduzir certas normas como forma de vida. “Como é habitar um corpo (ou uma vida) que não pode reproduzir o ideal?” Para a autora, assim como para Erly Vieira Junior (2018), ao alocar essa discussão no cinema queer brasileiro contemporâneo, é importante considerar o poder de funcionamento da heteronormatividade não somente como uma série de normas, mas também através das emoções oriundas da relação com a heteronormatividade que moldam os corpos e os espaços: o medo, a vergonha, a disforia, a raiva, o amor, o estranhamento, o desejo de aceitação.

Além disso, tanto para Sara Ahmed (2006) quanto para Erly Vieira Junior (2018), a inconformidade em relação a esses espaços é um sentimento de desorientação porque as vidas queer seguem moldadas por aquilo que não podem reproduzir. Ou, então, só conseguem reproduzir parcialmente. Quando Ahmed diz que a heteronormatividade não deveria apenas ser compreendida como uma série de normas e ideias, mas também através das emoções que circulam entre os sujeitos, corpos e espaços, a autora está tratando de dizer que as emoções (como esse sentimento de desorientação) não são apenas estados psicológicos, mas também práticas afetivas e culturais. A autora acrescenta ainda que sentimentos queer não tratam apenas de negatividade, de ter que lidar com a dor, com a inadequação ou com os encontros traumáticos com a morte. O sentimento e a política queer, ressalta ela, também são sobre o gozo, sobre diferentes níveis de agência e estratégias de criação e negociação (AHMED, 2004; VIEIRA JUNIOR, 2018).

O que eu gostaria de acrescentar a esse debate é que essa sensação de inadequação ou desorientação, assim como as formas de agência oriundas desses sentimentos, não circulam apenas entre os corpos queer e os espaços sociais, a exemplo dos espaços familiares, das escolas, das universidades, das ruas etc. Tal sentimento de desorientação, mas também de acomodação desses sentimentos em algumas brechas, sempre aconteceu em relação aos espaços das paisagens audiovisuais e cinematográficas, desde as relações de espetatorialidade ritualística que as bichas, travas e sapatonas possuíam (e ainda possuem) com o cinema clássico do século XX até o atual momento de profusão das personagens e de outros elementos fílmicos de sexo/gênero dissidentes no cinema contemporâneo.

Quando Fábio Ramalho comenta que durante a sua adolescência ele encontrava nos repertórios radiofônicos e televisivos uma sensação de conforto para a sua solidão de adolescente homossexual vivendo no interior do Nordeste nos anos 1990, entendo que havia nesse gesto uma sensação de desorientação que encontrava colo ou apaziguamento em uma

série de repertórios musicais e audiovisuais. Mais tarde, Fábio seguiria direcionando apreço em relação às figuras das divas e aos repertórios das feminilidades presentes no cinema clássico hollywoodiano, o que também é dito explicitamente no documentário *The celluloid closet* (Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1996), em que qualquer brecha do cinema *mainstream* da época era povoada pela imaginação queer.

Pensando sobre esse direcionamento afetivo, Fábio se perguntar se, de fato, “precisaríamos hoje dessa apropriação desviante de repertórios mainstream quando temos, por exemplo, uma Linn da Quebrada”. Ainda assim, essa pergunta carece de sentido. Nas palavras do próprio o diretor, “o anacrônico, pra mim, é um valor”:

Quanto mais o tempo passa, mais eu escuto boleros. E escuto não apenas porque encontro neles valor estético, mas porque tem algo da própria história das nossas comunidades que eu acesso nesse hábito de ouvi-los, e isso configura pra mim um modo de pertencimento. Há outras perguntas mais incômodas, no entanto. No âmbito do repertório: por que continuar falando *de/com* essas gays que, no seu fascínio pelas divas, acabam reforçando uma imagem idealizada do “feminino” que as mulheres, em especial as feministas, têm lutado tanto para desconstruir? E no âmbito da identidade: qual a relevância dessas práticas que seguem habitando de maneira ambivalente os estereótipos de gênero e, no processo, correndo o risco de reforçá-los, se há identidades bem mais radicais em pauta, desorganizando de maneira mais resoluta o binário de gênero e implodindo convenções? E num momento em que tantas pessoas canalizam suas energias para inventar outras formas de estar junto e se relacionar, pra que continuar deliberadamente se comprazendo com as idealizações amorosas de obras marcadas por um sentimentalismo patente (e tudo isso quando o “sentimental” é uma característica mobilizada com a força de um xingamento no universo da crítica de artes e cultura?). A questão é que meu apreço por esse repertório é grande demais: meus hábitos de consumo cultural e formas de narrativizar minha própria experiência sempre se alimentaram bastante disso. (RAMALHO, Fábio. Entrevista concedida a Dieison Marconi. Porto Alegre, 1 fev. 2018)

Fábio não está sozinho quando canaliza seus afetos para um consumo e uma produção cinematográfica dessas sensibilidades estéticas que possuem efeito de antena. Julia Katharine, por exemplo, diretora de *Tea for two* (2018) e atriz/roteirista do longa-metragem *Lembro mais dos corvos* (Gustavo Vinagre, 2019) faz um relato semelhante ao do diretor de *Primavera*.

Além de reivindicar a importância de uma mulher transexual como ela estar à frente da direção, roteirização e atuação, Julia sempre gostou de comédias românticas e gostaria de ver uma mulher transexual em um ambiente de leveza, em oposição às histórias trágicas e estereotipadas que sempre rondam uma grande safra de filmes com personagens LGBT, especialmente transexuais. Além disso, em *Lembro mais dos corvos*, Julia chega a dizer que gostaria de seguir dirigindo comédias românticas pelos próximos anos, compondo uma constelação de histórias leves sobre amor em contraposição à ausência de amor que marcou diferentes fases de sua “vida real” e de muitas outras mulheres trans e travestis.

Primeiro filme dirigido por uma mulher trans a fazer circuito comercial no Brasil, *Tea for two* conta uma história de duas mulheres que acabam de se conhecer e desenvolvem uma relação. Nada que culmine em purgação, redenção ou libertação. Apenas um chá para duas, uma política das imagens que reconfigura as narrativas de filmes românticos, o olhar de uma diretora e roteirista transexual que mobiliza as sensibilidades estéticas presentes em alguns filmes hollywoodianos dos anos 1930 e 1940.

O Tea for Two era uma comédia romântica, porque sempre foi um cinema que me agradou muito. Aí, falo comédia romântica, e as pessoas logo se lembram da Meg Ryan, Julia Roberts, essas coisas... Jennifer Aniston. E não, assim, a minha referência de comédia romântica é muito mais antiga, dos anos 30, 40... É outro tipo de comédia: Frank Capra, Billy Wilder... E, durante o processo, o filme virou um melodrama. Sempre desejei que meu primeiro filme fosse uma comédia romântica. Não só pelo fato de eu gostar de comédias românticas. E minha influência vinha totalmente das comédias românticas mais antigas. Mas outro fator determinante para que fosse uma comédia romântica era porque eu queria muito, e ainda quero, ver uma mulher trans, ou uma travesti, num ambiente de leveza, sabe? Uma história leve. Algo em que a transexualidade não seja o foco, não seja o que vai nortear toda a narrativa. Eu tenho 41 anos, né? Então, sou de uma geração em que o melodrama ainda fazia parte da vida das pessoas, do imaginário, do ato de ir ao cinema e assistir a um drama (KATHARINE, Júlia; em entrevista ao Não mais Musa, 2019).

Tal insistência de Julia e Fábio em delinear seus filmes a partir de suas emoções e posições marginalizadas que desafiam as normatividades das imagens antigas que os mesmos consomem me instiga a pensar, nas palavras do próprio Fábio Ramalho, em duas condições simultâneas e irreconciliáveis: “a de não pertencer a tais regimes de visibilidade e a de não conseguir manter-se fora do alcance de suas interpelações e efeitos, de suas seduções e violências” (RAMALHO, 2018, p. 514).

Me apropriando das palavras de Sianne Ngai (2005; 2011), também me parece que esses sentimentos conflituosos que tanto Julia quanto Fábio nutrem por essas imagens poderia indicar uma situação de agência inicialmente suspensa, sentimentos ambivalentes ou até explicitamente contraditórios. Porém, e sobretudo, essa relação conflituosa também indica que os trabalhos de Julia e Fábio não se tratam de performances autorais que produzem filmes cobrando uma mera forma de representação. Na verdade, o reconhecimento dessa relação sensória com repertórios estéticos torna-se o epíteto que redireciona o olhar e o afeto (DEL RIO, 2008) do espectador queer da tessitura fílmica *mainstream* para a produção autoral de uma política das imagens queer.

É interessante lembrar, por exemplo, que durante muito tempo o público queer descentralizou em nível de importância alguns elementos caros ao campo cinematográfico, tais como autor e obra (RAMALHO, 2018). Esses elementos caros foram substituídos, como

argumenta o próprio Fábio, por outros focos de interesse: “a estrela em vez do diretor, uma fala e sua entonação em vez do conteúdo comunicado pelo diálogo, um gesto no lugar de uma cena, um fotograma ou plano em vez da totalidade de um filme, uma qualidade técnica ou estética em vez do conjunto dos elementos que compõem a *mise-en-scène*” ou, muito simplesmente, uma canção. Exemplo disso é quando Julia Katharine comenta sobre a canção *Tea for two*, que deu título ao primeiro curta-metragem que dirigiu:

Eu vi *Grey Gardens*, e li uma matéria... e assisti ao filme com a Drew Barrymore. É uma ficção baseada no documentário. E ela canta “*Tea for Two*” no final do filme. E eu li na matéria que a Little Edie era apaixonada com essa música, e ela gostava de cantar, no fim da vida, nas boates gays de Nova Iorque. Porque, quando a mãe dela morreu, era isso, ela ficou sozinha no mundo e foi morar em Nova Iorque. E os diretores do filme, e alguns amigos gays, acolheram ela como uma figura... Uma diva. E eu e minha mãe tínhamos uma relação muito parecida com a da Little Edie e a mãe. Eu cantava essa música em casa, minha mãe ouvia essa música o dia todo e falava assim, “ai, você não cansa dessa música”. E, quando o Gustavo falou do *Corvos*, eu falei, “vamos assistir a *Grey Gardens* juntos? E ele falou, “vamos”. Aí, a gente pirou. A primeira ideia que eu tinha era criar uma personagem muito próxima da Little Edie e tal. Falei pra ele assim, “olha que louco”. No longa, a personagem da Marília Pêra cantaria “*Tea for Two*”. E depois a gente ficou pensando, eu falei pro Gustavo assim, “*T. for two*”. T., de transgender, pra duas. Aí a gente foi e falou, “pode ser um trocadilho, uma coisa interessante”. Mas tem mais a ver mesmo com a questão de eu amar a música (KATHARINE, Julia; em entrevista *Ao não mais musa*, 2019).

Figura 18 - *Tea for two*, Julia Katharine, 2018



Fonte: (TEA..., 2018)

Figura 19 - Tea for two, Julia Katharine, 2018



Fonte: (TEA..., 2018)

Essa relação entusiástica entre o corpo fílmico e o corpo do espectador, ou mesmo a apreensão *queer* de elementos “secundários” ou “apolíticos”, indica, de algum modo, que tanto Júlia quanto Fábio são espectadores melancólicos e devocionais de filmes antigos. E aqui gostaria de chamar atenção, especialmente, para o termo “melancolia devocional”. Laura Marks (1997), ao propor uma releitura do conceito de melancolia, argumenta que o luto não precisa necessariamente redescobrir ou forçar uma aparente “coerência” a custo de deixar de amar o ente perdido – ou seja, o que Sigmund Freud chegou a chamar de “bem-sucedido”.

Pelo contrário, a autora sugere que nas relações com as imagens do cinema o luto pode envolver a “perda” em sua reconfiguração e redistribuição: “existe alguma maneira de imaginar um ato de luto que é ao mesmo tempo um ato de amor?” (MARKS, 1997, p. 93) A autora compõe essa pergunta e em seguida diz que é possível imaginar a melancolia como um sentimento que não apenas não exclui o amor, mas também mantém o amor em face do conhecimento de que o objeto do amor é (sempre) perdido. Nesse sentido, a autora acrescenta ainda que estabelecer uma forma de amor pelas imagens de fato não indica qualquer sensação ou ideia de completude, pois se sabe que essa completude não é possível.

Então, me parece possível argumentar que na relação espectral de Julia e Fábio, a completude talvez não seja nem almejada. Porém, essa relação melancólica e devocional torna-se, ou é constituidora, das suas autorias na medida em que se compreende que a autoria *queer* trata-se, também, dessa performance que retrabalha as experiências (espectatoriais, no caso) em

direção não apenas ao gosto ritualizado por essas “sensibilidades ou elementos estéticos menores”, mas da própria transmutação de categorias caras para o cinema – como no caso da categoria de autor. E quando essa transmutação parte de “gostos estéticos”, ela não diz respeito a uma reivindicação por “representação autoral”, pois essa representação seria, no mínimo, mimética. E nas palavras de Elena Del Rio (2008), enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica.

Talvez seja óbvio demais, porém insisto em dizer que a “apropriação pela desorientação” demonstra que os encontros afetivos, alegres ou melancólicos com essas “sensibilidades estéticas” não paralisam espectadores queer. Segundo Georges Didi-Huberman (2016), muitos filósofos (de Platão a Kant) já consideraram a emoção (agitação de sentimentos ou de sensações, abalo ou pulsão afetada e afetiva) como uma fraqueza, um defeito ou uma impotência. Entretanto, para o autor francês – que se utiliza de pinturas e esculturas das artes visuais para tecer seu argumento – a emoção não se opõe à razão; tampouco, opõe-se à ação, isto é, à maneira voluntária e contingente de conduzir a vida. Para ele, “a emoção não seria nem sequer um impasse de linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras), ou um impasse do pensamento (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26).

Para Didi-Huberman, a emoção é um gesto ou, ainda, uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora, significa uma abertura afetiva, um tipo de conhecimento sensível de perceber o mundo e a nós mesmos: “é como se a história das artes visuais, a pintura e a escultura, mas também a fotografia e o cinema, pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos que Warbug denominava ‘fórmulas patéticas’” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35). Se para Didi-Huberman o cinema pode ser lido como uma imensa história das emoções figuradas, especialmente se colocarmos sua afirmação ao lado das proposições de Sara Ahmed (2006), Laura Marks (1997), Elena Del Rio (2008) e Diana Taylor (2013), é possível argumentar que há, então, uma *moção* entre a performance ritualística da espetatorialidade (melancólica, devocional) e a autoria queer como performance.

Em outras palavras, há uma *moção* que (apropriada das sensibilidades estéticas de uma filmografia clássica) transmuta essas mesmas sensibilidades ou elementos estéticos da condição espetatorial para a construção autoral de paisagens autodenominadas queer. E se ainda para Didi-Huberman os sentimentos não paralisam os sujeitos, e se para Laura Marks o amor e o luto podem conviver paradoxalmente na relação com as imagens, penso que ocorre aí um tipo

de “objetivações de sentimento” (NGAI, 2011) que não apenas movem essas sensibilidades estéticas em direção à construção de paisagens autodenominadas queer, mas também objetivam uma moção (e uma inflexão) da categoria de autor através da ação criativa e inventiva da performance (DEL RIO, 2008). Nesse sentido, a autoria queer talvez não possa ser localizada apenas em uma vaga ideia de performance cultural fundante e fundada na constante negociação com a sexopolítica e com os dispositivos do cinema.

