

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO**

NICOLAS SILVA DE SALES

UMA VOZ QUE RESSOA PELAS RUPTURAS DO CORPO:
encontros entre os estudos queer e o documentário *Paris Is Burning*

Porto Alegre

2015

NICOLAS SILVA DE SALES

UMA VOZ QUE RESSOA PELAS RUPTURAS DO CORPO:
encontros entre os estudos queer e o documentário *Paris Is Burning*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Ms. Jamer Guterres de Mello

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado “Uma voz que ressoa pelas rupturas do corpo: encontros entre os estudos queer e o documentário *Paris Is Burning*”, de autoria de Nicolas Silva de Sales, estudante do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 20 de novembro de 2015

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

NICOLAS SILVA DE SALES

UMA VOZ QUE RESSOA PELAS RUPTURAS DO CORPO:

encontros entre os estudos queer e o documentário *Paris Is Burning*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

Orientador

Prof. Ms. Jamer Guterres de Mello – UFRGS

Coorientador

Prof.^a Dr.^a Gabriela Machado Ramos de Almeida – ULBRA

Examinadora

Prof.^a Dr.^a Marcia Veiga da Silva – UFRGS

Examinadora

*“Hard times require furious dancing. Each of us
is proof.”*

(Alice Walker)

AGRADECIMENTOS

Agora isso parece óbvio, eu admito, mas é preciso começar dizendo que, de tudo que levo desses cinco anos de graduação, o mais importante talvez tenha sido a descoberta de que o aprendizado transborda a sala de aula. Assim, primeiramente, agradeço a todo tipo de encontro menor que explodiu em conhecimento; aos ensinamentos que não circulam entre os prédios da universidade; ao ativismo enquanto potência epistemológica; aos saberes que não nos contaram na escola e àqueles igualmente preteridos na academia.

Agradeço à minha mãe, Elisa, ao meu pai, Airton, e ao meu irmão, Gustavo, pelo apoio imensurável, pelo amor demonstrado em carinho, em caronas, em pizzas, e em risadas compartilhadas em horários aleatórios nos quais as famílias normais já devem estar dormindo.

Ao meu coorientador Jamer Guterres de Mello, que em janeiro desse ano recebeu um e-mail cujo assunto era “ajuda informal” (risos), mal sabendo no que iria se meter. Agradeço pela parceria, pela *road trip*, pela paciência nos momentos de crise e pelo olhar generoso com o meu trabalho. Ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva, por acreditar em minha proposta, por conceder diversos espaços de fala e de troca e por provocar inquietações que fizeram esse trabalho amadurecer e sair mais um pouco da caixa. E ao pessoal do GPESC pelo crescente interesse e sensibilização quanto às questões de gênero.

À Marcia Veiga e à Gabriela Almeida, professoras que não tive, educadoras que fora da sala de aula demonstraram interesse genuíno em me ouvir, desde sempre oferecendo suporte e mostrando caminhos enriquecedores.

Por me acolherem sem pestanejar, agradeço à organização da Semana da Diversidade Sexual e de Gênero da Fabico e à gente querida do coletivo Gemis – Gênero, Mídia e Sexualidade. Em um mundo que insiste em ver as nossas lutas como desimportantes, indignas de espaço, vocês me ensinaram que é preciso ter coragem, que a mudança é possível e que o jornalismo e a comunicação, nas mãos de vocês, se revelaram espaços de revolução.

Pelos solstícios compartilhados, pelas viradas de ano que não lembramos direito, pelos verões em Porto Alegre, pelas aventuras aqui ou em outro estado, pelas tretas investidas em uma vida de militância, agradeço às amigas e aos amigos, essas pessoas maravilhosas que acreditam em astrologia e mesmo assim gostam de um escorpiano; que leem o que escrevo e me dão coragem para sair dos armários dessa vida; que me emprestam suas roupas, seus esmaltes, suas camas, seus livros, seus ouvidos, suas meias, suas casas; que compartilham comigo o amor por *drag queens*, por clipes de cantoras pop com efeitos aerodinâmicos e por coreografias impossíveis de decorar.

Enfim, agradeço a toda expressão de inquietude que desfaz a regularidade entediante da vida. A toda e qualquer pessoa que com a voz, com a dança, com a performance e com o desejo coloca em cheque os pressupostos de normalidade que nos sufocam. Agradeço às afeminadas, às monstruosas, às encapuchadas, às absurdas, às desbocadas. A todas as revoltosas com o poder que sempre encontram um jeito novo de fazer arte, criar autonomia, inventar modos de vida. Às mulheres feministas, pela lição histórica de insubordinação. Às pessoas homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e demais minorias marginalizadas diariamente pelo Estado, pela polícia, pela mídia. Agradeço pela existência mútua de todas as multidões que não se assujeitam à hegemonia do corpo.

RESUMO

Esta monografia propõe um encontro entre o documentário estadunidense *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston, e os estudos queer. Em um primeiro momento, realiza-se uma recuperação do momento sociocultural no qual o filme é produzido e lançado, dos debates teóricos levantados pela obra e do contexto cinematográfico do *New Queer Cinema*, movimento do qual *Paris Is Burning* fez parte. Em seguida, traça-se uma revisão da teoria queer na qual são retomados os conceitos de corpo, performatividade e abjeção, além das problemáticas de representação geradas por sua proposta epistemológica. Por fim, desenvolve-se um aparato metodológico a partir do conceito de "voz" como descrito por Bill Nichols. Então, três discussões que vinculam a teoria queer à forma através da qual *Paris Is Burning* retrata o mundo histórico são realizadas, as quais partem de sua estrutura, sua composição de planos e sua organização de entrevistas para vincular temáticas de fracasso, incoerência e performatividade ao filme.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário, teoria queer, *Paris Is Burning*, *New Queer Cinema*, performatividade

ABSTRACT

This monograph proposes an encounter between the US documentary *Paris Is Burning* (1990), directed by Jennie Livingston, and queer theory. Firstly, the sociocultural background in which the movie is produced and release is explored, such as its theoretical debates and the cinematographic context in which emerges *New Queer Cinema*, a movement from which *Paris Is Burning* is related. Next, queer theory is revised and concepts such as body, performativity and abjection are explained, as it is the problematic of representation generated by its epistemological purpose. Finally, a metodological apparatus is developed from the concept of "voice" as stated by Bill Nichols enabling that three discussions that link queer theory to the means through which *Paris Is Burning* portrays the historical world can be evolved. The documentary's structure, shots' composition and its interview's organization are bind to themes of failure, incoherence and performativity.

KEYWORDS: documentary cinema, queer theory, *Paris Is Burning*, *New Queer Cinema*, performativity

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CONTEXTUALIZAÇÕES	15
2.1 <i>Paris Is Burning</i>	15
2.2 <i>Paris Is Burning</i> e os debates teóricos.....	20
2.3 A emergência de um cinema queer.....	26
3. QUEER: DESFAZENDO O SUJEITO	32
3.1 Uma perspectiva pós-identitária	32
3.2 Corpo, performatividade e abjeção.....	37
3.3 Problemáticas de representação.....	43
4. UMA VOZ QUEER EM <i>PARIS IS BURNING</i>	48
4.1 Método: A voz do documentário	48
4.2 Estrutura e fracasso de significação	51
4.3 Espaço performativo da contradição	58
4.4 Desidentificação: fronteiras constitutivas.....	62
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS	71

1. INTRODUÇÃO

Entender-se como um sujeito desviante, minoritário frente a alguma hegemonia sexual ou de gênero da sociedade, é muitas vezes tatear sozinho no escuro. Entre nós, comuns são as narrativas pessoais que trazem à tona vidas marcadas pela carência de pertencimento, de comunidade, de identificação. Falamos, acima de tudo, de não nos sentirmos sós. É como dizer que, se há uma violência específica que nos atinge, que ao menos juntos encontremos maneiras de resistir. Muitas vezes, isso se expressa de formas idiossincráticas, que a um olhar preso às convenções políticas podem parecer insuficientemente subversivas ou revolucionárias. Mas se nossa própria existência está sob constante ameaça, é preciso lembrar que a celebração coletiva da vida é, por si só, um ato de coragem. Assim, a escolha do objeto de pesquisa surge no reconhecimento dessa busca enquanto parte fundante de si. De alguém que não imaginava que um dia ocuparia um “nós”.