A autoria queer se trata, também, de uma performance como trabalho afetivo. E esse trabalho afetivo é pessoal e localizado, ao mesmo tempo em que é justamente na apropriação de elementos estéticos “menores” que se comunicam histórias culturais de comunidades (queer) maiores. Nesse caso, também entendo que há na autoria queer de Julia e Fábio um tipo de profanação frívola de uma autoria que sempre atribuiu a si mesma uma demasiada seriedade e importância. A autoria queer de Julia e Fábio, na qualidade de uma performance que se apropria do gosto estético por coisas frívolas ou menores, está longe do desejo de fazer da autoria queer outro tipo de cânone.

Por fim: não há uma mera satisfação em ser um “espectador queer melancólico”. Essa relação paradoxal com as imagens move esses sujeitos da condição performática de espectadorialidade para um exercício performático de autoria queer. Essa moção preserva, assim, propriedades como a melancolia, o senso de desorientação, os gostos estéticos, a sensação de sub-representação e, ao mesmo tempo, mobiliza as forças da criação, da invenção e da apropriação. Essa moção entre a condição da espectadorialidade queer e a performance da autoria queer não pode ser entendida como dois pontos fixos, uma linha reta ou contínua. Trata-se de um movimento conflituoso, movediço, com idas e vindas, às vezes incoerentes, não apenas porque a “nova condição de autor” não anula a condição de espectador, mas porque a moção em si já é fruto justamente de uma sensação de desorientação.

Tanto a espectadorialidade quanto a autoria fazem parte, como me disse Fábio Ramalho, de duas faces da mesma moeda. E, por isso, a autoria queer mobiliza muito mais do que as forças de negação. Julia e Fábio olham para o cinema *mainstream* e não dizem, de modo dogmático, um “não me representa” ou “não me identifico”, termos que se tornaram quase um bordão em meio à profusão da militância mimética dos últimos anos. O que me parece haver aqui é uma compreensão de como pequenos afetos mobilizam outras histórias. Histórias menores, sentimentos menores, mas não por isso menos políticos.

ENSAIO IV: autoria e recordações queer: performance, arquivo e repertório

Mas se eu pudesse eu voltaria a ser uma criança
Só pra poder fazer mais do que eu já fiz quando era pequena
Sonhos Infantis, Diana.

Depois de assistir algumas vezes a *Beira Mar* (2015), fiquei me perguntando se o primeiro longa-metragem de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon reconfigurava, em alguma medida, a memória pessoal e cultural dos dois diretores/roteiristas, especialmente em relação às memórias de quando ambos eram adolescentes e iam passar alguns dias no litoral. Depois de assistir ao longa-metragem mais de uma vez e após ler uma série de críticas sobre a obra, não seria de todo errado dizer que se trata de um filme que diz muito mais de uma recordação sobre as incomunicabilidades durante o processo de amadurecimento pessoal do que do tão comentado *coming out*.

As disposições quase desleixadas dos corpos dos dois adolescentes protagonistas possuem um frescor que está em contraste com o frio do litoral gaúcho durante o inverno, mas também com o silêncio que impregna o filme do seu início ao fim. Além disso, é um longa-metragem que parece viver de tempos mortos: nada acontece, ainda que haja uma esperança de que algo aconteça. Em uma das conversas que tive com Marcio e Filipe, ambos comentaram que a incomunicabilidade e a espera constante, ou mesmo a possibilidade que não se concretiza, fez parte da adolescência de ambos:

Essa transição que é a adolescência é cheia de espera e melancolia, mesmo contendo alguns momentos eufóricos. Pelo menos foi assim para nós dois. E quando não nos enquadrarmos no perfil de adolescente que no futuro participará de um “modelo ideal”, nossas experiências podem ser ainda mais deslocadas, inseguras e dolorosas. Então, os filmes que desenvolvemos trazem de nós, seja de maneira mais direta, como situações específicas, lugares, mas também numa perspectiva mais indireta, no âmbito do sentimento, das incertezas. (MATZEMBACHER, Filipe; em entrevista a Dieison Marconi, 9 ago. 2018)

A produção de *Beira Mar* foi realizada com recursos próprios e após as gravações os diretores buscaram editais de finalização e distribuição para terminar o projeto. Embora uma das qualidades altas do filme seja a própria fotografia e as condições sonoras, também é possível visualizar no corpo do longa-metragem uma série de precariedades em função dos poucos recursos financeiros disponíveis e também algumas insuficiências na construção do roteiro. Já em *Tinta Bruta* (2018), os diretores decidiram trabalhar com o sentimento pessoal que tinham de estar vivendo em uma Porto Alegre (RS) abandonada pelo poder público através de um

personagem com dificuldades de sociabilidade e que tem de lidar com a partida da irmã. Para os diretores, uma vez que as pessoas se vão, às vezes o que permanece são alguns avatares, as conversas on-line e as projeções pessoais de cada um nas redes sociais, incluindo as performances eróticas que o protagonista faz na internet com seu corpo embebido de tinta neon.

Além disso, outro ponto que influenciou os diretores na elaboração do roteiro do filme foi ter vivenciado o golpe parlamentar que tirou a presidenta Dilma Rousseff da presidência da República e o crescimento de grupos conservadores antigênêro. Nas palavras dos próprios diretores, “fomos tomados por uma raiva e desespero e o roteiro foi reformulado através disso: foi de nosso interesse ter um personagem “quebrado”, mas que não se curva, sempre está disposto a revidar” (ROELON, Marcio; 2019) Há, então, uma possibilidade de olhar para a feitura desses dois filmes do casal de realizadores porto-alegrenses como uma autoria queer que, na sua dimensão performática, produz *Beira Mar* como uma lembrança de experiências. Já *Tinta Bruta* é lapidado com as sensações que os diretores tiveram (ou ainda têm) ao viver em um momento histórico brasileiro no qual, nas palavras de Caetano Veloso, “aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína”.

Especificamente no caso de uma lembrança, e ainda que os diretores e os dois filmes em questão não se apeguem a ela de modo tão direto (não se tratam de filmes autobiográficos), o trabalho de ambos poderia ser visualizado dentro de um espectro bastante amplo de filmes e realizadores que consideram a memória um importante recurso narrativo e estético para a construção de filmes queer. Basta, por exemplo, lembrar do trabalho do estadunidense Marlon Riggs em *Línguas desatadas* (1989), quando este recupera suas memórias de homem gay, negro e soropositivo – inclusive pouco antes de falecer em decorrência da AIDS.

Ou a exemplo do que realizou Jonathan Caouette em seu longa-metragem *Tarnation* (2004), um filme sinônimo de condenação que nos conduz a um universo indigesto, multifacetado por diferentes formas de violência, trauma e abandono. Nos deparamos com uma autobiografia de um adolescente/adulto homossexual inserido em uma família caótica e disfuncional. Próximo disso está o trabalho do canadense Xavier Dolan em *Eu matei minha mãe* (2009), longa no qual o jovem diretor revisita a áspera relação com sua própria mãe, incluindo as tensões com o fato de ser um jovem homossexual. Não obstante, a figura da mãe volta a aparecer com destaque em praticamente todos os longas seguintes que Dolan dirigiu.

E, mais recentemente, *Dolor y Gloria* (Pedro Almodóvar, 2019), longa-metragem no qual o reconhecido diretor espanhol revisita sua história de amor com o cinema, sua homossexualidade, a religião e também sua relação com Madrid, cidade cenário da maioria de

seus filmes. Indo mais longe, talvez seja possível dizer que a autoria queer que retrabalha memórias e biografias trata-se, na verdade, de uma performance reiterada na história do cinema, desde o *cinema underground* dos anos 1950, passando pelo *new queer cinema* dos anos 1980 e desembocando no cinema contemporâneo em diferentes partes do mundo.

Situando novamente essa discussão em solo nacional, a rememoração ou recordação crítica a respeito da epidemia do HIV/AIDS no Brasil, seu momento de eclosão entre os anos 1980 e 1990 e seus efeitos culturais na vida das pessoas foram e seguem sendo revisitadas de maneira vistosa no cinema brasileiro desde os primeiros anos do século XXI, especialmente em filmes documentários (MARCONI, 2015). Outra questão que volta e meia surge em boa parte de filmes queer nacionais é o resgate da memória cultural de pessoas queer que viveram durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985).

Nesse caso, a retomada dessas memórias de violência não é mostrada apenas em termos de perseguição política com base na desobediência às normas da política institucional vigente, mas também pelas desobediências às normas da engenharia de gênero e de sexo que eram incorporadas pelo Estado de exceção. Entretanto, seja em relação à epidemia da AIDS ou ao regime civil-militar, há uma constante revisão, contestação e atualização dos traços dessas memórias vivas. Em vista disso, essas recordações queer servem a um propósito de dar corpo às memórias revisitadas, de tornar o passado credível através daqueles que o experienciaram (RICOEUR, 2017) e polemizar as narrativas hegemônicas a respeito desses períodos da história brasileira.

Essas estratégias polêmicas parecem perfazer uma pergunta que Diana Taylor (2013; 2016) considera bastante cara para os estudos e para o exercício da performance, isto é, o seu caráter aparentemente efêmero. “De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento?” (TAYLOR, 2013, p. 130). Nesse caso, me parece que para algumas filmografias queer é importante que os próprios filmes funcionem como determinados dispositivos arquivais para transmitir conhecimento e políticas situadas, a exemplo dessa própria contranarrativa queer na midiatização do HIV/AIDS e das práticas travestis durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Tendo isso em vista, e se é possível argumentar que o trabalho autoral da recordação foram performances reiteradas (SCHECHNER, 1993; LIGIÉRO, 2012) em diferentes momentos do que poderíamos chamar de cinema queer, é necessário enfatizar não apenas um uso indireto em filmes de ficção, nem somente o uso de testemunhos em documentários

expositivos, nem tão pouco a encenação corporal do próprio diretor/roteirista que experienciou aquilo que mostra e narra. Para além disso, e assim como em outros circuitos da filmografia moderna e contemporânea, o uso de arquivos (áudios, filmagens e fotografias antigas) também foi e é recorrente na filmografia queer.

A autobiografia documental, os filmes de família ou mesmo o cinema de arquivo já foi generosamente investigado pela crítica e pela academia. Como já argumentaram Consuelo Lins e Taís Blanck (2012), com o respaldo Josep M. Català (2007), tais filmes expressam um gesto particular, mas também muito comum, no qual prevalece a apropriação e o deslocamento de imagens ao montar, construir e reinventar novas memórias, a exemplo do que realiza Chico Lacerda no documentário *Virgindade* (2015).

Virgindade rememora as experiências do próprio diretor quando ele ainda era criança e adolescente nos anos 1970 e 1980, em Recife (PE). O acesso a essas memórias pessoais acontece via narração em *off*, enquanto assistimos a uma coleção de imagens de homens nus, corpos embebidos de uma estética *camp* tropicalizada, enquadramentos de diferentes lugares da capital pernambucana e algumas músicas bregas. É junto à canção *Sonhos infantis* (uma música setentista aparentemente ingênua da cantora Diana) que Chico diz, sem rodeios, que se voltasse a ser uma criança faria muito mais do que havia feito.

Isto é, a despeito de qualquer pânico moral que uma criança queer evoca, se voltasse a ser criança, Chico alimentaria ainda mais sua fantasia sexual com o colega que usava luvas, ou que tornaria real o amor platônico que nutriu pelos irmãos que iam para a escola no mesmo ônibus que ele, ou que saberia aproveitar a primeira oportunidade de pegação no banheiro do cinema, que gozaria muito mais com a capa do pornozão heterossexual que olhava escondido na locadora.

Também por isso, as narrações verborrágicas de Chico Lacerda trazem um elemento de sexualização que as paisagens da capital pernambucana não possuem em si mesmas. Como conta o diretor, essa sexualização também torna visíveis as mudanças ocorridas na paisagem da cidade entre o tempo de sua infância e adolescência e o tempo presente da filmagem. Do mesmo modo, Chico situa corpos nus masculinos não só nas paisagens de Recife, mas “num espaço imaginário que tanto remete àqueles desejos infantis e juvenis, presentificando-os, quanto a uma estética que cultiva agora, que bebe no *camp*, no kitsch, no posado, no *tableau*” (STEFFEN, 2016, p. 261). E arremata: “é um respiro no filme em que procuro trazer beleza nas imagens, nos corpos, nas composições e na música, um momento de contemplação e de prazer antes de retomar a verborragia dos meus relatos”. (STEFFEN, 2016, p. 261)

Figura 20 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Figura 21 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Figura 22 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Figura 23 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Ao fim da exibição, o filme nos apresenta uma coleção de fotografias antigas da infância e da adolescência do diretor. As fotografias exibem, na maioria das vezes, uma criança e um adolescente sorrindo e se divertindo, o que justifica a narração relaxada ou mesmo debochada do próprio diretor ao expor sua frangagem clandestina com as revistas pornográficas, a relação com os colegas de escola nos banheiros coletivos, as cenas de sexo que assistia quando ia ao cinema e a primeira possibilidade frustrada de concretizar o seu desejo sexual com outro homem. Entretanto, *Virgindade* não se trata apenas do resultado de um gesto performativo de recordar e construir um filme que provoca um dissenso na luta contra o esquecimento.

Digo isso, sobretudo, porque o curta-metragem em questão não assume um tom sério e engajado que poderia ser utilizado como parâmetro de bom ou de correto num processo político de recordação. O que Chico Lacerda faz, basicamente, é retirar fotografias do âmbito doméstico: o álbum de família. Em seguida, apropria-se dessas fotografias dentro do filme. Essas fotografias são recontextualizadas de um modo frívolo, *camp* e cômico, banhadas por artifícios especialmente presentes na direção de arte, com quadros de natureza morta, bebidas coloridas e homens nus. E é justamente através dessa recontextualização *camp* que as fotografias dentro do filme dão a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído (RANCIÈRE, 2012). Ou seja, a própria homossexualidade.

Figura 24 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Figura 25 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Figura 26 - Virgindade, Chico Lacerda, 2015



Fonte: (VIRGINDADE, 2015)

Para Diana Taylor (2013), o arquivo – ou memória arquivada – existe na forma de documentos, textos, mapas, cartas, filmes, ossos, fotografias, rastros arqueológicos e outros “dispositivos técnicos” que resistem às mudanças ou à alteridade. Segundo ela, a palavra arquivo possui etimologia grega e se refere a um “edifício público”, a um lugar onde se guardam registros. Significa, também, um começo, um governo, aquilo que sustenta o poder. Já o repertório, por outro lado, diz respeito à memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, cotidiano, comportamento, movimento e muitos outros atos que são vistos como conhecimentos efêmeros ou não reproduzíveis. Assim, a presença do arquivo e do repertório, no caso de *Virgindade*, se exibem em angulações que se tocam mutuamente.

Primeiramente, as fotografias antigas permitem um acesso sensível à vida pregressa de Chico Lacerda, ou seja, permitem um relativo acesso ao repertório em sua dimensão de cotidiano e comportamento que já ficou no passado. No entanto, no álbum de família, essas fotografias não permitiriam acesso ao “repertório clandestino” da criança viada ou do adolescente entendendo-se como homossexual. No álbum de família, talvez essas fotografias comunicassem apenas o cotidiano de uma “criança comum” no seio nuclear de uma família heterossexual que desconheceria ou ignoraria o comportamento dissidente dessa mesma criança/adolescente.

Desse modo, é o filme que funciona como esse *outro* arquivo de memória que resgata o repertório clandestino da criança viada e de um adolescente gay vivendo na Recife dos anos 1980. Ou seja, uma estratégia de recordação que somente Chico Lacerda poderia fazer, narrar ou descrever, especialmente através de um reuso das fotografias inseridas em um *novo* arquivo pessoalizado. Assim, se o repertório da individualidade e do cotidiano queer de Chico Lacerda poderiam (em alguma medida) desaparecer, no arquivo fílmico criado pelo diretor esse desaparecimento é abatido pela sua narração em tom de viadagem, junto às imagens produzidas e às fotografias recontextualizadas.

Por esse mesmo motivo, *Virgindade* funciona como esse arquivo que não “preserva” apenas os repertórios clandestinos da vida do próprio diretor, mas também alguns repertórios culturais das homossexualidades masculinas, da criança viada em desorientação e de um amadurecimento sexual em uma época na qual a formação da identidade gay também se dava na carência de rostos (ou das imagens) nas quais seria possível reconhecer-se. Na realidade, o curta-metragem cresce à medida que entendemos que a performance autoral de Chico não diz respeito apenas ao gesto de tirar as fotografias do âmbito doméstico e incorporá-las junto a outras imagens para criar uma outra narrativa pessoal que, em dada medida, ficciona a si mesmo.

Tal performance é guiada por uma política queer de recordação na qual a memória experiencial do diretor mobiliza também uma memória cultural utópica de pessoas queer, em específico das comunidades de homens gays. Quando falo em “memória utópica”, é porque acredito que a política queer necessita de uma dose real de utopianismo. No ensaio *Fantasmata do sexo em público: desejos utópicos, memórias queer*, a partir de uma leitura de Adorno e Bloch, José Esteban Muñoz (2018) reflete sobre a utopia como um tipo de memória utópica queer. Muñoz também desenvolve sua reflexão a partir de análises de alguns trabalhos artísticos e culturais de homens gays. E *Virgindade* ritualiza uma conexão política com esses trabalhos porque a memória queer é também construída coletivamente por essas obras. Junto a esses outros materiais, o filme articula lembranças e narrações ritualizadas em vídeos, performances e escritos literários dotados de potencialidades que materializam memórias utópicas queer no presente.

Assim como os escritos de homens gays como John Giorno e as fotográficas de Tony Just, *Virgindade* arquiva, por exemplo, um testemunho dos desejos e das práticas sexuais em lugares públicos (em específico em Recife) e ratifica a “pegação” como um elemento da história e da cultura queer, suspendendo a negatividade dessas práticas sexuais coletivas que foram degradadas e traduzidas como abjetas pela heteronormatividade (MUÑOZ, 2018). Desse modo, Chico Lacerda constrói um relato que encontra eco em experiências de mundivivência queer – incluindo aí os deslocamentos e a experiências de sexo em lugares públicos.

Logo, e ainda que possa parecer um relato autocentrado ou até narcisista, o anacronismo de relato de si¹⁵ que Chico Lacerda constrói em *Virgindade* se torna um relato da condição social queer de muitos homens gays no passado e no presente. E é calcado nesses relatos e em arquivos fotográficos que o filme vai além. *Virgindade* cria um mundo através da performance da memória utópica queer que entende que o tempo se estende para além de um passado nostálgico (que talvez nunca tenha ocorrido) e de um futuro cuja chegada é continuamente retardada (MUÑOZ, 2018). Nesse caso, a política utópica da memória queer nos indica uma constante crítica dos limites e das barreiras do nosso presente. Ou seja, uma crítica utópica da “reconfiguração do social e uma re-imaginação de nossas reais condições de possibilidade” (MUÑOZ, 2018, p. 10) que poderiam ou deveriam produzir uma cidadania sexual existente e viva.

¹⁵ Indico a leitura do artigo *Transviando cidades: o relatar a si mesmo e a construção de uma memória queer em Virgindade* (2018). Neste texto-ensaio, Henrique Rodrigues Marques expande a discussão sobre *Virgindade* para além dos meus interesses entre performance, arquivo e repertório.

Neste mesmo ensaio, Muñoz acrescenta que a criação de um mundo queer depende da possibilidade de se “mapear um mundo no qual é permitido lançar imagens da utopia, e de incluir essas imagens em qualquer mapa do social (MUÑOZ, 2018, p. 11). Pois é certo que, sem esse ponto crítico e utópico no mapa, nós, pessoas queer, não seremos nada além dos eternos sujeitos sofridos e aprisionados (MUÑOZ, 2018). Indo um pouco mais longe, é interessante lembrar como a performance autoral de Chico Lacerda consiste em fazer da sua memória experiencial uma memória cultural utópica de modo especialmente artificial. Isto é, talvez só supere as épocas porque foi reconfigurada e guardada em um dispositivo fílmico que possui certa “construção formal” e, talvez por esse motivo, o presente documentário se configura como um tipo de arquivo ou artifício que poderia ser chamado de “mídia de memória” (ASSMANN, 2011). Ou, ainda, uma mídia de memória queer.

Tendo isso em vista, chamo atenção para o fato de que nem eu e nem Chico Lacerda lemos a palavra artificial em uma possível conotação negativa. Pelo contrário, *Virgindade* é artificial não só porque possui uma construção formal, mas também porque suas distâncias estéticas modulam uma recordação queer baseada na estratégia do cinema de artifício (BARBOSA, 2017; PRYSTON, 2014). Tal proposta se estende não só por outros filmes de Chico Lacerda, a exemplo de *Estudo em Vermelho* (2013), mas também pela maioria dos outros filmes do Surto e Deslumbramento. Em entrevista a Lufe Steffen (2016, p. 263), Chico acrescenta: “o cinema que eu faço tem muito a ver com um certo discurso pessoal (e do coletivo também) a respeito da performance, de que tudo é performance, tudo é construção, tudo é artifício. Então, essa oposição entre naturalismo e artificialismo, com os valores que são dados a cada um, é uma falsa oposição”.

Talvez haja uma tradição na filmografia queer em rememorar pela via da dor e do trauma, pois, de fato, o trauma é constituinte das experiências queer. Entretanto, o trabalho de Chico Lacerda parece traçar outro caminho, em que o próprio uso do cinema de artifício oferece uma consciência irônica, astuciosa e malandra. Se o debate sobre memória, arquivo e repertório às vezes assume um tom sério e engajado nas reflexões de Taylor, a performance autoral de Chico retorna a uma sensibilidade *camp* que faz gracejos com situações que outras pessoas considerariam trágicas ou reprováveis.

Próximo do que já argumentou Ricardo Duarte Filho (2018b), nas tensões entre o arquivo e o repertório, o natural e o artificial, a memória e o arquivo, a autoria queer de Chico Lacerda parece se constituir como uma performance que emprega o deboche marcado não apenas por um afrontamento político que não passa via da militância engajada, mas também

promove um diálogo entre a sensibilidade *camp* e alguns elementos da cultura latina, brasileira e pernambucana.

Por fim, esse deboche não nos impede de dizer que a performance das autorias queer nos informa que as memórias importam, tanto na sua dimensão pessoal quanto cultural. Se há um anti-intelectualismo que nega fatos e memórias, os filmes queer que projetam memórias *outras* no tempo presente terminam por se posicionar em um campo de batalha. A poética dessas imagens e desses repertórios costurados no presente de um país tão cambaleante de memórias é a síntese de que se o gesto de recordar não é um ato tão automático, como já chegou afirmar Pierre Nora (2011), solapar memórias e lembranças tem sido desejo e projeto político, mobilizado por forças que ainda desejam eliminar sujeitos, corpos e memórias dissidentes.

ENSAIO V: espaços de tensão: autoria, produção e circulação de filmes queer

Para chatear os imbecis; para não ser aplaudido depois de sequências; para viver a beira do abismo; para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público.
Adriana Calcanhotto/Joaquim Pedro de Andrade, Por que você faz cinema?

Meu argumento, até aqui, tratou de dizer que a autoria queer refere-se a uma performance incorporada de realização cinematográfica, passível de compreensão sempre que situada nas experiências pessoais, históricas e culturais dos sujeitos que dirigem, roteirizam ou fazem filmes queer. Embora essa afirmação possa surgir como uma forma de reivindicação política de *outro* rosto autoral ou como um gesto afetivo e pessoal de reconfigurar as próprias ideias consolidadas de autoria, ainda me parece necessário fazer algumas ponderações a respeito das formas de regulação e legibilidade sob as quais essas performances autorais são ou estão contingenciadas. Gostaria de começar, então, (re) situando minha própria função enquanto uma voz que, ao longo deste texto, integrou um campo de forças discursivas.

Ainda que isso já tenha ficado visível, penso ser importante reiterar que compreender e nomear um exercício, processo ou desempenho de autoria queer como performance passou por diferentes instâncias da minha objetividade localizada ou situada (HARAWAY, 2007). Isto é, dentro desse processo de investigação, assumo minha experiência e minha performance de espectador, inclusive a de um espectador queer. No mesmo compasso, situo aqui não apenas minha função de pesquisador, mas também minha performance de crítica. E tanto em uma como em outra, ter formulado esse “problema de pesquisa” passou pela minha experiência corporificada de bicha.

No entanto, as coisas podem ser ainda mais complexas. Para além do meu próprio trabalho localizado, não seria possível ignorar como essas performances autorais se inserem num quadro citacional e performativo do nicho de cinema autoral, dos nichos do cinema queer, dos círculos de exibição cinematográfica, das disputas com a obsolência de um modelo industrial de cinema e do contexto do cinema pós-industrial contemporâneo no Brasil (MIGLIORIN, 2011). Dizer que a autoria queer trata-se de uma performance incorporada nos termos de Taylor (2013) não significa, como já havia dito anteriormente, que essa autoria não seja performativa – nos termos de Butler.

Assim como também já argumentou Thomas Leitch (2014), não penso que a autoria possa ser compreendida como um tipo de agência ou gesto de performance autônoma ou

voluntarista (BUTLER, 2003). A autoria é, de fato, uma performance incorporada; mas ela também é performativa porque é afetada por uma constante negociação com diferentes formas de enunciações, condições de produção, recepção, crítica de cinema e circuitos de cinema autoral (LEITCH, 2014; SOUSA; BRANDÃO, 2018; DYER, 2002). Aproximando-me de Michel Foucault (2009), seria possível dizer ainda que a autoria queer, enquanto uma performance incorporada, aproxima-se (não sem crises) de uma ideia de função-autor na medida em que também precisa negociar com um sistema jurídico e institucional que articula o universo dos discursos e das formas de financiamento audiovisual.

Então, o que gostaria de propor neste quinto e último ensaio é justamente isso: sabendo que a autoria queer diz respeito a uma performance incorporada, acrescenta-se aqui alguns comentários pouco pretensiosos sobre como esse trabalho corporificado negocia sentidos com outras instâncias da cadeia cinematográfica para além do processo de produção e, mais especificamente, como negocia sentidos com os espaços de circulação e exibição que sempre influíram no ato performativo que nomeou quem pode e quem não pode ser autor ou autora. E gostaria de fazer isso especialmente em diálogo com a diretora/roteirista Érica Sarmet e o diretor/roteirista Marcelo Caetano.

Em meados de agosto de 2017, fui assistir a *Corpo Elétrico* no Cine-Bancários em Porto Alegre. Estava ansioso para vê-lo, pois já conhecia os outros trabalhos de Marcelo Caetano e a maneira como *Corpo Elétrico* se anunciava, através das entrevistas com o diretor e os atores, as repercussões nos festivais em que o filme vinha rodando, a presença de Linn da Quebrada¹⁶, a inspiração do roteiro no poema *Eu canto o corpo elétrico* de Walt Whitman¹⁷, tudo isso, enfim, me provocava um grande interesse pelo longa. *Corpo Elétrico*, assim como os curtas dirigidos por Marcelo, nos apresenta personagens que se distanciam de uma camada branca e lamentosa que vigoraram em filmes com protagonistas lésbicas e gays entre o final dos anos 1990 e meados da primeira década dos anos 2000.

No longa-metragem, o que vibra é o corpo do “proletariado gay”, a relação com os colegas do chão de fábrica e suas formas de festa, precariedade e sobrevivência. Há, inclusive, um belo plano sequência de saída da fábrica que poderia estar reunida junto as outras cenas do gênero no filme *A saída dos operários da fábrica* (1995) do cineasta alemão Harun Farocki.

¹⁶ Cantora, atriz, ativista, compositora e performer brasileira. Além de *Corpo Elétrico*, Linn também já protagonizou o longa-metragem *Bixa Travesty* (Kiko Goffman e Claudia Priscilla, 2018), *Meu corpo é político* (Alice Riff, 2017) e a série televisiva *Segunda Chamada* (2019). Entre os seus trabalhos com música, destaca-se seu álbum *Pajubá* (2017).

¹⁷ Walt Whitman (1819-1892) foi um poeta, ensaísta e jornalista estadunidense. Sua obra *Folhas de Relva* é considerada um marco na literatura universal e moderna, principalmente dentro do gênero da poesia.

Além disso, o longa de Caetano incomoda ou desestabiliza nossa maneira de ver e consumir imagens cinematográficas. Talvez, assim como eu, outros espectadores tenham saído incomodados da sala de cinema, especialmente diante da estranha temporalidade que o longa-metragem desenvolve e da porosidade do próprio protagonista em meio ao corpo elétrico da multidão queer que bate ponto todos os dias em uma fábrica de costura. *Corpo Elétrico* possui um longo *flashback* que inicia aos 25 minutos de exibição e dura por mais de uma hora dentro do filme. Trata-se do relato de Elias (Cleber Macedo) que, deitado na cama de Arthur, inicia sua digressão comentando sobre a construção de amizade com seus colegas de fábrica.

Para Marcelo Caetano, essa digressão do protagonista remete a Sheherazade, de *As mil e uma noites*, em que o corpo narrativo é por si só digressivo: “tudo que ele conta ali na cama é tudo o que vemos adiante no filme. E não pertence mais ao registro da realidade, é um relato, uma interpretação. É como aquele personagem escolheu relatar o real para seu ex-namorado” (CAETANO, Marcelo; em entrevista a Dieison Marconi. 7 mar. 2018). *Corpo Elétrico* escapa, então, de uma ideia clássica de temporalidade narrativa, da linearidade, da progressão ou mesmo da ideia de ritmo e do que isso configuraria como representação do real. E para Marcelo essa foi sua tentativa fílmica/queer de enfrentar alguns conceitos de verdade, realidade ou mesmo de representação que são, segundo ele, absolutamente frágeis. Nas palavras de Jack Halberstam (2011), *Corpo Elétrico* seria, então, uma arte queer do fracasso. Isto é, uma história sem demandas, um drama sem roteiro, uma narrativa sem progresso

Nesse sentido, ainda é possível inferir que o corpo elétrico de Elias tenta escapar da organização biopolítica do tempo com parceiros sexuais voláteis ou fazendo festa com seus colegas de trabalho. Desafiando o que Elizabeth Freeman (2010) cunhou de crononormatividade, Elias se recusa a ir ao trabalho na última cena do longa-metragem. Seu corpo (que possui alguns privilégios em relação as outras personagens) tira mais um dia de folga, toma banho de mar, diz não ao tempo que tenta organizar os corpos de trabalhadores em direção à máxima produtividade (FREEMAN, 2010). Nesse momento, o corpo elétrico de Elias aproxima-se do corpo tedioso e frio do dândi pop que protagoniza o filme *A Seita* (André Antônio, 2015). No caso do dândi de *A Seita*, como argumenta Ricardo Duarte Filho (2019), a fuga à crononormatividade é a constituição da própria vida como uma obra de arte. E não existe ali nem mesmo a crença em um poder revolucionário contra a própria organização biopolítica do tempo.