Lançado em 1990, *Paris Is Burning* é um documentário estadunidense que trata justamente da realização desse encontro: é sobre pessoas que, marginalizadas a partir de diversos fatores (não somente sexuais e de gênero, mas também raciais, étnicos e de classe), se agrupam e, juntas, desenvolvem práticas artísticas que lidam diretamente com as expectativas, cobranças e paradigmas que atravessam suas vidas. Dirigido por Jennie Livingston, o filme retrata a cena *drag* (isto é, performances que fazem dos signos sexuais e de gênero seu elemento de discurso artístico) da década de 1980 em Nova Iorque e os sujeitos neles envolvidos. Diversas entrevistas com os participantes compõem a narrativa, bem como o registro das performances que ocorrem dentro dos bailes, material todo disposto entre os anos 1987 e 1989.

Se a escolha do objeto parecia certa desde sempre, o mesmo não pode ser dito sobre sua abordagem. O primeiro interesse partiu de uma visão um tanto convencional quanto à linguagem fílmica, propondo uma análise de representação sobre o objeto, como quem pensa de que maneira o que está no filme se encaixa ou não com a realidade a qual referencia. Mas como falar de representar aquilo que não é facilmente nomeado? Observar criticamente *Paris Is Burning* demonstrou que o filme sequer se assujeita a tal proposta – há escolhas em sua narrativa que indicam a própria fuga às definições, bem como o momento no qual o filme é lançado aponta para uma digressão nesse sentido. Além disso, pensar um filme como um resultado segundo de algo expresso na realidade também parecia anular seu caráter criativo e político e os processos intencionais implicados em sua finalização.

Pensá-lo, a partir do queer, então, pareceu uma instigante proposta. Entre tantas definições, comecemos por uma oferecida por Eve Sedgwick (1994), que dirá que queer pode se referir a uma malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido indicando que a sexualidade e/ou o gênero de alguém não podem ser significados univocamente. Nesse sentido, Guacira Lopes Louro (2001) e Richard Miskolci (2011) nos contam que teoria queer é uma série de estudos que surge na virada na década de 1990 em resposta a um esgotamento da política identitária e seus estudos consequentes, trazendo novas propostas nas quais o corpo, a sexualidade e as questões de gênero são vistas em sua processualidade, através de uma perspectiva que nega determinismos biológicos e paradigmas epistemológicos modernos.

Tendo isso em vista, foi então possível delinear um objetivo geral: de que modo o que está em *Paris Is Burning* se expressa através de uma abordagem queer? Isto é, em que nível o filme encara o corpo e os seus personagens de maneira que não é essencialista, dando a ver os diversos processos formativos presentes em suas vidas? E ainda, quais os efeitos formais que essa visão acarreta e através de quais deles podemos desvendar nosso problema principal? De forma mais específica, foi preciso então mapear o documentário e sua relação ao cinema da época, bem como as discussões teóricas geradas pelo filme; em seguida, dar conta de embasar o que entendemos por teoria queer a partir de alguns conceitos pertinentes ao nosso estudo, além da crise de representação proposta em sua articulação; finalmente, então, analisar *Paris Is Burning* a partir da base teórica revisada, de modo que fosse possível indicar em que medida o filme se aproxima de uma perspectiva queer.

Como ensaiado mais extensivamente ao longo do segundo capítulo, uma visão semelhante a desta monografia em relação a *Paris Is Burning* não permeou a maioria de suas análises. O filme segue igualmente pouco abordado em pesquisas científicas brasileiras, apesar de ocupar espaço importante desde cedo nos estudos queer e demais saberes que tomam a diferença como categoria analítica. Trata-se também de um importante registro de um momento histórico de celebração das minorias sexuais e de gênero em um contexto no qual a epidemia de AIDS havia começado há poucos anos. E mesmo que sua influência pareça geograficamente localizável, sua narrativa ainda suscita questões micropolíticas que seguem extremamente pertinentes em um panorama geral: as formações de afeto e comunidade entre as minorias; as influências da cultura de massa nos seus sujeitos; e a relação entre sexualidade, gênero, classe e raça que produzem inúmeras possibilidades de análise. A importância deste trabalho, então, se justifica em seu caráter de novidade, ao olhar atentamente ao que já foi dito sobre *Paris Is Burning* e propor diferentes (des)enquadramentos

a partir de saberes contemporâneos afinados às diversas relações entre a sociedade, a comunicação, a cultura e o corpo.

Além disso, esse trabalho encerra uma jornada pessoal de cinco anos no curso de Comunicação Social – Jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul na qual nenhuma disciplina obrigatória tratou em primeiro plano as questões de gênero e sexualidade em sua articulação com a comunicação. Os estudos feministas e a teoria queer, importantes atualizações epistemológicas da condição humana na contemporaneidade, ainda ocupam espaços pequenos (por vezes inexistentes) no campo da Comunicação. Assim, o uso de saberes e teorias que promovem tal encontro é também uma forma de extrapolar os conteúdos convencionalmente oferecidos pelo curso e de validar a necessidade de sua renovação. Finalmente, em um ano no qual o Brasil viu os planos municipais, estaduais e nacional da educação básica enfrentarem uma campanha conservadora a qual sucedeu em remover menções de gênero e sexualidade presentes em tais textos, é importante lembrar que falar sobre esse tema, em todo âmbito possível, talvez mais do que nunca seja de extrema urgência.

O seguinte capítulo, então, traz primeiramente um apanhado geral do contexto sociocultural em que o filme se insere, recuperado a partir do trabalho de Lucas Hilderbrand (2013) e demais reportagens da época. Assim, conhecemos os motivos que levam a diretora Jennie Livingston a conhecer a comunidade que organiza os bailes abordados em *Paris Is Burning*, bem como as influências estéticas da cineasta, os detalhes que permearam a produção, os principais acontecimentos vinculados ao seu lançamento em festivais de cinema e em sua distribuição comercial, além de algumas reverberações midiáticas e sociais causadas pelo filme, como protestos religiosos que reivindicavam seu boicote. Em seguida, revisitamos a produção teórica desenvolvida a partir do filme, descobrindo que sua estreia acontece em um importante momento no qual a teoria queer, os estudos pós-coloniais e os Estudos Culturais estão em efervescência. Um importante texto de bell hooks¹ (1992) problematiza os embates e desigualdades raciais envolvidos na exibição do filme e a figura da *drag queen*, iniciando um verdadeiro diálogo acadêmico, uma vez que diversos outros autores e autoras escrevem em resposta ou em continuação às propostas de hooks. Dente tais escritos, destaca-se o que Judith Butler (1993) ensaia sobre *Paris*, pensando os processos performativos envolvidos em suas personagens, o papel da câmera nesse aspecto e a ambiguidade produzida pela *drag*. Tal revisão teórica, auxiliada novamente pelo trabalho de Hilderbrand (2013), indica que pouco foi desenvolvido e analisado em relação ao próprio filme, uma vez que ele fora comumente uma forma através da qual puderam ser discutidas questões políticas e sociais

¹ Grafado em minúsculas ao longo do trabalho como utilizado pela autora.

que transbordavam sua evidência fílmica. Mesmo assim, descobriremos ainda neste segundo capítulo que *Paris Is Burning* fez parte de um importante momento para a produção audiovisual, o *New Queer Cinema*. Esse movimento foi caracterizado como uma onda de filmes com abordagens inéditas sobre desejos não-normativos que agitou os festivais do início da década de 1990 na América do Norte e na Europa. Suas implicações estéticas e suas principais influências são costuradas com auxílio dos trabalhos de Margaret Nepomuceno (2011), Barbara Mennel (2012) e B. Ruby Rich (2015), bem como diversos outros textos organizados por Mateus Murari e Lucas Nagime (2015).

Dedicado à teoria queer, o terceiro capítulo desta monografia recupera em um primeiro momento alguns escritos de Michel Foucault a partir de Louro (2001) para compreender as influências teóricas dos estudos queer. Igualmente, Miskolci (2011) nos ajuda a localizar o queer e sua abordagem marcada pelo pós-estruturalismo, dos quais a teoria toma de empréstimo de Jacques Derrida a crítica à organização binária e suplementar da sociedade, bem como o método de desconstrução como abordagem analítica. Descobrimos, também, que o conceito de heteronormatividade, proposto por Michael Warner (1991), e uma atenção forte à incoerência presente nas definições da sexualidade, como discorrido por Eve Sedgwick (2007), são dois empreendimentos de extrema relevância a esse campo de estudo. Em seguida, uma conceituação do corpo é realizada com os trabalhos de Judith Butler (1993, 2010, 2013). A materialidade do binômio sexo/gênero é dialogada a partir da performatividade, isto é, do processo que produz aquilo que nomeia, nos levando ao conceito de abjeção, que diz respeito àquele espaço ocupado pelos seres que não alcançam o *status* de sujeito dentro do imperativo heterossexual de inteligibilidade. Assim, para o queer, a identidade afasta-se de uma verdade essencial do sujeito e passa a ser vista como resultante de um processo de práticas identificatórias desencadeadas performativamente. Isso, no entanto, não a condena à incipiência política: a partir de Paul B. Preciado² (2011) tratamos das problemáticas de representação e as possibilidades de articulação política. Em conexão com Karla Bessa (2014), trazemos a discussão para o campo do audiovisual, visitando textos que já fizeram essa ponte e conceitos que buscam dar conta dos efeitos estéticos e visíveis produzidos pelos atravessamentos entre cinema e queer.