Figura 27 - *Corpo Elétrico*, Marcelo Caetano, 2017



Fonte: (CORPO..., 2017)

Figura 28 - *Corpo Elétrico*, Marcelo Caetano, 2017



Fonte: (CORPO..., 2017)

Seguindo essa premissa, *Corpo Elétrico* também coloca em deriva as formas de amor que tradicionalmente vemos nos filmes: o amor enquanto dor, culpa e expiação; parceiros amorosos como cura e redenção; casais gays como unidades familiares *a la* modelo

heterossexual; relações sexuais como relações de poder. E, precisamente desse modo, o longa e seu protagonista bagunçam a ideia do amor romântico. Não no sentido de elaborar uma utopia do amor livre para o personagem, pois a solidão parece inerente a Elias, assim como a melancolia é inerente a um tipo de escolha amorosa que escapa da tradição social/cultural: “eu queria trabalhar com um protagonista prismático, que não tinha uma construção clássica psicológica, que fosse alguém que se dava nos encontros, sendo permeado por outros. Queria um protagonista poroso, num ato de desapego. O queer não me respondeu nada sobre o amor, mas as questões estão ali para os próximos filmes e para os filmes dos outros que estiverem a fim de dialogar” (CAETANO, Marcelo; em entrevista a Dieison Marconi. 7 mar. 2018).

Talvez outro filme que possa, em alguma medida, dialogar com *Corpo Elétrico* é o curta-metragem *Latifúndio* (Érica Sarmet, 2017). Ainda que realizem caminhos distintos, há alguns pontos de contato entre os dois, especialmente na medida em que Marcelo e Érica realizam trabalhos que desmantelam com os instáveis conceitos de verdade, realidade e representação dos quais falamos com tanta seriedade e importância, mas que em ambos os filmes se revelam fugazes. No caso de Érica Sarmet há uma relação especial com a pornografia e o pós-pornô.

Antes de realizar *Latifúndio*, seu primeiro filme como diretora e roteirista, Érica me conta que desde muito jovem gostava de consumir pornografia. Com o tempo, esse gosto pessoal se deslocou para um envolvimento ativista e acadêmico com as imagens pornográficas, especialmente quando a diretora passou a estudar o campo da pornografia audiovisual em uma disciplina de Mídia e Pornografia no curso de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2009. Junto a isso, Érica também acompanhava os debates sobre pornografia levantados na internet desde meados de 2008.

Naquele momento, lembra ela, já havia um universo militante composto por opiniões dicotômicas que se limitavam apenas a discutir o ser “contra” ou “a favor” da pornografia. O engajamento de Érica com a pornografia seguiu se consolidando com a sua experiência de bolsista de iniciação científica da professora Mariana Baltar na pesquisa “Sensações em série – a matriz do excesso e o imperativo do engajamento nas ficções seriadas” (2009). Nessa mesma época integrou o NEX!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Em 2010, através de uma namorada da época, passou a conhecer melhor o que o hoje temos chamado de pós-pornô e em seguida, 2011, Érica participou de uma oficina de pós-pornografia com Maria Llopis Navarro¹⁸ no Festival Panorama.

¹⁸ Artista espanhola, seu trabalho é desenvolvido sobretudo na intersecção de audiovisual, pornografia e pós-pornô.

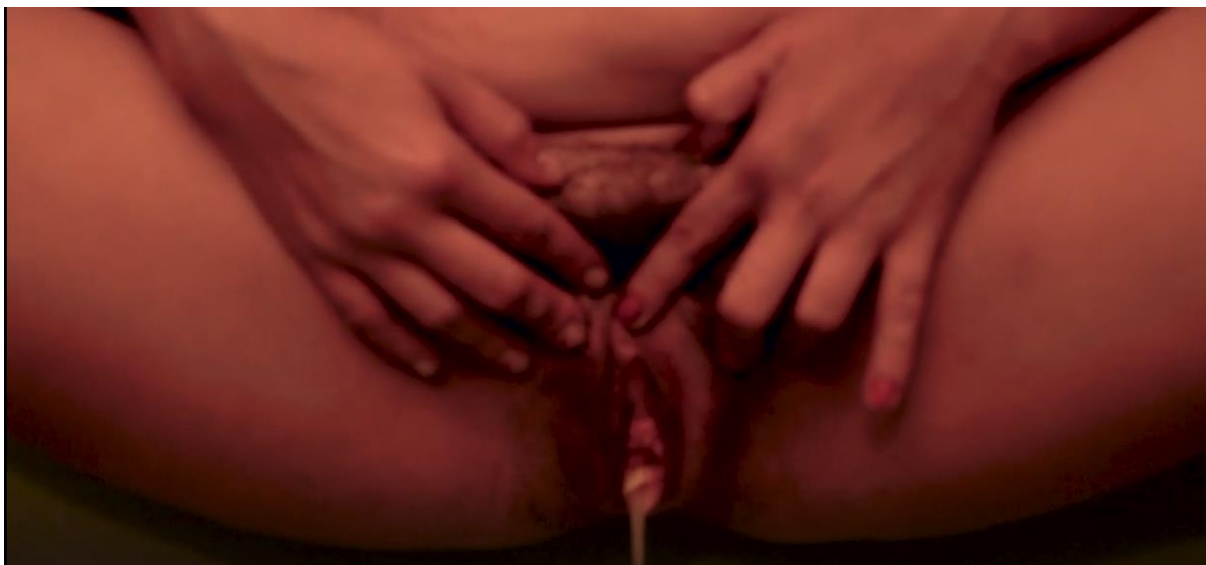
Quando começou a pensar nos possíveis temas para o seu trabalho de conclusão de curso, a diretora já não queria falar de pornografia feminista, porque considerou que era um tema já muito debatido. Desse desejo, resultou a monografia “Por um pós-pornô situado: apontamentos sobre os diversos discursos, disputas e produções pós-pornográficas na América Latina” (2012). Mais adiante, Érica também desenvolveu sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), com o título “*SIN PORNO NO HAY POSPORNO: Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina*”.

Por fim, essa longa trajetória culminou em *Latifúndio*, um filme com cenas de sexo explícito, sapatonas cheias de desejo, práticas BDSM, fetiches sexuais, vaginas fumantes, sexo grupal, *close* e planos detalhes em ânus, um ovo quebrado que se derrama caudalosamente para fora de uma vagina e tantas outras cenas que instigam uma relação entre a corporalidade e a violência, o sexo e o grotesco, o bizarro e a crítica estética e cultural. Tudo acontece em um ambiente deliberadamente precário, com luzes difusas e uma câmera que oscila com alguns enquadramentos desfocados.

Além disso, há um fragmento narrativo do filme no qual uma voz robotizada lê o texto “Terror anal” de Paul Beatriz Preciado. Já a trilha sonora é permeada por músicas de artistas queer latino-americanos como Fabiana Faleiros/Angélica Freitas (música/poema Eu durmo comigo), Solange – Tô aberta – (música fuder Freud), Fujol (música xuaxuaxuah) e Lilian Felipe (música Chivo Expiatório). E como elementos próprios das imagens do pós-pornô, *Latifúndio* se diverte com intertextualidades, performances e colagens – estratégias visuais e queer que desnaturalizam um imaginário pornográfico *mainstream*:

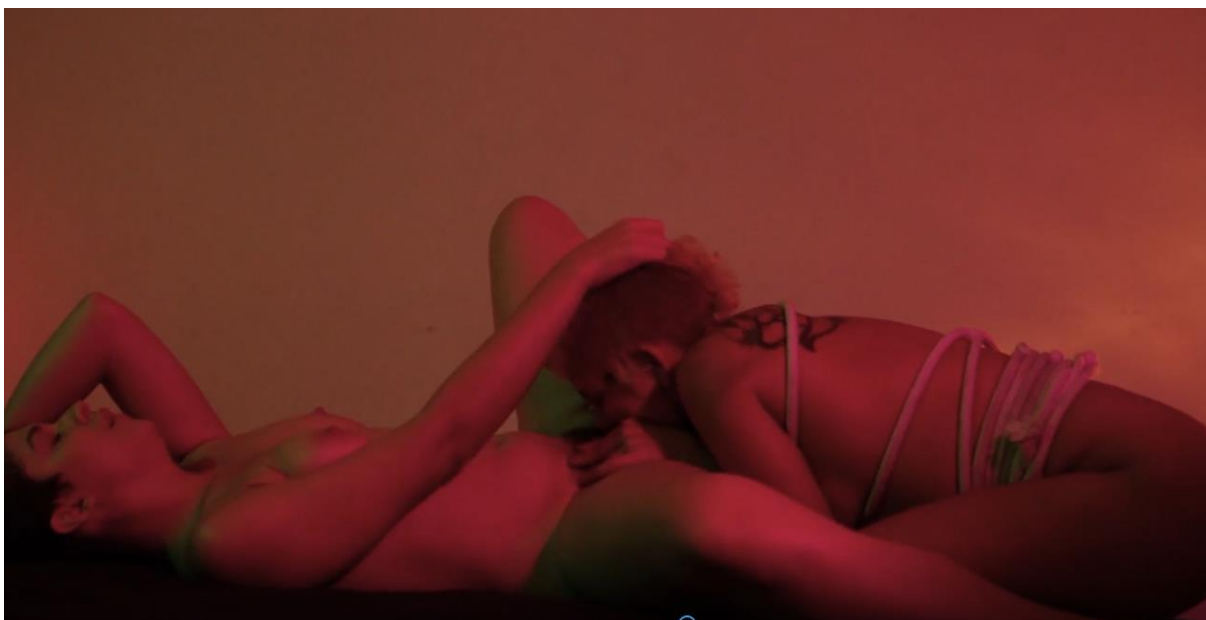
Para além da representação de corpos e práticas sexuais historicamente marginalizados ou fetichizados pela pornografia *mainstream*, gosto de pensar como “elementos queer” no pós-pornô de *Latifúndio* o uso de estratégias estéticas como o excesso, o artifício, o deboche, o choque, o camp, referências que vão desde à cultura BDSM ao teatro burlesco e o cinema de atrações. Em geral, há uma recusa à narrativa, pós-pornô são filmes que também buscam inspiração na pornografia bizarra e vão mais em direção à experimentação e à vanguarda, ao estranho, ao torto, para fora dos confins da “normalidade”. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Figura 29 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017



Fonte: (LATIFÚNDIO, 2017)

Figura 30 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017



Fonte: (LATIFÚNDIO, 2017)

Figura 31 - Latifúndio, Érica Sarmet, 2017



Fonte: (LATIFÚNDIO, 2017)

Ainda buscando fazer algumas aproximações entre o trabalho de Érica e de Marcelo, especialmente em um nível estético e narrativo, seria interessante dizer que suas preocupações políticas e estéticas produzem filmes queer não só porque exploram experiências sexuais e de gênero fora da cis-heterossexualidade ou da heteronormatividade como forma de regulação social e sexual. Esses filmes são *queer* porque também perturbam as noções de história e política, vão contra os paradigmas convencionais de cinema (LEUNG, 2004) e se negam a traçar o caminho de um futuro produtivo (ou reprodutivo) que insiste em levar o queer ao campo asséptico, bem-comportado, positivo e progressista da luta política (EDELMAN, 2004).

Porém, apresentadas algumas características dessas obras, o ponto de encontro entre esses dois trabalhos autorais ao qual quero seguir me dedicando aqui não se trata apenas dos diálogos que esses filmes realizam em suas respectivas tessituras fílmicas. Retornando a Rancière (2018), é possível também inferir que tanto o trabalho de Marcelo como o de Érica mobilizam uma política das imagens que vai além da elaboração de um dissenso político-estético, pois também fazem existir uma cena polêmica em meio aos circuitos de exibição. E isso se trata também de uma cena de aparecimento em meio aos espaços de circulação do dito “cinema de autor” ou do “cinema comercial”.

Dentre todos os diretores e roteiristas com quem conversei, foram justamente Érica e Marcelo que mais me trouxeram questões sobre as formas de negociação que, às vezes, é necessário fazer para que um filme queer circule para além do nicho de cinema queer ou do pós-pornô, assim como seus trabalhos se debatem contra certa ensimesmação canônica do próprio cinema autoral. E aqui é preciso atentar para uma ressalva: ainda que *Corpo Elétrico* tenha sido considerado um filme “invasor” em alguns circuitos, foi também um longa-metragem que conseguiu espaço em algumas salas de shoppings. Já *Latifúndio*, por ser um curta- pós-pornô, ficou restrito a um circuito queer/LGBT de festivais. Conversando com Marcelo, já de saída ele me disse que a autoria (tal como conhecemos) foi um conceito bastante infeliz que o Ocidente elaborou. Ainda assim, diz ele, “entendi que se eu souber dialogar bem com ele, eu consigo que meus filmes ganhem cada vez mais o mundo” (CAETANO, Marcelo; em entrevista a Dieison Marconi. 7 mar. 2018). Ainda segundo o diretor, “há no mercado internacional um nicho de cinema de autor e isso é zero queer. Porém, ter meu filme chegando em diferentes culturas, países distantes, cidades improváveis e provocando estranhamentos dos mais diversos espaços é uma experiência muito queer. Ou seja, é uma dialética difícil que eu me meti” (CAETANO, Marcelo; em entrevista a Dieison Marconi. 7 mar. 2018).

Inicialmente, e em relação à autoria, tanto Marcelo Caetano quanto Érica Sarmet utilizaram o termo “autor/autora” para se referir aos seus trabalhos em diferentes momentos das nossas conversas, especialmente quando comentaram sobre o que desejam narrar e sobre suas escolhas estéticas. Entretanto, tanto Érica quanto Marcelo demonstram um rechaço pelas teorias tradicionais de autor. Das vezes que conversei sobre essas questões com Érica, ela foi incisiva sobre as possíveis enclausuras da noção hegemônica de cinema autoral:

O cinema de autor foi um conceito criado por e para homens para celebrar a intelectualidade masculina. Não me apetece enquanto feminista, nem enquanto realizadora lésbica, porque só faz sentido dentro desse regime de inteligibilidade criado por/para homens, em que o homem é o centro da autoridade, a “genialidade” em ação. É claro que isso não significa que toda realizadora deva rechaçar esse título – se a crítica cinematográfica ainda o utiliza, é certo que deva incluir as mulheres também, e não julgo quem se sente confortável em dizer que faz um cinema autoral. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Eu assino a direção, mas o que isso significa? Acho essa discussão já há muito feita, até um pouco chata. Todos que trabalharam, atores e equipe, contribuíram criativamente para a realização do filme. Vários performers sugeriram cenas, a equipe também. Algumas acabaram entrando no filme, como a performance do ovo, uma proposta da Raíssa, e outras não, mas foram importantes de toda forma. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

O material bruto ficou parado por anos até que conheci o Calí dos Anjos. Tentei montar o filme com outros dois editores e não deu certo. Precisava de alguém com a

sensibilidade queer, fresco, sem apego ao material e que compreendesse o que eu estava falando. A montagem do *Calí* trouxe uma unidade fílmica fundamental. Eu não poderia levar sozinha o crédito por esse trabalho, tendo sido feito coletivamente com pessoas tão talentosas, e pra mim a ideia de um cinema de autor também reforça isso, de certo modo. SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Esse jogo argumentativo que Érica elabora é interessante por diferentes motivos. Primeiro, Érica critica a noção de cinema autoral, mais especificamente ainda a noção de política dos autores. Além disso, fica evidente em suas palavras a oposição entre uma “visão feminista” e compartilhada de autoria em oposição, talvez possamos chamar assim, a uma visão masculinista de autoria cinematográfica (KAEL, 1963). Na perspectiva de Érica prevalece a partilha do processo criativo que diz respeito a uma partilha autoral da própria obra. Já a visão masculinista de autoria, por sua vez, diria respeito a um tipo de autoritarismo narcísico e individualista (DYER, 2002).

Isto é, se seguirmos tratando o trabalho autoral de Érica como um exercício de performance, especialmente porque emerge a partir de seu engajamento pessoal e político com a pornografia audiovisual e de seu controle criativo durante o processo de produção, também seria sensato dizer que há outros sujeitos, inclusive outros sujeitos queer (como os atores e atrizes, os performers e o editor) que colocam seus corpos e seus pontos de vista (ou sensibilidade queer, como diz a própria diretora) no processo criativo do filme, o que de fato acontece também com coletivos audiovisuais como o *Surto e Deslumbramento*.

Chico Lacerda argumenta, por exemplo, junto aos outros três integrantes do coletivo *Surto e Deslumbramento*, que na execução das filmagens nem sempre é possível ter a presença de todos. Entretanto, no momento de elaboração da ideia e posteriormente no momento de montagem e edição do filme sempre há um compartilhamento de opiniões, sugestões, encorajamento e de crítica: “o coletivo ajuda a tocarmos o projeto para a frente, especialmente enquanto um senso crítico compartilhado para dizer: amiga, isso não tá legal, não vai ter como te defender. Há também um respeito à individualidade de cada um enquanto criador”. (LACERDA, Chico; em entrevista a Lufe Steffen, 2016, p. 294). Me parece, então, que tanto no caso da direção de Érica quanto na realização dos filmes do *Surto e Deslumbramento* há uma outra ética criativa que não opõe autoria pessoal e coletiva.

O desconforto que Érica sente em relação aos paradigmas da autoria cinematográfica também está relacionado, dentro do amplo aspecto de realização do cinema brasileiro contemporâneo, a um desconforto com um modelo industrial de produção que durante muito tempo contribuiu para fomentar e sustentar essa ideia individualista e masculinista de autoria. Talvez, por esse motivo, não seria de todo errado dizer que uma parcela do cinema queer

nacional hoje, incluindo aqueles filmes que não são necessariamente feitos por pessoas LGBT, incorporam uma lógica de produção de cinema pós-industrial (MIGLIORIN, 2011).

Se pensarmos no *new queer cinema* norte-americano dos anos 1980/1990, já seria possível argumentar que alguns filmes daquele momento não experimentavam, necessariamente, modelos de produção da indústria – ainda que em anos seguintes muitos filmes queer tenham tido força de circuito comercial, pois não ser um “filme industrial” não significa ser um filme sem possibilidade comercial (MIGLIORIN, 2011). Além disso, pós-industrial também não é pós-mercado. Trata-se apenas, nas palavras de Cezar Migliorin (2011), de uma outra engenharia de produção diferente daquela instituída pela indústria cinematográfica.

Desse modo, ao rejeitar um paradigma estéril de autoria, Érica e a equipe de produção de *Latifúndio*, assim como o processo de produção de *Corpo Elétrico*, entorta o modelo industrial da organização dos sets e rejeita a ideia de continuidade entre projeto e produto e as formas de hierarquização da equipe, o que indica que as performances instituídas pelo modelo de produção industrial foram substituídas por outros gestos de realização que produzem uma outra partilha (RANCIÈRE, 2018), tanto da noção de autoria quanto dos processos de produção, perfazendo outras políticas de imagens e esbarrando em algumas rugas com os processos de circulação e exibição.

Segundo Cezar Migliorin (2011), uma das maneiras de isolar a produção do cinema brasileiro contemporâneo, por exemplo, é associar o cinema pós-industrial com o cinema amador, sobretudo pela força que os coletivos vêm assumindo e, também, pelas frequentes falas de cineastas e produtores (como do caso de Érica e Marcelo) que fazem questão de frisar os laços afetivos que atravessam as obras, as equipes e o processo de produção. De acordo com o pesquisador, o cinema pós-industrial não é cinema amador e nem um passo para a industrialização. Cinema pós-industrial é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria, incluindo não apenas outras propostas estéticas e políticas, mas também o reconhecimento de outros sujeitos que antes não detinham os meios de produção audiovisual (MIGLIORIN, 2011).

Então, o que acontece agora, na visão de Migliorin, é que essa multidão – inclusive essa multidão queer (PRECIADO, 2011) – que é também consumidora e produtora, dispersa e incontrolável, não possui mais a indústria como norte e nem algumas noções de autoria fundadas dentro desse regime. Se essa multidão não vê mais a indústria como norte, o que ela produz e consome ganha valor, segundo Migliorin, na circulação e no acesso abundante em um

ambiente em que os meios técnicos, criativos e de acesso estão disponíveis. E por esse motivo, ainda segundo o pesquisador, se nosso olhar direcionado a esse cinema brasileiro pós-industrial seguir sendo pautado por uma lógica industrial, reduziremos nosso entendimento de cinema brasileiro contemporâneo a um arremedo preconceituoso que insistirá em apontar esse cinema como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, como se a vida e o trabalho não pudessem ser operados mais como um processo de criação e menos como peça de uma engrenagem (MIGLIORIN, 2011).

Ainda segundo Migliorin, muitos filmes de modelo de produção pós-industrial não alcançam seus públicos por falta de uma política que democratize o acesso às salas. Tal disputa histórica precisa, do ponto de vista do autor, seguir sendo feita dentro dos aparatos institucionais e do mercado formal ao qual muitas dessas obras podem (ou devem?) ser incorporadas. Entretanto, acrescenta Migliorin, talvez o mercado formal também já não seja mais o espaço tradicional que continuará trazendo valor e legitimidade para essas obras.

Em entrevista ao jornalista Daniel Oliveira (2018), Marcelo Caetano comenta que se a distribuição do cinema brasileiro sempre foi e ainda é um problema, para o cinema queer a dificuldade de circulação é um desafio ainda maior. Ele recorda que, ao contrário do que acontece em países europeus e nos EUA, aqui não há distribuidoras especializadas, como a Piccadillo e a TLA na Grã-Bretanha, a Optimale e a Epicentre na França, ou a Tongarino na Polônia, o que faz com que uma produção bastante diversificada de cinema queer nacional fique inacessível ao grande público, inclusive por conta do preconceito que persiste contra essas produções.

Ainda nessa mesma entrevista, Marcelo comenta que durante o lançamento de *Corpo Elétrico* ele foi questionado algumas vezes sobre “a grande representatividade” dos filmes queer no cinema brasileiro. Segundo o diretor, algumas pessoas, talvez assustadas com a invasão queer, chegaram a falar em excesso de representatividade quando, na verdade, segundo o *Filme B*, dos 138 longas nacionais¹⁹ lançados no mesmo ano de *Corpo Elétrico* (2017), apenas sete filmes tinham personagens LGBT ou queer. Por esses motivos, e ainda que a produção e circulação desses filmes seja amplamente maior do que nos anos 1990 (em função dos canais de TV a cabo, serviços de *streaming* e especialmente da internet), em alguns contextos filmes queer seguem sendo uma produção de nicho.

¹⁹ Esses dados podem ser revistos em Oliveira (2018).

Latifúndio, por exemplo, foi um filme que circulou por diferentes espaços. Inicialmente, Érica tinha receio de inscrever seu curta-metragem em festivais de cinema tradicionais, pois tinha certeza que não ia passar. Seu objetivo inicial foi, então, enviar o curta para festivais de pornografia e pós-pornografia, no máximo festivais LGBT ou queer. No entanto, Érica mostrou o filme para uma colega que é crítica de cinema, que gostou do filme e a estimulou a enviar o curta-metragem para todos os festivais para testar a recepção. Érica conta, por exemplo, que ficou surpresa quando *Latifúndio* foi selecionado para o Festival de Cinema de Vitória e depois para a Semana dos Realizadores:

O cinema brasileiro às vezes pode ser muito careta, né, e a curadoria da maioria dos festivais confirma isso. São basicamente os mesmos 30 filmes que circulam pelos festivais ao longo do ano. Quer dizer, esses dois que eu citei são festivais que já há algum tempo vem problematizando esse olhar homem branco-centrado das curadorias, indo atrás de filmes que experimentem mais em termos de linguagem, então não foi tão surpresa assim, mas ao mesmo tempo, é ousado, né? Fiquei feliz de ver esse movimento por parte desses festivais. O *Latifúndio* é um filme que tem cenas de sexo explícito, e ainda por cima sexo não heteronormativo – não tem uma penetração pênis-vagina entre pessoas cis, por exemplo. Tem cenas que instigam a relação entre o corpo e o grotesco, como a performance do ovo, e aí exibir esse tipo de produção num cinema tradicional como o Espaço Itaú de Cinema é bastante ousado. Foi curioso, porque as primeiras exposições do filme foram em contextos queer/pornô. A cena da buceta fumando, por exemplo, foi recebida com altas gargalhadas em Berlim e no Colors em Curitiba. Já na Semana, que tem um público mais característico dos festivais de cinema, foi um silêncio sepulcral. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Entretanto, a presença constrangedora de *Latifúndio* não foi exclusiva de festivais que não possuem abordagem queer ou feminista. Segundo Érica, o curta-metragem também encontrou barreiras inclusive na seara desses festivais:

Em geral, os poucos festivais LGBT que selecionaram o filme tem uma proposta curatorial mais queer, diversa, afim de explorações estéticas. Já esses festivais LGBT mais tradicionais, me parece que buscam filmes mais normativos, narrativas sobre o amor romântico, a saída do armário, a homolebotransfobia... não sei se influencia também o fato de eu ser uma realizadora mulher, e grande parte desses festivais terem homens gays como curadores. Porque tem centenas de realizadores gays que fazem filmes com cenas pornográficas, e eles circulam normalmente... quando é uma lésbica, isso já se mostra uma barreira. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Também acho curiosa a ausência do filme em festivais e mostras feministas/ de realizadoras mulheres. Inscrevi o curta em dezenas de festivais e mostras desse tipo e até agora ele não foi selecionado para nenhuma. Certamente existem muitos outros filmes feministas bem melhores que o meu, mas desconfio que o pornográfico ainda seja um ponto delicado para as mulheres do cinema, visto que muitas só agora estão começando a se organizar e fazer os primeiros debates sobre a relação entre cinema e mulher. Por que uma realizadora lésbica com um filme sobre sexualidade não poderia

estar em uma mostra dedicada às mulheres? Isso é algo que me desconcerta, mas sobre o qual nada posso fazer nesse momento a não ser forçar esses debates nos lugares onde consigo ir com o filme. (SARMET, Érica; em entrevista a Dieison Marconi, 2 fev. 2018)

Através desses comentários de Érica, assim como através dos comentários de Marcelo, é palpável a constante negociação que os trabalhos de ambos precisaram fazer para circularem por diferentes espaços de exibição, inclusive aqueles que oferecem algumas formas de legitimidade enquanto cinema autoral. É notável, especialmente, alguns entraves na circulação dos festivais, a exemplo da acusação de que filmes queer são filmes invasivos, como se essas imagens fossem capazes – e talvez de fato sejam – de provocar um pânico moral não apenas em uma possível curadoria, mas também no próprio público.

Uma alternativa a esses enfrentamentos foram e ainda são, de fato, os próprios festivais de cinema queer, LGBT ou feminista, os quais desde a segunda metade do século XX tornaram-se uma das principais formas do escoamento dessas produções, senão a principal. Entretanto, esses mesmos festivais estabelecem suas próprias premissas para aquilo que consideram cinema queer ou, ao menos, do que gostariam de considerar cinema queer a partir do ponto de vista curatorial. A política das imagens (RANCIÈRE, 2018) produzidas em *Latifúndio*, por exemplo, fez com que o filme conseguisse circular em espaços de exibição queer e pornô (que valorizam a experimentação audiovisual), em detrimento de festivais ou cineclubes feministas ou LGBT *mainstream*, sendo ainda mais difícil para o filme circular fora desses dois “nichos”.

Por outro lado, muitos filmes queer ativistas (quem nem sempre valorizam construção formal ou experimental das imagens) também sofrem certas sanções em diferentes festivais (especialmente fora de um nicho queer), sob o argumento de que a política desses filmes vem antes do cinema ou da arte estética, sendo filmes pouco experimentais (ou até pouco cinematográficos) do ponto de vista estético. Diante desses dois exemplos, o que parece é que o problema se trata, sobretudo, da cena polêmica de aparecimento desses sujeitos e dessas imagens, os quais infringem os ritos cinematográficos desde a ideia de concepção do filme até os espaços de produção, circulação e exibição.

E, nesse caso, é preciso ficar claro que o cinema continua sendo uma instituição discursiva e performativa que abarca diferentes circuitos de difusão e legitimação e, no entanto, essa instituição nem sempre sabe – ou não quer – responder às interpelações dos “novos sujeitos históricos e políticos” que estão fazendo filmes (CESAR, 2017). Portanto, se aqui reivindico uma autoria para Érica e Marcelo, faço essa reivindicação através de uma prática reparativa que consiste em entender essa insubordinação epistemológica que não espera necessariamente uma

inteligibilidade ou reconhecimento dos discursos históricos sobre autor, tampouco das teorias do autor. Ainda assim, é preciso olhar de modo sensível para a complexidade das disputas que esses filmes realizam dentro dos circuitos de difusão cinematográfica para além de uma possível interpretação monolítica e voluntarista da autoria queer como performance.

4. UMA PAUSA PARA CONTEMPLAR O DESVIO

Para Marcelo, personagem de *Stella Manhattan*, romance de Silviano Santiago, passado e história são coisas que só interessam aos heterossexuais. “Bicha acredita mesmo é no cotidiano”, diz ele. No entanto, foi construindo passagens pelo momento presente do cinema queer brasileiro que desejei reter (neste texto) alguns fragmentos dessa produção contemporânea. E assim, quem sabe, esses fragmentos possam, hoje ou amanhã, ajudar a compor a história de um passado reconhecível. Para Diana Taylor (2016), os estudos da performance se articularam inicialmente nas Américas como “estudos da ausência” daquelas culturas, memórias e práticas incorporadas que foram solapadas por um projeto colonialista.

Desse modo, essa investigação, assim como a realização dos próprios filmes, se alicerça em uma vontade de memória utópica queer (MUÑOZ, 2018). E por isso, é no aqui e no agora, imbuído desse desejo, que busquei destrinchar as possibilidades de compreender a autoria – e especialmente as autorias queer – como um exercício/sinônimo de performance, dentro de uma imensa centelha de significados que o termo performance nos oferece. Nesse caso, e a grosso modo, a autoria queer se trata dessa performance de realização cinematográfica que emula a experiência e o vivido, apropriando-se dos dispositivos do cinema para retrabalhar corpos, memórias, ativismo, experiências, afetos, estética e política. E, em dada medida, isso nos ajuda parcialmente a compreender o que podemos chamar de cinema queer.