² Embora as referências aqui usadas ainda tragam seu antigo nome, “Beatriz”, adotamos neste trabalho o prenome “Paul B.” para se referir ao autor, respeitando sua atual identificação, como indica sua assinatura nos textos do portal *El Estado Mental*: Fonte: <<http://www.elsestado mental.com/autor/paul-b-preciado>>. Acesso em: 19 de nov. 2015.

O quarto capítulo traz a análise final da monografia. Antes de discorrer sobre *Paris Is Burning*, é preciso desenvolver um aparato metodológico e conceitual que dê conta de observar o filme em sua potência criativa sem que fiquem de lado as especificidades trazidas pelo fazer documental. A partir de Bill Nichols (2004, 2005), entenderemos que todo documentário fala, sendo a sua voz o resultado de escolhas éticas e estéticas que dão a ver a forma específica através do qual o filme retrata o mundo histórico no qual está engajado. Os âmbitos em a voz se expressa são os campos a partir dos quais desenvolvemos a análise. O primeiro deles aborda a estrutura de intertítulos presente no filme e a sua relação direta com um fracasso intencional, aspecto particularmente queer, como indica Jack Halberstam³ (2011). Isto é, o documentário instaura um processo de incapacidade de definição a respeito do mundo que observa para adentrar por completo em sua complexidade. Em seguida, a atenção à composição dos planos nos leva a uma discussão mais ampla a respeito da câmera e da tomada e o aspecto contraditório que essa presença provoca. Auxiliados por Sedgwick (1990), notamos o espaço diegético de *Paris* como o espaço performativo da contradição, o qual desencadeia em última análise uma visão queer sobre os sujeitos que surgem na narrativa. Assim, a partir de Butler (2013), a proposta final se apoia na tese de que a organização dos discursos das personagens dá a ver um processo performativo de desidentificação que nega concepções fechadas a respeito do corpo e das vidas acompanhadas ao longo do filme.

³ Embora as referências aqui usadas ainda tragam seu antigo nome, “Judith”, adotamos neste trabalho o prenome “Jack” para se referir ao autor, respeitando sua atual identificação, como indicam os recentes textos em seu site pessoal. Fonte: <<http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

2. CONTEXTUALIZAÇÕES

Paris Is Burning pode ser entendido como um documentário fulcral para explorar as contradições que marcaram o seu tempo. Da escolha do seu objeto de análise às diversas polêmicas envolvidas em sua exibição comercial, todas as etapas do filme dirigido por Jennie Livingston foram atravessadas pelas transformações sociais e culturais que permearam os Estados Unidos na virada das décadas de 1980 a 1990.

Neste capítulo, traçamos um breve resumo a respeito do contexto de produção e do enredo de *Paris Is Burning*. Em seguida, abordamos o debate teórico e os diferentes caminhos de análise que o filme suscitou. Por fim, exploramos a sua relação com o *New Queer Cinema*, movimento que caracterizou uma nova abordagem das minorias sexuais e de gênero no cinema a partir da virada da década de 1990, trazendo ao audiovisual uma perspectiva queer, conceito a ser mais bem explorado no capítulo seguinte.

2.1 *Paris Is Burning*

Nascida em 1962 em Dallas, no Texas, Jennie Livingston se formou na Universidade de Yale em 1983, onde estudou artes com ênfase em fotografia, desenho, pintura e literatura anglófona. Em 1985, mudou-se para Nova Iorque, onde continuou sua formação acadêmica através de um curso de verão voltado à produção cinematográfica na NYU. Lucas Hilderbrand (2013) nos conta que nessa mesma época, ao passear durante a noite nos arredores do Washington Square Park, uma praça pública nova-iorquina, Livingston se depara com três homens dançando e os aborda com a intenção de fotografá-los. Curiosa quanto àqueles movimentos atípicos a que assistia, a diretora conta em entrevista que essa foi a primeira vez em que ouviu falar na dança *voguing*. “Perguntei o que era exatamente aquilo e eles me disseram que, se eu queria mesmo saber, deveria ir a um baile”⁴ (SEIDEL, 2009, p. 1, tradução nossa).

Assim, Livingston descobre os bailes *drag* nova-iorquinos, onde se desenvolvera o que hoje se concebe como *ballroom culture*. Os conceitos relativos aos bailes e os sujeitos por trás de sua formação são diversos e serão explorados à medida que situarmos a produção de *Paris Is Burning* em seu contexto sociocultural. Por ora, nos é suficiente a definição de Marlon M. Bailey (2011), que resume a “cultura de bailes” (*ballroom culture*) como produto de uma comunidade de pessoas negras e/ou de origem latina que também ocupam minorias

⁴ I was like “What is that?” “Well, if you really want to see voguing you should come to a ball!”

sexuais e/ou de gênero. Nessa rede de relações, as performances artísticas se tornam centrais ao desenvolvimento de uma espécie de estrutura familiar que questiona as noções dominantes de gênero, sexualidade, laços de parentesco e outros fatores (BAILEY, 2011).

Ainda segundo Hilderbrand (2013), Robert Frank, Garry Winogrand, Diane Arbus e Brassai são alguns dos artistas que influenciaram a formação de Livingston como fotógrafa. Retratando em maior ou menor grau o cotidiano urbano, a vida de pessoas socialmente marginalizadas e a boemia noturna, o trabalho desses profissionais foi a principal referência no projeto que Livingston desenvolveu ao frequentar mais assiduamente os bailes entre 1985 e 1986. Suas pretensões políticas, no entanto – abertamente lésbica, feminista e atuante no combate ao HIV/AIDS –, a levaram a considerar a possibilidade de produzir um documentário sobre aquele espaço, já que cada vez mais as histórias dos sujeitos participantes dos bailes a sensibilizavam. Nunca tendo participado do desenvolvimento de um filme, Jennie integrou-se à equipe do filme *Orphans*, lançado em 1986 e dirigido por seu tio, Alan J. Pakula, cineasta responsável por produções de grande bilheteria nos EUA como *O Sol é para Todos* (1962) e *A Escolha de Sofia* (1982). O alemão Werner Herzog, depois de analisar o material fotográfico de Livingston, também a incentivou a seguir adiante na produção cinematográfica. Além de Herzog, a diretora considera Frederick Wiseman, Errol Morris, Ross McElwee e Martin Bell como suas referências do campo do documentário, além de expressar um apreço pelas obras de Federico Fellini, Andrei Tarkovsky, Rainer Werner Fassbinder, entre outros diretores. Ao lembrar-se do que a inspirou ao realizar *Paris*, Livingston conta em entrevista à revista *Indiewire*: “[na época] eu gostava de filmes onde havia a insinuação de que, por trás de tudo, havia um grande mistério sugerido naquilo que se vê, mas nunca completamente revelado.”⁵ (LIVINGSTON, s/p, 2005, tradução nossa).

A primeira intenção de Livingston era a de produzir um documentário observacional aos moldes do cinema direto⁶, mas a hipótese logo foi abandonada quando o projeto não sucedeu em encontrar apoio financeiro suficiente, impossibilitando uma imersão mais densa no cotidiano dos bailes. Além disso, a diretora enfrentou uma forte dificuldade de financiamento até mesmo de instituições vinculadas ao movimento social feminista e dos

⁵ I liked films where there was an implication that underneath it all lay some great mystery -- hinted at in what's visible, but never fully revealed.

⁶ Em seu texto original, Hilderbrand (2013) utiliza o termo *cinéma-vérité*. No entanto, aqui assumimos o conceito de *cinema direto*. Ambos correspondem a tradições documentais surgidas nos anos 1960 que reinventam os pressupostos de objetividade no cinema. Em *Documentário - Ética, Estética e Formas de Representação*, Marcio Freire (2011) recupera os escritos de Erik Barnouw para aventar uma diferenciação: enquanto o cineasta, no cinema *vérité*, tenta participar da crise que observa, o cinema direto apenas a acompanha. “O artista do cinema direto representava o papel de um espectador distante, o artista do cinema-*vérité* assumiu o papel de provocador” (FREIRE, 2011, p. 272).

direitos de gays e lésbicas, uma vez que o documentário tinha como premissa abordar as minorias fora da imagem propagada pela política identitária da época (MINX, 1991 apud HILDERBRAND, 2013). O projeto acaba conquistando o suporte financeiro das emissoras PBS e BBC e do NEA (*National Endowment for the Arts*), fundo nacional de apoio às artes dos Estados Unidos. Estima-se que o custo total de produção tenha girado em torno de U\$500mil (GREEN, 1993 apud HILDERBRAND, 2013). Assim, em 1987, a produção de *Paris Is Burning* começa.

O documentário pode ser analisado a partir da divisão em dois principais blocos: na primeira metade do filme, introduz-se o universo que compõe os bailes *drag* na metrópole nova-iorquina dos anos 1980, enquanto na segunda metade o foco é direcionado aos personagens, contextualizando seus cotidianos e intensificando algumas das questões sociais que os cercam (HILDERBRAND, 2013). O filme inicia situando o espectador na cidade de Nova Iorque no ano de 1987. Pepper LaBeija e Dorian Corey, *drag queens* com mais de 40 anos, são as principais entrevistadas na primeira parte do documentário. Seus relatos também compõem a narração do filme, montada integralmente a partir de fragmentos da fala de diversas personagens. Os embates geracionais que marcam as vivências de Pepper e Dorian remontam a história por trás dos bailes e ajudam a explicar o vocabulário que se desenvolveu no grupo do qual fazem parte. Creditada a Jonathan Oppenheim, a edição do filme organiza a montagem desvinculando-se de uma narrativa estritamente linear para criar uma forma que dá sentido aos diversos conceitos e palavras que serão explorados pelos sujeitos filmados. O método de intertítulos, sob a visão de Hilderbrand (2013), funciona como uma estrutura que educa quem vê de fora a respeito da cena dos bailes antes de aprofundar-se nos problemas pessoais e sociais dos seus participantes.

Assim são apresentadas de maneira independente os termos usados pelas personagens que aos poucos vão tornando-se inteligíveis, entre eles *ball* (que denomina os bailes), *house* (os grupos de competição que se unem através de laços afetivos e raciais e se configuram em uma estrutura familiar), *mother* (a figura de uma pessoa mais velha que opera como mãe protetora dos membros de sua família/*house*), entre outros. O relato de Pepper encarrega-se principalmente de aprofundar o que há por trás dos laços afetivos entre os sujeitos abordados. A personagem constrói um paralelo entre as formações familiares tidas como tradicionais, os abandonos recorrentes quando um dos indivíduos dessa família pertence a uma minoria sexual ou de gênero e o conseqüente senso de parentesco que nasce entre aqueles que dividem uma vivência de deserção. Além disso, Pepper reflete sobre como desde jovem sonha em ascender economicamente, observando a forma como as “pessoas ricas

vivem”, em suas palavras, através de revistas e de telenovelas populares como *Dynasty*⁷. Outro ponto importante levantado pela personagem é a mudança observada em relação aos ideais estéticos das *drag queens* com o passar das últimas décadas: inicialmente inspiradas nas *showgirls* de Las Vegas, a partir dos anos 70 as referências voltaram-se às atrizes de cinema e, nos anos 80, às modelos da alta costura. As contribuições feitas pelo relato de Dorian Corey durante o filme também vão ao encontro dessa análise de Pepper, uma vez que, ao traçar um histórico das influências que permeiam a cultura *drag*, Dorian também revela o papel da cultura na formação subjetiva das minorias envolvidas.

A transição entre primeira e segunda metade do filme ocorre na exploração dos significados por trás de *reading*, *shade* e *voguing*, que servem de ponte narrativa entre o espaço físico do baile e o contexto social externo de quem o frequenta, fazendo com que as imagens seguintes revelem de maneira mais enfática o macroambiente da metrópole nova-iorquina. Dorian Corey define *reading* como “a forma artística de insultar alguém”. A criatividade por trás do insulto é entendida como uma maneira de interação entre as personagens, podendo ser vista também como um tipo de resistência ao preconceito sofrido pelas minorias. *Shade* segue a mesma definição, mas se potencializa como uma maneira ainda mais complexa de xingamento. A hostilidade comum ao dia-a-dia dos bailes torna-se o ponto de partida da criação do *voguing*, uma dança de cunho competitivo que serve de resolução apaziguadora para os conflitos pessoais dos participantes: “É como pegar duas facas e cortar um ao outro, mas através da dança”, descreve o personagem Willi Ninja, explicando que os movimentos simulam a pose das modelos na capa da revista Vogue, mas também agregam influências da simbologia egípcia, do *hip hop* e da ginástica. Enquanto os competidores dançam, o mestre de cerimônias é ouvido gritando “*pop, dip, spin*”, palavras que indicam diferentes movimentos do corpo e, juntas, compuseram um dos primeiros nomes da dança *voguing* e do próprio termo performance dentro do contexto dos bailes, como conta o site de uma das casas participantes⁸.

Willi Ninja, Octavia St. Laurent e Venus Xtravaganza são os principais entrevistados da segunda metade de *Paris Is Burning*. Ainda que já tivessem sido apresentados em fragmentos de imagens e entrevistas desde o início do filme, nessa etapa as suas vidas passam a ser de fato acompanhadas. As três personagens têm entre vinte e trinta anos, fator que influi na temática de seus relatos, cobrindo principalmente suas expectativas em relação ao futuro e

⁷ Exibida entre 1981 e 1989, a telenovela norte-americana *Dynasty* foi indicada por seis anos seguidos ao Globo de Ouro por melhor drama de TV.yg

⁸ Fonte: < <http://houseofnaphtali.tripod.com/id3.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

ao cotidiano de trabalho de cada um.

Willi Ninja, homem negro homossexual, a figura materna (*mother*) da família Ninja (*house of Ninja*) é também professor de dança. Diferente das expectativas reveladas por outras personagens na primeira metade do filme, os objetivos de Willi não giram em torno de ganhar troféus em um baile, mas de tornar-se um coreógrafo mundialmente famoso. Venus Xtravaganza é uma mulher transexual de origem latina e figura importante da família Xtravaganza (*house of Xtravaganza*). Em suas entrevistas, ela relata o histórico de abandono familiar, o acolhimento encontrado nos bailes e a relação com os clientes quando se prostitui. Esses assuntos também trazem à tona sua transexualidade, fazendo com que Venus aos poucos revele seu desejo de realizar a cirurgia de transgenitalização para “tornar-se completa”, em suas palavras. Octavia St. Laurent, mulher negra e também transexual, é uma das figuras mais bem-sucedidas e glamourosas dos bailes devido à sua aparência. O dia-a-dia de Octavia exibido em *Paris*, no entanto, não se resume às competições *drag*, mas traz também suas tentativas de se tornar uma modelo de sucesso. *Paris Is Burning* encerra com uma espécie de epílogo. Um último intertítulo informa a transição temporal de dois anos: “NEW YORK, 1989”. Já não há mais uma narração montada a partir das vozes das personagens. Nesse momento, assiste-se ao fenômeno de popularização dos bailes e as cenas são mediadas através de imagens retiradas de telerreportagens de emissoras norte-americanas. Uma nova entrevista com Willi Ninja revela seu afastamento dos bailes e sua rápida escalada à fama como coreógrafo – bem como o poder aquisitivo consequente. Descobre-se que Venus Xtravaganza fora assassinada em 1988 enquanto se prostituía, tendo seu corpo encontrado embaixo de um colchão de hotel dias depois do crime. Essa realidade de marginalização e de violência é confrontada com uma entrevista final de Dorian Corey. Ela conta que a idade a convencera de que a simples sobrevivência já é uma grande conquista: “Se você conseguiu sobreviver, você já conseguiu deixar um importante legado para o mundo”.

Em setembro de 1990, *Paris Is Burning* começou sua temporada de exibição em festivais de cinema, entre eles o Festival Internacional de Cinema de Toronto, no Canadá, e o Festival Sundance de Cinema, nos Estados Unidos.⁹ O documentário tornou-se um dos principais títulos em festivais de temática gay e lésbica naquele ano. Atendendo aos pedidos do público, o *NY Queer Experimental Film Festival*, em Nova Iorque, teve de exibi-lo três vezes. Ao todo, *Paris Is Burning* venceu 14 prêmios, incluindo o *Teddy*, premiação criada em 1987 no Festival de Berlim voltada às produções que abordam diversidades sexuais e de

⁹ Antes de chegar aos festivais, uma versão editada de *Paris Is Burning* fora transmitida no programa *Arena* da BBC britânica.

gênero.