Talvez, o mais importante seja ter em mente que para compreender a performance das autorias queer é necessário relativizar as análises dos objetos fílmicos e constelá-las com outras estratégias metodológicas para, aí sim, ampliar também a compreensão das próprias noções de autoria localizadas no tempo e no espaço, na história e na cultura – evitando cair novamente na perspectiva individualista de autoria já criticada por Dyer (2002). Nesse caso, o termo autoria tornou-se aqui menos um adjetivo das noções de autoria que já conhecemos e mais um adjetivo de performance, possibilitando o não esquecimento de que há corpos, sujeitos e experiências pessoais/coletivas implicados na realização do cinema, da literatura e da arte em geral.

A despeito dos argumentos que tentaram negar a existência do autor, seja afirmando que o autor está morto ou reduzindo a ideia de autor a um nível discursivo, os corpos e sujeitos de carne osso, matéria e discurso, sob um prisma genealógico que não oponha epistemologia e ontologia, seguem sendo uma das forças criativas do cinema. E se durante este texto mantive conflitos e paradoxos, é porque a investida teórica aqui empreendida não serve ao propósito de, mais uma vez, opor natureza vs. cultura, gênero, vs. sexo, performance vs. performatividade,

matéria vs. discurso, corpo vs. sujeito. Optei, justamente, pelo entre lugar onde esses conflitos se cruzam, ou pela interdependência desses tópicos teóricos, ou por operar nas brechas difusas de alguns textos canônicos que se atreveram a refletir sobre autoria e autoria queer.

Por esse motivo, também espero ter ficado claro que não propus um “modelo aplicável” do que seriam autorias queer em sua dimensão performática. Descrevi, não mais do que isso, alguns possíveis exemplos de processos criativos que consigo entender como exercício queer autoral: Camila Macedo com *Experimento fílmico*, quando a autoria como performance se utiliza do próprio corpo físico/material para interferir na estrutura do próprio corpo do filme, além de nos depararmos com suas memórias pessoais reprocessadas via imagem audiovisual; Fábio Ramalho com *Primavera* e Julia Katharine com *Tea for two*, quando a autoria se trata de uma performance de criação que investe não necessariamente no corpo físico do próprio diretor, mas na experiência, no vivido e no passado, especialmente através de uma relação entre a experiência pessoal e a história cultural das homossexualidades/transsexualidades ligadas à espectadorialidade e às sensibilidades estéticas. Ou, ainda, quando a autoria se trata de uma performance de reivindicação política, especialmente do rosto que aparece como autor desorganizando partilhas e que agora se autoriza a contar determinadas histórias que antes não estavam autorizadas, como no caso de Bruno e Marcos em *Afronte* e Ariel Nobre em *Preciso dizer que te amo*.

Sigo reticente quanto à ideia de que tais exemplos poderiam ser tomados como categorias, porque eles não servem ao propósito de fixar os sentidos que perpassam os trabalhos de todos os realizadores queer. Ou melhor. Quanto a isso é preciso ser assertivo: não existe autoria queer enquanto prática, método e teoria absoluta, sua performance é sempre circunstancial e situada. Ainda assim, o que aqui fui tratando como performance flertou com perspectivas sociológicas, artísticas, antropológicas e filosóficas, muitas vezes próximo do que Milton Borah Singer (1959) e outros antropólogos e sociólogos modernos chegaram a nomear como performance cultural, isto é, comportamentos ou condutas nas quais é possível visualizar unidades ou padrões críticos observáveis – a exemplo também do que Victor Turner (1982) chamou de ação dramática ou drama social.

Nesse caso, é sim possível listar algumas partilhas que se repetem, a exemplo das similaridades nas abordagens temáticas, na construção estética e narrativa ou mesmo na inflexão dos modelos de produção. Nesse caso, a inflexão queer da autoria como performance diz respeito não apenas a essa contingência precária/queer entre experiência de vida e obra fílmica, entre o corpo fílmico e o corpo dos diretores, entre a experiência pessoal/cultural e a

experiência de realização cinematográfica. Tal inflexão queer também se dá nos aspectos formais da construção das imagens, refletindo em uma política queer das imagens que estabelece comunidades de imagens singulares.

Além disso, a dimensão de performance da autoria queer também diz respeito a um tipo de repetição ou reiteração ritualística, visto que esses trabalhos contemporâneos seguem (re) atualizando não apenas os roteiros do próprio cinema queer ou *underground*, como também as histórias culturais das homossexualidades, das transexualidades e das negritudes, inclusive em relação às formas de espetatorialidade, sensibilidades estéticas, lutas por reconhecimento e conhecimentos situados. Nesse sentido, a autoria queer pode ser melhor compreendida tanto como resultado quanto como ação de roteiros performáticos (TAYLOR, 2016; 2013), especialmente na medida em que seu exercício cria e recria não apenas modulações, repetições, conflitos, ritualizações e reflexões estéticas, narrativas e políticas, mas também a aliança de corpos, filmes, sujeitos e imagens – reconstruindo e fortalecendo uma histórica sensação de comunidades de imagens e pessoas queer que atravessam a própria história do cinema.

Por esse motivo, e ainda que os exemplos citados também não sirvam exatamente a uma tipificação ou a uma classificação estável, a autoria como performance também pode descrever uma produção criativa que talvez nos seja mais conhecida em termos estéticos através de filmes autobiográficos, documentários performáticos, documentários poéticos e filmes ensaio, assim como o trabalho em outros campos, a exemplo da literatura de Caio Fernando Abreu e Cassandra Rios, a arte plástica de José Leonilson, as fotografias de Nan Goldin ou o trabalho de Beyoncé em *Lemonade*. São trabalhos nos quais visualizo, sobretudo, uma contingência entre vida e obra que desemboca nesse termo mediador (e mediado) que é a autoria como sinônimo de performance, dando vida a repertórios estéticos em constante deslize. Mais especificamente no cinema, e para os futuros trabalhos que estejam a fim de dialogar com esta pesquisa, seria interessante avançar na discussão de uma autoria desenvolvida por diretores de arte, fotógrafas, editores, roteiristas – afastando-se, ainda mais, da autoria queer essencialmente vinculada à figura do diretor ou diretora.

Ao longo deste texto me peguei pensando, muitas vezes, em como possivelmente eu abracei o risco de juntar três termos igualmente escorregadios e perigosos: queer, autoria e performance. Das primeiras vezes que comentei com alguns colegas, amigos e pesquisadores que eu estava elaborando uma tese sobre autorias queer, observava olhares de interrogação, um

incômodo de relance, uma testa franzida. A questão não era apenas: “ora, se Barthes “decretou” que o autor está morto, por que mexer nessa tumba?” Mas também havia: “como poderia o termo queer, com significado e textura sonora igualmente polifônicos, além das suas fricções polêmicas com o termo “identidade”, fazer a palavra autoria dizer “algo de novo” e não enclausurar a própria palavra queer num essencialismo estéreo, tal como a militância às vezes deseja fazer?! Foi nessa encruzilhada em que o termo performance me apareceu, tentando juntar algumas pontas dessa investida teórica.

Entretanto, por natureza, a palavra performance é tão escorregadia quanto os termos autoria e queer, inclusive por puxar os fios de termos como performatividade e outros falsos cognatos. Além disso, no senso comum, é habitual usar a palavra performance para descrever algo raso, oblíquo ou dissimulado. Diana Taylor (2013) lembra que para algumas pessoas o termo performance se refere a algo construído, artificial, postiço, em oposição aquilo que é real ou verdadeiro.

Essa forma de conhecimento do que se entende por performance é antagônico não apenas ao trabalho da própria Taylor, como também vai de encontro ao que Victor Turner (1982) fundamentou como raiz etimológica francesa do termo performance, isto é, *parfournir*: fornecer, completar, realizar, demonstrando o caráter mais profundo, verdadeiro e individual da cultura. Nesse caso, quando a palavra performance é distanciada de arremedos preconceituosos, ela se torna um termo intensamente complexo, o qual dificilmente oferece uma estruturação de suas vastas camadas de referenciabilidade, mas que aqui contribui para descrever um exercício vital e situado de realização cinematográfica.

Outro ponto em relação ao termo queer e performance diz respeito ao fato de que ambos são termos oriundos do norte global e que são usados para descrever campos de estudo especialmente nos Estados Unidos da América. Quanto ao termo queer, optei por manter sua grafia “original” em detrimento de outros usos que vieram sendo elaborados no sul global, a exemplo do termo *kuir* na América do Sul e, mais especificamente no Brasil, os termos cuir, estudos transviados ou estudos do cu, como já propuseram Larissa Pelúcio (2014), Pedro Gomes Pereira (2012) e Berenice Bento (2014). Em uma primeira instância, o termo queer poderia significar mais uma reinscrição do binarismo centro x periferia, no qual eles (do norte global) produzem conhecimento e nós (do sul global) usamos tais lentes para analisar nossa realidade que, em alguns aspectos, é diferente da deles.

Inicialmente eu partilhava da ideia de que o termo queer nada nos dizia em português, pois até seu significado original de ofensa na língua inglesa se perde na maciez das vogais do

português brasileiro. Entretanto, após a censura da exposição Queermuseu em Porto Alegre e das agressões que Judith Butler sofreu em São Paulo, ambos em 2017, a palavra queer estava na boca de diferentes extratos de pessoas e foi, de algum modo, reconhecido como um termo abominável los que travam uma luta antigênêro. Se usarmos isso como termômetro, talvez seja possível dizer que muitas pessoas ainda não sabem exatamente o que quer dizer o termo queer, mas muitos deles (diante do pânico moral que a nebulosidade do termo evoca) certamente sabem que coisa boa não é.

Quanto ao termo performance, esse também poderia ser substituído pelos termos de algumas línguas indígenas, como a palavra *olin* ou *areito*, termos que segundo Taylor indicam sentidos de movimento, ritual, repetição, história e memória. Entretanto, se mantenho adesão à grafia original dos termos queer e performance, é porque ambos são novatos na área e ambos se popularizaram em períodos de deslocamentos disciplinares, visando abranger objetos de análise para além dos circuitos acadêmicos, a exemplo da arte, dos movimentos sociais, da mídia, da contracultura, da vida cotidiana e da eclosão da AIDS.

Por isso, são dois termos que, em função das suas especificidades, não estão inteiramente sobrecarregados por séculos de empreendimentos de evangelização e exploração. Nesse sentido, assim como Diana Taylor, acredito que substituir duas palavras de história reconhecível por outras desenvolvidas em contexto diferente para assinalar uma visão de mundo profundamente diferente não passaria “de uma auto ilusão, uma aspiração ao esquecimento de nossa história compartilhada de relações de poder e dominação cultural que não desapareceriam mesmo se mudássemos nossa língua” (TAYLOR, 2013, p. 16).

Penso ser necessário pontuar também que, direta ou indiretamente, o que se realizou aqui foi uma inflexão outra do próprio termo performance, através da qual as bases teóricas oferecidas especialmente por Richard Dyer e Diana Taylor foram, para além de apropriadas, rasuradas e deslocadas – a fim de dizer algo inevitavelmente diferente ou que simplesmente não segue todos os elementos ou prescrições fomentadas por esses autores. Um exemplo disso – e não apenas em Taylor, mas também em muitos teóricos modernos e contemporâneos que se dedicaram a estudar a performance em diferentes áreas de conhecimento – é o fato de que, quando a noção de performance é deslocada para reconfigurar a noção de autoria, ela não indica necessariamente a posição elementar de uma ou mais pessoas que assumem a responsabilidade imediata perante um grupo, uma audiência ou público.

A performance da autoria queer geralmente acontece nos bastidores, ou se dá na interação social entre os membros que realizam ou produzem o filme, ou seja, trata-se de um

fazer que não é diretamente acessado ou visto pelo público. O que o público vê é, na verdade, um filme (um arquivo) como resultado final de um repertório de diferentes performances autorais. E é neste caso, então, que o próprio objeto fílmico oferece algumas pistas não só do processo da produção autoral, mas especificamente dos repertórios pessoais e culturais que guiaram ou fomentaram a construção do filme, especialmente se considerarmos as instâncias afetivas e políticas de apreensão dessas obras que se conectam aos espectadores, oferecendo inclusive a sensação histórica de comunidade. Sobretudo, talvez seja necessário dizer que não só o termo autoria sofreu uma tentativa de reconfiguração, como próprio termo performance não pôde sair ileso dessa investida teórica.

Se o conceito de performance foi de alguma forma fraturado ou não seguiu à risca algumas prescrições teóricas, é porque essa investigação não se trata de um trabalho refém da lógica do comentário, da introdução ou da defesa, o que é comum nos estudos de gênero que bebem da produção teórica que vem ou passa pela academia europeia e norte-americana. Busquei realizar um gesto apropriativo, a partir das nossas próprias paisagens audiovisuais. Além disso, o termo performance, em função do seu amplo alcance de significados, também possibilitou olhar conjuntamente para outros aspectos que orbitam os estudos de cinema, como estética, exibição, circulação, processos de produção, ativismo e espectadorialidade, sendo este último um ponto geralmente amorfo ou esquecido pelos estudos canônicos da autoria.

No mesmo compasso em que essas reflexões foram tomando forma, também foi ficando mais plausível a ideia de que não seria necessário – porque também não seria possível – liberar a proposta de autoria queer como performance das suas contradições e das suas incoerências, pois sobretudo uma investigação montada nas pretensões de verdade não é o *modus operandi* que esta pesquisa abraça.

Digo isso porque, se mirarmos a produção de conhecimento em um horizonte mais amplo, atestaremos que o campo teórico em que hoje nos situamos e nos movimentamos ainda é o campo que foi estabelecido e mapeado, especialmente, por teóricos que viveram e trabalharam entre o século XVIII e os primeiros vinte anos do século XX (SOUZA SANTOS, 2010). Por outro lado, se mirarmos a situação presente das ciências em seu conjunto, sobretudo em um contexto de (re) insurgência dos estudos de gênero e feministas, dos estudos queer e das perspectivas decoloniais, a ciência moderna produzida entre o século XVIII e o século XIX

talvez não passe de uma pré-história longínqua, mas que ainda é capaz de moldar nossas práticas.

Por esse motivo, de fato houve aqui um esforço reflexivo para não reforçar a figura do autor enquanto uma tipificação monarca e única fonte geradora de sentidos (como queria o romantismo) ou como um sistema de códigos articulados coerentemente (como acreditou o estruturalismo). Também não me coube aceitar, como argumenta Michael Peixoto (2014), a noção de autoria unicamente enquanto um “plano do artista” que deve ser reconstituído pelo espectador (no caso das vanguardas) ou como “universo metafísico” que deve ser desvendado pela crítica (na “política dos autores”). E, em resposta a isso, é importante lembrar que os estudos queer não são um conjunto de teorias homogêneas que exercem apenas uma crítica contra a cultura generificada, sexuada e racializada. Ao fazerem esse movimento, estas teorias estranhas também constituem um exercício de desobediência epistemológica com alguns estudos canônicos da antropologia, da filosofia e, também, com alguns paradigmas dos estudos cinematográficos do final da segunda metade do século XX.

Muitas vezes, mesmo quando trabalhamos com ideias consideradas menores para as posturas resilientes das ciências canônicas, seguimos nos valendo de uma herança positivista na qual o conteúdo dessas ideias, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, segue sendo indiferente à sua forma de exposição (ADORNO, 2003). Então, no caso dessa pesquisa, uma exposição demasiadamente convencional estaria aqui alheia não apenas às fraturas de pensamento que os estudos de gênero provocam, mas também em relação às tentativas dos realizadores queer quando se interessam não apenas em fazer filmes com personagens/temáticas queer, mas também pelo modo como vão contar essas histórias em seus aspectos formais.