Em 1991, o filme é exibido durante dezessete semanas na *Film Forum*, uma sala de cinema focada em lançamentos independentes e localizada no centro de Nova Iorque. As sessões renderam U\$525mil de lucro à *Film Forum*, quebrando o recorde de bilheteria da sala até então. Em 9 de agosto do mesmo ano, *Paris Is Burning* foi oficialmente lançado nos Estados Unidos pela distribuidora Miramax Films, fazendo com que Jennie Livingston e parte do elenco do filme realizassem uma caravana nacional promovendo debates vinculados às suas sessões. O lucro final através da Miramax nos EUA fecha em U\$3,8 milhões, resultado inesperado para um documentário produzido de forma independente na época (HILDERBRAND, 2013). *Paris Is Burning* também foi lançado comercialmente nos cinemas de alguns países europeus, na Austrália e no Japão, mas não chegou a ser distribuído em nenhum país latino-americano. No Brasil, uma versão em DVD com legendas em português foi lançada pelo selo independente Magnus Opus, em 2009.

O filme tornou-se assunto na mídia norte-americana principalmente pelas diversas controvérsias que causara durante o período em que estivera nos cinemas. O salão onde ocorreu a festa de estreia em Los Angeles foi alvo de um tiro disparado por um carro em movimento – atingindo somente um veículo –, além de episódios de violência física e um assalto terem decorrido na mesma noite nos arredores. Em Utah, a *The Christian Film and Television Commission*, organização cristã não-governamental, arquitetou uma campanha nacional contra o filme. A CFTVC pedia aos cidadãos estadunidenses o boicote às exibições de *Paris* e o envio de cartas de repúdio ao então presidente dos Estados Unidos, George H. W. Bush, protestando quanto à suposta imoralidade do filme e quanto ao financiamento através de dinheiro público (PUIG, 1991). Polêmicas envolvendo Livingston e o elenco do filme também chegaram à imprensa. Uma reportagem intitulada “*Paris Has Burned*”, publicada em abril de 1993 no jornal *The New York Times*, trouxe à tona a dificuldade financeira que grande parte do elenco enfrentava – além da recente morte de Angie Xtravaganza por complicações relacionadas ao HIV/AIDS. Além disso, a matéria ainda explorava as medidas legais que alguns dos envolvidos estavam tomando contra a diretora, exigindo um retorno financeiro que fosse coerente ao sucesso do filme (GREEN, 1993).

2.2 *Paris Is Burning* e os debates teóricos

Hilderbrand (2013) aponta que o início dos anos 1990 estava marcado pela insurgência dos Estudos Culturais, dos estudos pós-coloniais e da teoria queer. Nesse contexto, *Paris Is*

Burning “tornou-se um texto pelo qual críticos culturais e acadêmicos podiam abordar tais questionamentos políticos”¹⁰ (HILDERBRAND, 2013, p. 1341, tradução nossa). É a partir das principais produções literárias surgidas nesse contexto e suas consequentes análises que o apanhado teórico abaixo se organiza.

bell hooks (1992) é responsável por um ensaio seminal a respeito de *Paris Is Burning*. Considerada uma das pioneiras em estudos feministas norte-americanos interseccionados às questões raciais, hooks conta que sua crítica ao filme surgiu ao perceber o desconforto de diversos espectadores negros que o assistiram. Enquanto isso, ela notava que muitas pessoas brancas encontravam no documentário um produto de entretenimento e humor. Defendendo a tese de que o filme em momento algum questiona a branquitude, hooks argumenta que

Jennie Livingston aproxima-se do seu objeto de pesquisa como uma observadora de fora. Já que sua presença como mulher branca/lésbica/cineasta se “ausenta” em *Paris Is Burning*, é fácil para os espectadores imaginarem que estão assistindo a um filme etnográfico que documenta a vida de gays negros “nativos” e não reconhecerem que assistem a um trabalho formado e constituído por uma perspectiva e ponto de vista específicos da diretora. Por mascarar cinematograficamente essa realidade (a ouvimos fazendo perguntas, mas nunca a vemos), Livingston não contrapõe a maneira hegemônica pela qual a branquitude “representa” a negritude, assumindo uma postura vigilante e imperialista que de forma alguma se caracteriza como progressiva ou contra-hegemônica. Ao produzir o filme a partir de uma visão convencional da linguagem documental e não deixando claro o quanto seu ponto de vista rompe com essa tradição, Livingston assume um local privilegiado de “inocência”¹¹ (HOOKS, 1992, p. 151, tradução nossa).

Segundo hooks (1992), a celebração da cultura de bailes transforma-se, em *Paris Is Burning*, em uma celebração da hegemonia racial branca. Isso não perpassaria somente a composição dos planos filmados por Livingston, mas o discurso proferido nas entrevistas do filme. Dentro do sistema que concebe como “patriarcado capitalista de supremacia branca”, hooks postula que a escolha de apresentar-se artisticamente como uma mulher (ou seja, em *drag*) é sempre construída a partir de uma visão patriarcal que concebe tal escolha como uma

¹⁰ [...] became a text through which cultural critics and academics were able to address such charged political issues [...]

¹¹ Jennie Livingston approaches her subject matter as an outsider looking in. Since her presence as white woman/lesbian filmmaker is “absent” from *Paris is Burning*, it is easy for viewers to imagine that they are watching an ethnographic film documenting the life of black gay “natives” and not recognize that they are watching a work shaped and formed by a perspective and standpoint specific to Livingston. By cinematically masking this reality (we hear her ask questions but never see her), Livingston does not oppose the way hegemonic whiteness “represents” blackness, but rather assumes an imperial overseeing position that is in no way progressive or counter-hegemonic. By shooting the film using a conventional approach to documentary and not making clear how her standpoint breaks with this tradition, Livingston assumes a privileged location of “innocence”.

perda, uma trajetória de deslocamento de um lugar de poder (masculino) a um lugar de opressão (feminino), uma escolha que leva à ridicularização. Cruzadas à questão racial, tais performances só poderiam adquirir o caráter de crítica social se servissem para dismantelar a masculinidade falocêntrica atribuída aos homens negros. Em contraste ao que se vê no filme, no entanto, tal potência subversiva se perde, uma vez que a branquitude é posta como essencial à experiência feminina (HOOKS, 1992). De um modo geral, a principal decepção compartilhada pela autora e por diversos outros que escreveram sobre *Paris Is Burning* é o fato de não encontrarem nas performances uma crítica direta às opressões raciais e de gênero (CONTRERAS, 2004).

Daniel Contreras resgata em John Champagne o quanto a postura de bell hooks nega a potência da ambiguidade apresentada por Jennie Livingston, uma vez que em sua análise a diretora simultaneamente celebra e critica a visão idealizada, fetichista e sexista da feminilidade das performances *drag* (CHAMPAGNE apud CONTRERAS, 2004). Já Hilderbrand acredita que “ao ver os personagens do filme somente através da tragédia e da opressão, hooks não os concede alegria, senso de comunidade ou agência”¹² (HILDERBRAND, 2013, p. 1298). Enfim, hooks propõe uma análise mais ampla quanto às relações de raça que recortam os produtos culturais em suas diversas implicações de representação, recepção e exibição. Nesse sentido, ainda que sua visão quanto ao filme tenha sido refutada por outros autores, é importante lembrar que sua contribuição instaura uma provocação pertinente e atual sobre as subordinações e desigualdades raciais presentes no cinema.

Figura central da teoria queer, Judith Butler propõe uma diferente abordagem relativa à subversão. Butler aponta que *Paris Is Burning* põe em cheque a seguinte questão: se a paródia (*drag*) de uma norma dominante (o gênero) é suficiente ou não para efetivamente dismantelá-la, uma vez que nesse processo de desnaturalização também há o risco de uma reconsolidação das estruturas hegemônicas de poder. Considerando os diversos riscos, sua hipótese é a de que não há uma relação necessária entre *drag* e subversão, mas a certeza de um campo aberto: “[...] *drag* é um espaço onde reside certa ambivalência, refletindo um panorama mais amplo no qual se está engendrado nos regimes de poder constitutivos e, conseqüentemente, nos mesmos regimes ao qual está se opondo.”¹³ (BUTLER, 1993, p. 125,

¹² By seeing the film’s subjects as simply tragic and oppressed, hooks does not afford them joy, community, or agency.

¹³ [...] *drag* is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of Power that one opposes.

tradução nossa). Considerando que a heterossexualidade não existe *a priori*, Butler sustenta que seu sistema de gênero é constituído pelo próprio esforço repetitivo (e, portanto, performativo) de reproduzir as idealizações do *projeto heterossexual*. Assim, ela ressalta que *drag* não é uma imitação secundária relativa a um gênero prévio e original, mas trata-se de uma prática que divide com a heterossexualidade as mesmas ferramentas discursivas. Nesse sentido, a subversão possível nas performances da cultura de bailes é a de revelar “a estrutura imitativa em que o gênero hegemônico é por si só produzido, colocando em cheque o caráter natural e original da heterossexualidade”¹⁴ (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa).

Pela prática *drag* não possuir um caráter unívoco, é insuficiente para Butler a análise de bell hooks quanto às representações de gênero em *Paris Is Burning*. Considerar *drag* como algo fundamentalmente misógeno – uma vez que a performance levaria a vivência feminina ao ridículo e ao degradante – é, para Butler (1993), igualmente heterossexista, já que define a homossexualidade masculina, o *cross-dressing* e a transexualidade feminina a partir da matriz heterossexual de gênero. Essa concepção estaria ligada à crença popular de que mulheres lésbicas não são heterossexuais porque tiveram uma experiência negativa com um homem. Tais argumentos, ainda que emitidos por diferentes sujeitos, figuram as dissidências sexuais e de gênero como consequências diretas de uma suposta frustração com a heterossexualidade, posicionando-a como o eixo produtor das relações de gênero.

A busca por *Realness* presente nas performances em *Paris* também é objeto de análise de Butler. *Realness* será um termo melhor explorado no capítulo referente à análise, mas de um modo geral trata-se de um critério que atravessa diversas categorias competitivas no baile, exigindo que os participantes pareçam “reais”, isto é, que sua aparência e sua postura, durante a performance, lembre o mais fielmente aquilo que a performance se refere. Portanto, se a categoria chama-se *Executive Realness*, é preciso que os competidores se apresentem de forma convincente como executivos de Wall Street, por exemplo. As exigências desse critério complexificam a delimitação das fronteiras entre ideais raciais e de gênero. De acordo com Butler, “tornar-se real” constitui a promessa fantasmática de ser salvo da pobreza, da homofobia e da deslegitimação racial. Essa tentativa transcorrida nos bailes expõe as normas regulatórias desse ideal estabelecido, as quais poderiam compor o que Lacan conceitua de simbólico. O simbólico lacaniano prevê a diferença sexual como constitutiva do sujeito;

O que *Paris Is Burning* sugere, no entanto, é que, na constituição do sujeito,

¹⁴ [...] on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality.

a ordem da diferença sexual não é anterior àquela racial ou de classe; de fato, o simbólico é também, e simultaneamente, um conjunto de normas racializantes; e que essas normas de *realness* pelas quais o sujeito é produzido são concepções sobre o “sexo” informadas através da raça.¹⁵ (BUTLER, 1993, p. 130, tradução nossa).

Para Butler, os entrecruzamentos entre gênero e raça são indispensáveis para analisar a personagem transexual Venus Xtravaganza. De origem latina, Venus não deseja somente viver plenamente como uma mulher, mas tornar-se uma “garota branca e mimada”, em suas palavras. Nesse desejo, Butler (1993) observa como o gênero torna-se o veículo de uma transformação fantasmática de classe e raça, o próprio campo de sua articulação.

Ao denotar que a cultura dos bailes se estrutura no desejo de transubstanciação a um *status* lendário¹⁶, um domínio idealizado dos lugares sociais privilegiados de gênero e raça, Butler crê que a diretora se insere nesse cenário como a possibilidade de concretização desse desejo. “A câmera de Livingston entra nesse mundo como a promessa de satisfação fantasmática [...]. Se Livingston é a garota branca com a câmera na mão, ela é tanto o veículo como o objeto de desejo.”¹⁷ (BUTLER, 1993, p. 134, tradução nossa). Butler também nota que o fato de a diretora ser abertamente lésbica permite que ela se aproxime daquela comunidade. A homossexualidade de Jennie Livingston estaria ainda implicada na forma erotizada como a personagem transexual Octavia St. Laurent é apresentada no filme. Butler (1993) caracteriza a câmera de *Paris* como o instrumento tácito da transubstanciação prometida, assumindo o lugar do falo, controlando o campo da significação: “A câmera opera, então, através do privilégio masculino do olhar desmaterializado, o olhar que tem o poder de produzir corpos, mas que é, por si só, corpo nenhum.”¹⁸ (BUTLER, 1993, p. 136, tradução nossa). Nesse aspecto, ela aproxima-se de hooks, crendo que o lugar ocupado por Livingston só é possível porque um olhar neutro, dentro da prática etnográfica, sempre pressupõe o “olhar branco”, que parte da branquitude.

Reconhecendo as contradições presentes no documentário, Butler conclui suas considerações no livro *Bodies That Matter* (1993) argumentando que *Paris Is Burning* não se

¹⁵ What *Paris Is Burning* suggests, however, is that the order of sexual difference is not prior to that of race or class in the constitution of the, subject; indeed, that the symbolic is also and at once a racializing set of norms, and that norms of realness by which the subject is produced are racially informed conceptions of "sex"

¹⁶ Refere-se a *legendary*, um dos termos explorados em *Paris Is Burning* que indica um status de fama e admiração que alguns membros dos bailes alcançam.

¹⁷ Livingston's camera enters this world as the promise of phantasmatic fulfillment: a wider audience, national and international fame. If Livingston is the white girl with the camera, she is both the objet and the vehicle of desire.

¹⁸ The camera thus trades on the masculine privilege of the disembodied gaze, the gaze that has the power to produce bodies, but that is itself no body.

destaca pela forma que lida com a heterossexualidade e a hegemonia racial branca, uma vez que esses elementos acabam sendo eventualmente idealizados na narrativa. O que se destaca é a ressignificação não-normativa da estrutura familiar que acontece através da dinâmica dos bailes e do vocabulário desenvolvido, criando um senso de união entre seus membros: “Essa não é uma mera imitação, mas a construção social e discursiva de uma comunidade que vincula, cuida, ensina, abriga e capacita”.¹⁹ (BUTLER, 1993, p. 131, tradução nossa). Nesse sentido, parece frutífera uma análise que estenda a performatividade a outras instâncias do documentário, como nos propomos realizar ao final desta monografia.

Philip Brian Harper dá continuidade à análise lacaniana de Judith Butler para ampliar as relações entre *realness* e o domínio do simbólico. Harper (1999) sustenta que

O campo discursivo que constitui a ordem do simbólico não é sujeito à manipulação voluntária daqueles que nela estão inseridos. Consequentemente, a “oscilação” bem sucedida dentro do simbólico sempre implica, então, certa acomodação do sujeito. Em outras palavras, quando as competidoras da categoria *realness* saem do contexto do baile, o qual constitui um tipo de domínio imaginário, elas precisam – supostamente, pelo menos – conformar-se às normas do contexto social majoritário, que efetivamente constitui a ordem do simbólico. Ser denotado como dissidente ou negar tal conformação pode resultar em consequências trágicas para qualquer uma delas.²⁰ (HARPER, 1999, p. 44, tradução nossa).

Para Harper, o espaço onde ocorrem as competições tem papel fundamental na análise: *Realness* é aquilo que é reconhecido no contexto dos bailes, mas não fora dali. Dada essa limitação, o documentário *Paris Is Burning* deve ser compreendido não como uma representação neutra de um exercício efetivo e subversivo de agência sociopolítica, mas como um filme que potencialmente subscreve a *possibilidade* de tal exercício. (HARPER, 1999, p. 46). Como acompanharemos na análise, uma atenção à complexidade por trás do critério de *realness* é uma das mais marcantes características do documentário.

A ausência de bibliografia referente ao filme traduzida para o português mostra que o debate em torno de *Paris Is Burning* não é facilmente acessível no Brasil. O mais recente registro bibliográfico brasileiro encontrado que traz referências ao filme em seus artigos é a

¹⁹ [the resignification of the family through these terms] is not a vain or useless imitation, but the social and discursive building of community, a community that binds, cares, and teaches, that shelters and enables.