Se é interessante que a narrativa fílmica abrace uma “tessitura queer”, no mesmo compasso em que o próprio conceito de narrativa fílmica é colocado imediatamente em deriva, o mesmo vale para este texto. De modo consciente, busquei abrir mão de alguns resquícios puristas, queerizando de modo dialógico e negociável a fisionomia da escrita. Para mim não basta, por exemplo, que algumas pesquisas manuseiem “objetos queer”, ou que utilizem de modo pouco apropriativo as “referências queer”, assim como tão pouco terão como traço definidor o fato de serem pesquisas realizadas por possíveis “sujeitos queer”.

Na realidade, esses pontos precisam ser constelados com uma recusa da rigidez que tradicionalmente foi própria das ciências exatas e que, ainda hoje, é imposta às ciências humanas e sociais. Para o pensamento científico masculino, a ciência seria mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha justamente como forma a

apresentação do objeto de modo “puro, imparcial e sem adendos” (ADORNO, 2003). Ou seja, uma ciência sem feminilidades. Ou, ainda, uma ciência que não se efemina.

Essa forma de exposição se insere, então, no que Rancière descreve como partilha do sensível, termo que atravessou as digressões deste texto. Trata-se, assim, de um trabalho que também desorganiza determinada partilha policial e propõe uma partilha política, inclusive mais preocupada em entender a ciência como uma performance incorporada da produção de conhecimento, valorizando um uso relativamente indisciplinar dos aportes teóricos, das metodologias, das subjetividades, das experiências e da corporalidade, especialmente de pesquisadoras sapatonas, bichas, pessoas trans, pessoas negras, filhos de trabalhadores, entre outros sujeitos que passaram a ocupar os espaços da produção de conhecimento nestes últimos anos em função de uma série de políticas públicas.

Num horizonte mais específico, esse movimento teórico também nasceu de um olhar e de uma escuta minuciosa das faíscas que crepitavam em forma de reflexões teóricas, a exemplo das reflexões de Richard Dyer (2002), assim como em forma de comentários que eu ouvia de diferentes realizadores e espectadores, fosse criticando ou abraçando o termo autoria, autoria queer ou autoria gay. E muitas vezes esses comentários não alcançavam as implicações mais substanciais do termo e dos sujeitos envolvidos. Além disso, muitas teorizações recentes que buscaram reconduzir a discussão e os próprios sentido de ser autor no cinema contemporâneo ficaram com receio de fundir a experiência e a vida dos sujeitos com seus trabalhos, fazendo muitas vezes uma releitura antropocêntrica da realização cinematográfica e de qualquer outro trabalho no campo das mídias e das artes.

Durante a elaboração da pesquisa, esses medos também existiram, entretanto, optou-se por não fazer prestação de contas. Entendi, simplesmente, que para compreender a performance da autoria é preciso assumir a posição central que a experiência pessoal e cultural do sujeito ocupa dentro desse debate, incluindo aí a experiência cultural de ser bicha, sapata, trans, queer, gay etc. Isso não significa que a experiência dispense qualquer reflexão teórica, ou que a experiência seja naturalmente autêntica e transparente. Como lembra Joan Scott (1999), a experiência traz uma história ou, ainda, uma verdade. Uma verdade, não a verdade. E essa verdade é sempre mediada pela corporalidade e pelos discursos históricos e culturais.

Nesse ponto, acredito ser importante retomar que não foram encontradas teses e

dissertações que se debruçassem profundamente sobre o que seriam autorias queer, seja no contexto da produção de filmes contemporâneos ou mesmo em uma mirada para o passado do cinema brasileiro. A única pesquisa encontrada no Banco de Teses e Dissertações da Capes que relativamente abordou essa problemática é a dissertação de mestrado de Mateus Nagime (UFSCAR, 2016).²⁰

Munido de uma metodologia historiográfica, Nagime buscou entender as origens de um cinema queer no Brasil em filmes realizados até os anos de 1950 e fez uma análise dos filmes *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948), *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1929) e *Limite* (Mário Peixoto, 1931). No caso de *Limite*, Nagime busca refletir sobre a *queerness* fílmica através da autoria queer de Mário Peixoto, que também era homossexual. É interessante destacar que para atribuir uma autoria queer a Mário Peixoto – “o diretor maldito de um único filme” –, Nagime recorre a sua história de vida, a presença de Peixoto atrás e na frente das câmeras e também ao que foi publicado de sua autobiografia ficcionalizada no livro *O Inútil de cada um* (1996), o que me fortaleceu a levar adiante as minhas primeiras impressões do que seriam autorias queer em relação às experiências de precariedade e desorientação.

Interligando esses marcadores, Nagime lembra que uma potência queer de *Limite* pode estar em alguns *inserts* do filme, como a cena do cemitério na qual os dois homens se fitam por um longo tempo, complementada pelos cigarros que acendem um ao outro; a potência queer também pode estar presente na crítica de Mário Peixoto à instituição matrimonial, seja no segundo episódio e especialmente no terceiro, quando cada homem toma como amante a esposa do outro. Para Nagime, poderíamos também pensar se a prisão da qual a personagem Olga escapou no primeiro episódio não seria, na verdade, um casamento fracassado. Sobretudo, o autor dá a entender que a própria homossexualidade de Peixoto está implícita, de modo contingente, no tom excessivamente melancólico e de mal com a vida que *Limite* imprime, o que também diz respeito à vida de um sujeito homossexual – como Peixoto – vivendo no Brasil dos anos 1930.

Apesar de sugerir algumas pistas para pensar a autoria queer através da figura de Mario Peixoto, como a questão das experiências de vida ou da biografia reprocessada na obra fílmica, a reflexão de Nagime não oferece maiores aprofundamentos. Não se trata de uma análise superficial, entretanto, um teor mais investigativo do texto fica impedido pela própria

²⁰ Mateus Nagime destaca que se houve um *Novo Cinema Queer* nos Estados Unidos (1980/1990) é porque em décadas anteriores houve um “*Velho Cinema Queer*” que pode, muito bem, ser figurado através do cinema *underground* e de alguns filmes de Andy Warhol, Barbara Hammer, Jean Genet, James Baleia, George Cukor, Dorothy Arzner, Kenneth Anger, James Bidgood. Assim, o autor busca realizar um movimento historiográfico semelhante na história do cinema brasileiro.

dificuldade em acessar a história de um diretor que atuou há tanto tempo e deixou poucos registros.

Um tremor caminha pelo meu corpo é uma frase de Mario Peixoto que Denilson Lopes (2019) resgata em seus novos estudos, buscando construir uma arqueologia das sensações queer junto às memórias do diretor. Segundo Lopes, o diretor de *Limite* teria dito tal frase enquanto estava na Inglaterra, em 1927, aos 19 anos. Ele foi enviado para lá pelo pai para estudar inglês, mas, talvez, para ficar longe da família. “Exilado por ser afeminado?” – pergunta o pesquisador. Assim, talvez num futuro próximo, tenhamos não apenas releituras mais arejadas do termo sensação e da história de vida de Mário Peixoto, mas também novas possibilidades de trabalhar com sua autoria queer em um sentido mais amplo através desse movimento arqueológico realizado por Denilson Lopes.

Considerar outros aspectos para além do próprio arquivo do filme, como fez Nagime a respeito de *Limite* e de Mário Peixoto, me parece determinante para refletir sobre o que seriam autorias queer como performance. Digo isso não com a intenção de decodificar a personalidade desse e de outros diretores, como propôs a política dos autores, mas porque tanto as conversas com os diretores e as diretoras que aqui trouxe, em constelação com os filmes, críticas, comentários, resenhas, ajudam a acessar um tipo de repertório exercido durante o processo de produção fílmica que não é totalmente identificável no próprio arquivo do filme.

Ainda é válido lembrar, para o caso das dúvidas a respeito da viabilidade da proposição de uma autoria como adjetivo específico de performance, que mesmo Michel Foucault e Roland Barthes – dois teóricos que no ápice da influência estruturalista criticaram as noções de autor em detrimento do discurso (Foucault) e da linguagem (Barthes) – em textos posteriores tomaram outras direções. Denilson Lopes (2002), por exemplo, argumenta que em trabalhos seguintes tanto Foucault quanto Barthes seguiram deixando pistas que afirmam não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas sobre como lidar com o pessoal na escrita, o que me parece ser um exercício semelhante ao que os diretores e diretoras queer enfrentam em seus filmes: como lidar com o pessoal, situado em comunidades maiores, no processo de produção audiovisual?

De acordo com Lopes, simultaneamente a publicação da *História da Sexualidade*, entre 1978 e 1984, Michel Foucault forneceu seguidas entrevistas pessoais e outros gêneros pouco nobres, lançando um outro olhar sobre sua obra, sempre marcada por experiências-limite e por crises. Nesses momentos, segundo o pesquisador, Foucault está “longe do mero confessionalismo narcísico de qualquer estrela por um dia” e “numa verdadeira *tour de force*,

aponta para as bases de uma ética particular e concreta, em que obra e vida se nutrem, sem se reduzirem uma a outra” (LOPES, 2002, p. 5). Ainda segundo Denilson Lopes, mas já no caso de Barthes, este teria elaborado não apenas uma teorização de um texto-limite, a crítica-escritura, mas praticá-la exemplarmente em seus ensaios que produziram um deslocamento entre poderes e saberes, uma mudança de olhar, refletindo sobre os próprios limites da experiência, do texto e da leitura e oferecendo, assim, novas pistas para o arejamento do sujeito que escreve, produz, fornece e que, enfim, se corporaliza.

Não obstante, a realização desses movimentos de reflexão que se conformam nas estruturas desta pesquisa também só foi possível porque me dispus, como já comentou Denilson Lopes (2007), a partilhar de uma nova invisibilidade. Não tratemos, nesse caso, a invisibilidade em seu aspecto negativo de repressão ou autorrepressão de nossos corpos, experiências e ideias, como se agora estivéssemos retornando ao armário. A invisibilidade seria, no próprio movimento da escrita, uma pausa sutil para pensar, um momento em que pude (re) descobrir que “não precisamos discutir, mas mudar de jogo”. O que significa, também, “aprender novamente coisas básicas como ouvir e prestar atenção antes de falar. Não ter medo do nada e do vazio nem procurar tão desesperadamente por uma identidade” (LOPES, 2007, p. 207).

Ou, ainda, talvez este texto trate de contrapor, como diria Silviano Santiago (2004), certo exibicionismo público e protestante tão frequente em uma esquerda (tanto partidária quanto suprapartidária), com seus grifos e impulsos “lacradores”, “closeiros”, “empoderados”, termos que às vezes se esvaziam de sentido no incessante uso das militâncias identitárias e nas armadilhas da diversidade e da diferença enquanto estratégias de *marketing*. Então, esse momento de invisibilidade e de escrita significou, também, uma possibilidade de entender o que eu poderia resgatar para mim mesmo das dinâmicas e dos repertórios questionáveis dos ativismos sociais.

Ainda que eu acredite na fundamentalidade dessas lutas, não foram poucos os momentos em que me vi angustiado com a militância que agia, no mínimo, como polícia diante da impotência da autocrítica e da impotência de liberar a ação política de uma paranoia unitária e totalizante, mais interessada em moralizar a vida e a experiência das pessoas do que realmente politizá-las. Assim, parte dessa esquerda parece ter se tornado profissão de fé, o púlpito de uma igreja fundamentalista, um glossário da inviabilização da vida, da arte, do diálogo e da própria política, porque sequer admitem suas próprias contradições e incoerências e, mais ainda, pouco

possuem de proposições diante desse arremedo paralisante que chamaram de desconstrução.

Apegadas a um autoritarismo obscurantista, renaturalizaram diferenças sexuais fixando, a todo custo, homens heterossexuais cisgêneros na eterna posição homogênea de agressores e mulheres e LGBTs tão somente na posição das eternas vítimas traumatizadas e sem agência, sempre reclamando um tipo de punitivismo que, inclusive, chegaria a custo da vida de pessoas negras e pobres. Assim, essas angústias com as estratégias dos ativismos reincidentem, diretamente, na construção teórica desta pesquisa – a exemplo das tensões entre queer e identidade, natureza e cultura, polícia e política, as quais busquei pontuar de modo arejado e flexível, sem linearizar o debate.

Além disso, a angústia também diz respeito ao momento político econômico que o país, a América do Sul e o mundo atravessam, com a figura do capitalismo e do masculino em crise, reiterando as forças da colonização e da colonialidade naqueles lugares onde a precarização da vida sempre foi um projeto político constituidor. Nesse sentido, a própria proposição do que seria uma autoria como adjetivo específico de performance, atravessada por uma inflexão queer, trata-se de mais uma investida – embora não paranoica – contra essa masculinidade em crise, que se debate para manter com desejo bélico seus próprios privilégios diante da complexa (re) insurgência dos movimentos feministas, da visibilidade de pessoas negras e dos ativismos de sexo/gênero dissidentes.

Por fim, a autoria queer como performance se trata sobretudo de uma insubordinação epistêmica que atravessa desde o projeto da concepção do filme, passando pelo uso (ou reuso) dos aportes estéticos, narrativos e políticos, incluindo aí a reformulação dos próprios modelos de produção, exibição, circulação e, naturalmente, de autoria. Ainda que esse circuito de profanação mantenha características de negociação ou mesmo de secularização (AGAMBEN, 2007), ele indica que o cinema se constituiu com uma instituição que se encontra agora com seus rituais e suas performances fraturadas, incomodadas e polemizadas por outros rostos autorais, por sujeitos de corpo e experiências deslocadas e deslocantes. Enquanto os homens envelhecem e dizem matar o autor, as autorias queer brincam nesses *playgrounds* de cimento em ruínas. O que acabei de fazer foi apenas observar seus corpos e gestos. E o que acabei de escrever foi apenas uma pausa para contemplar seus desvios. Há outras passagens a serem feitas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. São Paulo: Editora 34, 2003

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BALTAR, Mariana. Femininas Pornificações. In: BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Corpos em Projeção**: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

BAMBA, Mohamed. Introdução: estudos da recepção e da espectralidade cinematográficas: da teoria aos estudos de casos (vice-versa). In: _____. (Org.). **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Bahia: Editora da UFBA, 2013 p. 9-18.

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, 2017

BARBOSA, André Antônio. Um gosto pela superfície no cinema queer brasileiro contemporâneo. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 138-148.

_____. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer Images**: A History of Gay and Lesbian Film in America. Oxford: Rowman e Littlefield Publishers, 2006.

BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. **Cult**, São Paulo, n. 193, p. 42-46, ago, 2014.

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. Sexo em Público. In: JIMÉNEZ, Rafael M. M. (Ed.). **Sexualidades Transgressoras**. Barcelona: Içaria, 2002, p. 229-257.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense; USP, 1994.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 257-283, jan./jun. 2007.

_____. A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Cult**, São Paulo, n. 193, p. 39-41,

ago. 2014.

BLAU, Hebert. **To All Appearances**: Ideology and Perform. New York: Routledge, 1992.

BOLLON, Patrice. **A Moral da Máscara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. Cassandra Rios e o Cinema erótico Brasileiro: autoria e performatividade. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.) **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papyrus, 2017.

BRANDÃO, Alessandra Soares; LIRA, Ramayana. O (New) Queer no cinema latino-americano. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 148-157.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de guerra**: quando a vida passível de luto? São Paulo: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria e a política das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

CALDIERI, Sérgio. **Alberto Cavalcanti - O Cineasta do Mundo**. São Paulo: Teatral, 2005.

CARLSON, Marvin. **Performance, uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CATALÀ, J. M. "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa". In: WEINRICHTER, Antonio (Dir.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensaio. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2017.

CODATO, Henrique; OLIVEIRA, Eduardo Santos. O arquivo cine-performativo de Naomi Kawase. **Passagens**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p.135-151, 2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

CORUJA, Paula. Uma Cartografia do Conceito Butleriano de Performatividade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 42., 2019, Belém. Anais... São Paulo: Intercom, 2019.

COURI, Norma. **O Estrangeiro - Alberto Cavalcanti e a Ficção do Brasil**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DANTAS, Daiany. **Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edimburgh, Scotland: Edimburgh University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: 34, 2016.

DOTY, Alexander. **Making things perfectly queer: interpreting mass culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

DUARTE FILHO, Ricardo José Gonçalves. **Dândis, Drags e bichas pintosas: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo**. 2018. 172 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018a.

_____. Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer. **Imagofagia**. Buenos Aires, n. 18, p. 85-109, 2018b.

_____. A coragem de ser tedioso. In: BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; FILHO, Duarte Ricardo (Org.). **Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

DYER, Richard. **The culture of queers**. London: Routledge, 2002.

EDELMAN, Lee. **No future: queer theory and the death drive**. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of the performance: A new aesthetics**. Londres: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds**. Durham: Duke University Press, 2010.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Revista**

ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2015.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, p. 7-41, 2007.

HALBERSTAM, Jack. **The queer art of failure**. Durham: Duke University Press, 2011

JULIA KATHARINE. [Entrevista concedida a Luiz Flores e Amanda Bessa]. **Não mais, musa**, 28 jan. 2019. Disponível em: <https://antigamusa.wordpress.com/2019/01/28/entrevista-com-julia-katharine-por-amanda-beca-e-luiz-flores/>. Data de acesso: 15 abr. 2019.

KAEL, Pauline. Circles and squares. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 16, n. 3, p. 12-26, abr. 1963.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1980.

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque. **Cinema gay: políticas de representação e além**. 2015. 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LEITCH, Thomas. Hitchcock the author. In: OSTEEN, Mark (Org.). **Hitchcock and adaption: on the page and screen**. Laham: Rowman & Littlefield, 2014, p. 3-20.

LEME, Caroline Gomes. Militância, engajamento e autoria no cinema: notas exploratórias. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL (SOCINE), **Anais...** Rio de Janeiro, 2011.

LEUNG, Helen Hok-Sze. “New Queer Cinema and Third Cinema”. In: AARON, Michele (Ed.). **New Queer Cinema: a critical reader**. New Brunswick: Rutgers UP, 2004, p. 166.

LEVINAS, Emmanuel. **Alterity and transcendence**. New York: Columbia University Press, 1999.

LIGIÉRO, Zeca. Encontrando Richard Schechner. In: _____. (Org.) **Performance e antropologia de Richard Shechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LINS, Consuelo; BLANK, Taís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação**, v. 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

LOPES, Denilson. Experiência e escritura. In: _____. **O homem que amava outros rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. **E-Compós**, Brasília, v. 19, n.2, 2016a.

_____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016b.

_____. Um calafrio anda pelo meu corpo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, p. 46-52, 2019.

MacALOON, John. Introduction: cultural performances, cultural theory. In: _____. **Rite, drama, festival, spectacle**. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.

MARCONI, Dieison. **Documentário queer no Sul do Brasil: narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT**. 2015. 231 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

MUÑOZ, José Esteban. Fantasmas do sexo em público: desejos utópicos, memórias queer. **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1 nov.2017.-abr. 2018 p. 04-19.

MARQUES, Henrique Rodrigues. Transviando cidades: o relatar a si mesmo e a construção de uma memória queer no curta-metragem Virgindade. **Periódicus**, Salvador, n. 11, v. 2 mai.-Out. 2019 p. 83-102.

MARKS, Laura. “Loving a disappearing image”. **Cinemas: revue d'etudes cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies**, v. 8, n. 1-2, p. 93-111, 1997.

MARQUES, Angela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, p. 61-86, jul./dez. 2014.

MAYNE, Judith. **Directed by Dorothy Arzner**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Cinéctica**, Rio de Janeiro, 17 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. 170 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**, ano 8, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

NGAI, Sianne. The Cuteness of the Avant-Garde. **Critical Inquiry**, n. 31, 2005.

NGAI, Sianne. Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai. **Cabinet Magazine**, 43, 2011. Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php>. Acesso em: 19 jul. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 2011.

OLIVEIRA, Daniel. Acesso ao mainstream atesta a diversidade do cinema queer. **O Tempo**, 14 jan. 2018. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/acesso-ao-mainstream-afirma-a-diversidade-do-cinema-queer-1.1562401>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

PEIXOTO, Michael. **A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea**. 2014. 256 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PELBART, Peter. Poder sobre a vida, potência de vida. **Lugar comum**, São Paulo, n. 17, p. 33-43, 2002.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, Salvador, n. 1, p. 1-24, maio/out. 2014.

_____. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea**, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2012.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo, N-1 edições, 2014.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

PREMAT, Julio. El autor: orientación teórica y bibliográfica. **Cuadernos Lirico**, 1, p. 311-322, jan. 2006.

PRYSTHON, Ângela. **Utopias da frivolidade**. Recife: Césarea, 2014.

RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 17, p. 499-521, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. **As distancias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: 34, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Alexandro et al. Crianças bichas demasiadamente fabulosas. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 10-25, mar./jun. 2017.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Caynan de Camargo. O pecado da carne. Neomaterialismo e a (re) descoberta do corpo. **Ex aequo**, Lisboa, n. 35, p. 145-158, jun. 2017.

SCHECHNER, Richard. **The Future of ritual**: writings on culture and performance. London/New York: Routledge, 1993.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. In: **Projeto História**. N.16. São Paulo: PUC, 1998. p. 297-325.

_____. "Experiência". In: SILVA, Alcione Leite da et al. (Org.). **Falas de Gênero**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999.

SEDWICK, Eve K. **Touching feeling**: affect, pedagogy, performativity. Durham and London: Duke University Press, 2003.

SIMÕES, Júlio Assis; FACHINI, Regina. **Na trilha do Arco-Íris**: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

SINGER, Milton. **Traditional India**: structure and change. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp In: _____. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra Soares. Mulheres em marcha: ocupando ruas e estradas latino-americanas no Presente. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 17, p. 449-478, 2018.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

STEFFEN, Lufe. **Cinema que ousa dizer seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

_____. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John et al. (Org.). **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

TOSTE, Verônica; CANDIDO, Marcia Rangel. O Brasil das telas de cinema é um país branco. **GEMAA** - Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://gemma.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico1.html>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. Nova York: PAJ

Publications, 1982.

VIEIRA JUNIOR, Erly. Em busca de um cinema queer asiático. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 164-172.

_____. Sensorialidade queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. **Contemporânea, comunicação e cultura**, Salvador, v. 16, n. 1, p. 168-182, jan./abr. 2018.

WARKEN, Julia. Criança viada: o que está por trás da obra que gerou revolta? M de Mulher, 14 set. 2017. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

WILLIFORD, Daniel. Queer aesthetics. **Borderlands**, v. 8, n. 2, 2009.

FILMOGRAFIA

A SEITA. Direção: André Antônio. Recife: Surto e Deslumbramento, 2015, 1h10min

A FELICIDADE DELAS. Direção: Carol Rodrigues. São Paulo: Manjerição filmes, 2019, 14min

AFRONTA. Direção: Bruno Victor; Marcus Azevedo. Brasília: UNB, 2017, 16 min.

BEIRA mar. Direção: Filipe Matzembacher. Marcio Reolon. Porto Alegre: Avante Filmes, 2015, 1h23min.

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Plateau Produções; África Filmes, 2017, 1h35min.

EXPERIMENTO FÍLMICO. Direção de Camila Macedo; Curitiba: UNESPAR, 2015, 4min20

LATIFUNDIO. Direção: Érica Sarmet. Rio de Janeiro: 2016, 12min.

TINTA BRUTA. Direção: Filipe Matzembacher; Marcio Reolon. Porto Alegre: Avante Filmes; Besouro Filmes, 2018. 2h3min.

O MISTÉRIO DA CARNE. Direção de Rafaela Camelo. Brasília, 2018, 19 min.

PRECISO DIZER QUE TE AMO. Direção de Ariel Nobre. São Paulo: 2018, 13 min.

PRIMAVERA. Direção de Fábio Ramalho. Recife: Surto e Deslumbramento, 2017, 24 min.

TEA FOR TWO. Direção de Julia Katharine: São Paulo: 2018, 25 min.

VIRGINDADE. Direção de Chico Lacerda. Recife: Surto e Deslumbramento, 2015, 16min.

ANEXO 1

Lista de diretoras, diretores e roteiristas negros, mulheres, queer e/ou LGBT mapeadas.

OBS: em muitos casos, esses realizadores também exercem função de pesquisa, produção, direção de arte, direção de fotografia etc.

Ana Paula Olentino (São Paulo/SP)
Ariel Nobre (Rio de Janeiro/RJ)
Amanda Devulsky (Brasília/DF)
Allan Deberton (Fortaleza/CE)
Allan Ribeiro (Rio de Janeiro/RJ)
Asaph Luccas (São Paulo/SP)
Amandla Veludo (Rio de Janeiro/RJ)
André da Costa Pinto (João Pessoa/PB)
André Antônio (Recife/PE)
Amanda Lopes (São Paulo/SP)
Beatriz Le Bernardi (São Paulo/SP)
Bruno Victor (Brasília/DF)
Barbara Cani (São Paulo)
Bruno Roger (Taubaté/SP)
Barbara Felice (São Paulo/SP)
Clarissa Lasertits (Rio de Janeiro/RJ)
Clara Chroma (São Paulo/SP)
Chico Lacerda (Recife/PE)
Cris Lyra (São Paulo/SP)
Calí dos Anjos (Rio de Janeiro/RJ - Paris/França)
Carla Villa (Rio de Janeiro/RJ)
Carolina Castilho (EUA)
Carol Rodrigues (São Paulo/SP)
Diego Carvalho de Sá (Recife/PE)
Daniel Ribeiro (São Paulo/SP)
Daniel Grinspum (São Paulo/SP)
Douglas Soares (Rio de Janeiro/RJ)
Dácio Pinheiro (São Paulo/SP)
Douglas Ostruca (Porto Alegre/RS)

Débora Zanatta (Paraná)
Duda Gorter (Rio de Janeiro/RJ)
Duda Berlitz (Paraná)
Denise Soares (São Paulo)
Elisa Gargiulo Rosa (São Paulo/SP)
Eduardo Mattos (São Paulo/SP)
Elizabeth Caldas (Rio de Janeiro)
Elen Linth (Manaus/AM)
Érica Sarmet Leite (Rio de Janeiro/RJ)
Rafael Aidar (São Paulo/SP)
Filipe Matzembacher (Porto Alegre/RS)
Fábio Ramalho (Recife/PE)
Rafael Ramos (São Paulo/SP)
Gustavo Vinagre (Rio de Janeiro/RJ)
Gil Baroni (Curitiba/PR)
Gael (São Paulo/SP)
Guilherme Cândido (São Paulo/SP)
Giu Nonato (São Paulo/SP)
Hanna Korich (São Paulo/SP)
Hilton Lacerda (Recife/Pernambuco)
Herman Barck (São Paulo/SP)
Isabela Aquino (Rio Janeiro/RJ)
Juliana Rojas (Rio de Janeiro/RJ)
Jaily Manghirmalani (São Paulo/SP)
Julia Khaterine (São Paulo/SP)
Julia Morais (Salvador/BA)
José Agripino (São Paulo/SP)
Julia Leite (Rio Grande do Sul)
Jair Giacomini (Santa Cruz do Sul/RS)
Lufeen Stefeen (São Paulo/SP)
Lílian Alcântara (Rio de Janeiro/RJ)
Lorran Dias (Rio de Janeiro/RJ)
Lu Hiroshi (São Paulo/SP)

Luana Barbosa (Porto Alegre/RS)
Leandro Wenceslau (Belo Horizonte/MG)
Livia Perez (São Paulo/SP)
Mariana Cavalcanti (Rio de Janeiro/RJ)
Marcio Reolon (Porto Alegre/RS)
Miro Spinelli (Curitiba/PR - Rio de Janeiro/RJ)
Maria Moraes (Manaus/AM)
Márcio Martins (São Paulo/SP)
Monica Palazzo (São Paulo/SP)
Marcela Bertolotti (Rio de Janeiro/RJ)
Malu de Martino (Rio de Janeiro/RJ)
Mariana Constin Fuser (EUA)
Maria Bogado (Rio de Janeiro/RJ)
Milena Maganin (Ribeirão Preto/SP)
Maria Ângela Lemos (São Paulo)
Marina Pontes (São Paulo)
Marcus Azevedo (Brasília/DF)
Marcelo Caetano (São Paulo/SP)
Nara Normande (Recife/PE)
Nicolas Tomé Zetune (São Paulo/SP)
Otávio Chamorro (Brasília/DF)
Priscila Gomes (São Paulo)
Pethrus Tiburcio (Recife/PE)
Patrícia Galucci (São Paulo/SP)
Rodrigo Almeida (Recife/PE)
René Guerra (São Paulo/SP)
Rodrigo Felha (Rio de Janeiro/RJ)
Rita Moreira (São Paulo/SP)
Rui Calvo (São Paulo/SP)
Rafael Lessa (Rio de Janeiro/SP)
Ricky Mastro (São Paulo/SP)
Rafaela Camelo (Distrito Federal/DF)
Riane Nascimento (Manaus/AM)

Susana Costa Amaral (Rio de Janeiro/RJ)

Sosha (Recife/PE)

Sérgio Andrade (Manaus/AM)

Sávio Leite (São Paulo/SP)

Thais Andrade (São Paulo)

Thayse Fernandes (São Paulo)

Thiago Carvalhaes (São Paulo/SP)

Uirá dos Reis (Fortaleza/CE)

Vitor Nascimento (São Paulo/SP)

Karen Antunes (Rio de Janeiro/RJ)

Karim Ainouz (Fortaleza/CE – Berlim/Alemanha)

Yasmin Guimarães (Belo Horizonte/MG)

Yasmin Thainá (Rio de Janeiro/RJ)

Walla Capelobo (São Paulo/SP)

ANEXO 2

Alguns coletivos e produtoras mapeadas

OBS: alguns tiveram suas atividades encerradas ou se reconfiguraram em outros grupos/coletivos nos últimos anos. Nem todos trabalham estritamente com filmes queer.

Anarca Filmes (Rio de Janeiro/RJ)

Água Viva Concentrado artístico (Curitiba/PR)

Avante Filmes (Porto Alegre/RS)

Beija Flor filmes (São Paulo/SP)

Coletivo Gleba do Pêssego (São Paulo/SP)

Coletivo Pornô Clown (São Paulo/SP)

Distruktur

Fratura Filmes (São Paulo/SP)

Filmes de amor (São Paulo/SP)

Filmes de amor (São Paulo/SP)

Maria João Filmes (São Paulo/SP)

Lumika (São Paulo/SP)

Tardo Filmes (Fortaleza/CE)

Osso Osso

Surto e deslumbramento (Recife/PE)