²⁰ As we have noted, however, the discursive field that constitutes the symbolic order is not subject to voluntaristic manipulation by the individual subjects implicated within it. Consequently, successful "oscillation" into the symbolic always entails, as well, the subject's accommodation to it. In other words, when Realness queens exit the ball milieu, which constitutes a type of imaginary realm, they must - to all appearances, at least - conform to the norms of the larger social context that effectively constitutes the symbolic order. To be perceived as failing or refusing thus to conform can result in tragic consequences for any given individual.

publicação *New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política* (2015), compilação de textos organizada por Lucas Murari e Mateus Nagime como catálogo de um festival de cinema homônimo produzido pela Caixa Econômica Federal. Nenhum dos textos, no entanto, aborda o filme de maneira aprofundada. Uma nota dos editores informa também que *Paris* constava na programação original do festival, mas dificuldades nas negociações dos direitos autorais impossibilitaram sua exibição (MURARI e NAGIME, 2015, p. 42). Tampouco há indícios de produções acadêmicas que tomem o filme como principal objeto de análise no Brasil. Nesse sentido, *Paris Is Burning* segue como um tema ainda a ser explorado em nosso país.

Lucas Hilderbrand é o autor de *Paris Is Burning: A Queer Film Classic* (2013), o único livro dedicado exclusivamente ao filme até o momento. Sua obra remonta o contexto de produção e exibição do filme, a qual serviu de base para o desenvolvimento da linha do tempo traçada nos subcapítulos anteriores. Em sua análise, Hilderbrand (2013) pontua que grande parte da produção teórica sobre o documentário vem de campos de pesquisa que não estão diretamente ligados ao cinema. Em sua visão, isso revela que o impacto de *Paris Is Burning* deu-se muito mais no âmbito social do que no meio cinematográfico. “*Paris* não foi objeto de uma análise formal embasada e aprofundada. Parece-me importante observar o que o filme de fato faz e como ele é estruturado”²¹ (HILDERBRAND, 2013, p. 363 e 365, tradução nossa). A carência de tal abordagem se faz ainda mais notável quando posicionamos historicamente o documentário em relação à insurgência de um cinema queer.

2.3 A emergência de um cinema queer

Em março de 1992, um texto chamado *New Queer Cinema* (2015), presente na publicação nova-iorquina *Village Voice*, propôs uma visão paradigmática em relação à forma como as dissidências sexuais estavam sendo abordadas nos festivais dos últimos meses. Escrito por B. Ruby Rich, o artigo argumentava que desde a edição de 1991 do Festival Internacional de Cinema de Toronto era possível observar o *fenômeno do cinema queer*: “Naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (RICH, 2015, p. 18). O uso político do termo queer configura uma posição estratégica na luta contra a fixação de identidades trivializadas e normatizadas pelas práticas/discursos institucionalizados (BESSA, 2007, p. 26), conceito que adentraremos mais profundamente no

²¹ [...] Paris has not typically been the subject of sustained close formal analysis. It strikes me as important to attend to what the film actually does and how it is structured [...]

capítulo seguinte, a partir da teoria queer e seus principais fundamentos.

Entre os filmes observados por Rich (2015) naquele momento, estão *Young Soul Rebels* (1991), de Isaac Julien, que discute o racismo e a homofobia do Reino Unido nos anos 1970 a partir da relação dos jovens Chris e Caz; *Eduardo II* (1991), de Derek Jarman, que remonta o romance entre o rei inglês Eduardo II e o nobre Piers Gaveston em uma produção que alia o moderno ao clássico através da montagem, do figurino e do cenário; *The Hours and Times* (1991), de Christopher Münch, que sugere uma abordagem homoerótica às férias que John Lennon e o empresário Brian Epstein tiveram em Barcelona no ano de 1963; *Swoon – Colapso do Desejo* (1992), de Tom Kalin, uma reconstrução do caso de Leopold e Loeb, estudantes estadunidenses condenados à prisão perpétua por assassinato, argumento que anos antes servira como ponto de partida para *Festim Diabólico* (1945), de Alfred Hitchcock; *The Living End* (1992), de Gregg Araki, um filme de estrada considerado pela mídia como “a versão gay de *Thelma e Louise*”, protagonizado por dois jovens soropositivos; e *R.S.V.P.* (1991), de Laurie Lynd, um curta-metragem que mostra a superação de um rapaz depois do seu namorado ter morrido devido a complicações relacionadas ao HIV/AIDS. Rich (2015) ressalta que essas produções não necessariamente compartilhavam uma estética única, mas que um estilo em comum era notável:

É claro que os novos filmes e vídeos *queer* não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas. (RICH, 2015, p. 18)

Para traçarmos um panorama que preparou o terreno para essa onda de filmes queer, partimos da pesquisa de Barbara Menel (2012), permitindo a abertura de um breve parêntese histórico a fim de contextualizar algumas incidências estéticas que anteciparam o *New Queer Cinema*. A partir dos anos 1950, um conjunto de produções independentes fortemente vinculadas à arte experimental aproximou-se da exploração subversiva da sexualidade. Segundo Lucas Bettim, “esse *underground* rejeitava as práticas cinematográficas estabelecidas e questionava as ideologias dominantes, trazendo para o cerne figuras antes marginalizadas.” (BETTIM, 2015, p 109). Entre os cineastas e artistas desse período, estão

Edward Wood Jr. com seu filme *Glen ou Glenda*, de 1953, que narra de maneira bastante idiossincrática a prática do *cross-dressing*, trazendo influências estéticas do cinema alemão; Jack Smith, nome relevante na cena artística *underground* de Nova Iorque nos anos 1960, diretor de filmes experimentais que propuseram uma releitura hiperbólica da feminilidade das atrizes de Hollywood, relacionando diferentes expressões de gênero à diversidade sexual, como em *Flaming Creatures* (1963), filme com um elenco repleto de *drag queens* e diversas cenas explícitas de sexo e estupro; Andy Warhol, peça-chave da *pop art* e um dos mais influentes artistas norte-americanos do século XX, artista que iniciou novas representações através de suas experiências audiovisuais, mais bem exemplificadas em seus vídeos *Screen Tests*, produzidos entre 1964 e 1966, os quais contemplam mais de 500 registros de 4 minutos cada retratando a visita de diversos amigos ao seu estúdio. Ainda sobre Warhol, a trilogia composta por *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972) abordou de modo bastante inovador temáticas como sexo, drogas e prostituição, sendo protagonizada por Joe Dallesandro, que se consagrou como um símbolo sexual da subcultura gay norte-americana; e John Waters, que na década de 1970 atinge seu auge subversivo. Ao lado da *drag queen* Divine, Waters levou aos seus filmes de baixo orçamento a comédia, o fetiche, o choque e as diversas nuances das identidades marginalizadas, com destaque para *Pink Flamingos* (1972) e *Female Trouble* (1974). Talvez seja impossível traçar uma coesão estética entre tais artistas e diretores, mas todos compartilham uma abordagem às relações de gênero que se aproxima do *camp*²², revelando sua potência artística e transgressora. Além disso, nota-se que nesse momento a linguagem documental e de arquivo passa a ocupar mais intensamente o âmbito de produções vinculadas às minorias sexuais e/ou de gênero.

Mennel (2012) aponta que os anos 1980 contaram com uma onda de diretoras lésbicas que marcou o cinema independente no hemisfério norte com tramas envolvendo relações homossexuais e diferentes pautas feministas que estavam em voga na época. A autora destaca três importantes produções desse período: *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, *Verführung: Die grausame Frau Monika Treut's* (1984), de Monika Treut, e *She Must be Seeing Things* (1987), de Sheila McLaughlin. Por outro lado, o cinema comercial era palco de uma visão mais otimista sobre as diferentes sexualidades e identidades de gênero. Apesar das

²² Em *Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros* (2011), Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior propõe uma retomada histórica da origem do termo. Entre as definições, “o *camp* descreve um certo tipo de comportamento – conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias, tons de fala – baseado em atributos como teatralidade, drama, frivolidade, humor afiado e efeminação. O comportamento *camp*, que pode ser resumido pela gíria brasileira “dar pinta”, tem como uma de suas grandes expressões os shows de travestismo e *drag*, mas aparece também na vivência cotidiana, especialmente entre os homossexuais masculinos.” (LACERDA JÚNIOR, 2011, p.2). Cabe ressaltar que um de seus principais pontos é o fato de que a homossexualidade, ao longo do tempo, estabeleceu diferentes relações com o *camp*, ora de aproximação, outras de rejeição.

produções dessa época permitirem que grandes audiências pudessem acessar narrativas mais brandas envolvendo gays e lésbicas, “O custo, no entanto, foi a perda da diversidade de representação encontrada no *camp*, nos filmes B e no *exploitation*”²³ (MENNEL, 2012, p. 51, tradução nossa). Dessa maneira, é em resposta a uma abordagem midiática asséptica e dessexualizada que a renovação criativa da “onda queer” emerge. Do cenário descrito por Menneel, uma das principais consequências ao cinema queer foi a influência do *camp*, como Bettim explica:

Se o cinema queer tem nas personagens transgênero sua expoente máxima, a estética *camp* traduz sua forma. O grotesco, o burlesco, a paródia, e o exagero enunciados em último grau na figura da drag queen foram apropriados politicamente pela comunidade LGBT como reafirmação de sua identidade através da diferença, negando a necessidade de adequação social segundo preceitos heteronormativos. Transcrito na mise-en-scène pela artificialidade plástica da imagem e estilo de atuação teatral ora exagerado, ora letárgico, o *camp* foi prontamente incorporado pelo cinema queer, que se reinventou através do mecanismo transgressor instituído por essa estética (BETTIM, 2015, p. 111)

A expressão *New Queer Cinema* logo extrapolou a primeira crítica de B. Ruby Rich e passou a representar, entre a mídia e a crítica norte-americana, todo o movimento de rearticulação de desejos não-normativos que marcou a produção cinematográfica norte-americana e europeia desde a virada da década de 1990. Nesse sentido, ainda que *Paris Is Burning* tenha participado dos festivais de cinema um ano antes do fenômeno observado por Rich (2015), o documentário também é visto como constituinte do *New Queer Cinema* por diversos autores, como Lucas Hilderbrand (2013), Barbara Menneel (2012) e Lopes e Nagime (2015). Margaret Nepomuceno (2009) conceitua o movimento como um conjunto de produções que deu visibilidade, no início da década de 1990, à encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência de gênero. Tais filmes agregam uma multiplicidade estética que vai desde a câmera na mão comum ao cinema de baixo orçamento até produções em preto-e-branco com montagens sofisticadas que aludem ao cinema mudo dos anos 1920. A quebra da narrativa linear segue a tradição vanguardista de artistas e cineastas como Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder e Kenneth Anger, e a figura dos “marginais sexuais” invoca o trabalho de roteiristas gays pioneiros em suas áreas, como Jean

²³ “A cost, however, was the loss of the diversity of representation found in camp, B-movies and exploitation films, which slowly disappeared throughout the 1980s.”

Genet e John Waters (MENNEL, 2012). Diversos filmes do movimento também beberam de outras áreas criativas, como o caso de *Looking For Langston* (1989), de Isaac Julien, que colocou em diálogo a poesia de Langston Hughes e a produção fotográfica de Robert Mapplethorpe. Apesar de muitos dos seus filmes serem produções ficcionais de longa-metragem, o *New Queer Cinema* contou com outros tipos de linguagem. A análise de Julianne Pidduck (2015) ajuda a pensar como a subversão do formato também esteve vinculada à proposta política dos filmes. “Documentários híbridos, curtas dramáticas, filmes experimentais e especialmente o vídeo foram formatos profícuos para a reescritura da identidade e da sexualidade – o que Deleuze poderia chamar de ‘movimentos aberrantes’” (PIDDUCK, 2015, p. 63). Assim, a linguagem do documentário no *New Queer Cinema* contribui à renegociação das identidades que seus filmes encarnam. *The Watermelon Woman* (1996), de Cheryl Dunye, por exemplo, parte da produção documental para criticar a invisibilidade de lésbicas negras na indústria do cinema. *Swoon – Colapso do Desejo* (1992) agrega imagens de arquivo de Chicago às cenas dramatizadas.

Apesar de trazer uma aproximação inovadora às narrativas de desejos não-normativos no cinema, o papel do *New Queer Cinema* está longe de ser um consenso entre críticos e acadêmicos. Karla Bessa (2007), por exemplo, crê que as produções não conseguiram criar outro imaginário no qual cultura e natureza não estejam em relação de determinação. Chico Lacerda (2015) vai ao encontro dessa crítica e, ao perguntar-se se os filmes desse período desafiaram as noções essencialistas de gênero e sexualidade, o autor aponta que o único a obter tal êxito fora *Paris Is Burning*, uma vez que seu tema central era justamente a produção discursiva de identidades. Ainda que outros filmes também tenham abordado questões étnicas e raciais, Daniel Contreras (2004) diz que o documentário de Livingston se trata de um dos poucos filmes a lidar com questões raciais diretamente interligadas a uma temática queer.

Falar de cinema queer é ultrapassar a questão de representações e a presença de personagens LGBT. Essa nova abordagem, ainda que não seja unívoca, traz intenções narrativas e estéticas que confluem na abordagem não-essencialista da sexualidade, dos desejos e das identidades de gênero. Se a importância micropolítica de seu tema coloca *Paris* em destaque entre os filmes desse período, parece rara uma abordagem que recupere tal filme em seu potencial de criação, pensando, de fato, o que há de queer em *Paris Is Burning* para além de seu assunto. Tampouco parece satisfatório analisar o documentário somente a partir dos pressupostos estéticos vinculados ao *New Queer Cinema*, uma vez que, ao falarmos de *Paris*, tratamos de uma linguagem pautada em um fazer ético (documental) que, em certo nível, depende de um vínculo mais comprometido com o “real”. Para que possamos

empreender uma busca nesse sentido, antes aprofundaremos o que está em jogo quando falamos em queer a partir da teoria queer, a qual, segundo Mario Psarras (2015) influenciou e foi influenciada pelas produções fílmicas dessa onda.

3. QUEER: DESFAZENDO O SUJEITO

Como demonstrado no capítulo anterior, *Paris Is Burning* foi um importante objeto de análise e um tema recorrente na produção acadêmica, inclusive dentro dos estudos queer. No entanto, a temática do documentário tendeu a predominar em relação a sua forma – embora, como veremos no capítulo seguinte, uma dicotomia como essa seja insuficiente. Ainda assim, isso fez com que os escritos a seu respeito abordassem problemáticas micropolíticas que espelhavam as articulações sociais da época em detrimento à criação e à construção de sentidos proposta pelo filme.

Neste capítulo, os trabalhos de Guacira Lopes Louro (2001) e Richard Miskolci (2011) nos ajudam a mapear o contexto social em que uma política pós-identitária emerge, bem como os empreendimentos analíticos precursores dessa nova forma de conceber as relações entre corpo e sexualidade, tais como a heteronormatividade proposta por Michael Warner (1991) e a epistemologia do armário, descrita por Eve Sedgwick (2007). A partir de Judith Butler (2010, 2013) abordaremos o corpo sexuado a partir da performatividade de gênero e sua consequente produção de seres abjetos. Enfim, será possível pensar nos limites representativos postos em cheque pelo queer a partir de Paul B. Preciado (2011) para que então possamos investigar uma sensibilidade queer de *Paris Is Burning*.

3.1 Uma perspectiva pós-identitária

Remontando a pesquisa de Guacira Lopes Louro (2001), para que se possa pensar nas raízes do que hoje se convencionou chamar de teoria queer, se faz necessário revisitar importantes contribuições intelectuais que ajudam a mapear o momento histórico no qual uma política e uma teoria pós-identitária se faz possível. À luz do que Michel Foucault explicita no primeiro livro de *A História da Sexualidade* (1999), Louro (2001) dirá que a homossexualidade – e o sujeito homossexual, em consequência – são invenções do século XIX. O que antes era socialmente vinculado à sodomia no discurso público (e, nesse sentido, tomava o sexo entre pessoas do mesmo gênero como pertencente ao campo das práticas) passa a definir um tipo especial de sujeito. Isso acontece através de uma “entomologização”, nas palavras de Foucault, operada pela psiquiatria e pela medicina, que por volta de 1870 instaura a noção de uma essência distinta e patológica aos comportamentos sexuais não-convencionais expressos pela humanidade.

A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo. Mais do que as velhas interdições, esta forma de poder exige para se exercer presenças constantes, atentas e, também, curiosas; ela implica em proximidades; procede mediante exames e observações insistentes; requer um intercâmbio de discursos através de perguntas que extorquem confissões e de confidências que superam a inquisição. Ela implica uma aproximação física e um jogo de sensações intensas, de que a medicalização do insólito sexual é ao mesmo tempo efeito e instrumento. Engajadas no corpo, transformadas em caráter profundo dos indivíduos, as extravagâncias sexuais sobrepõem-se à tecnologia da saúde e do patológico. E, inversamente, a partir do momento em que passam a ser "coisa" médica ou medicalizável, como lesão, disfunção ou sintoma, é que vão ser surpreendidas no fundo do organismo ou sobre a superfície da pele ou entre todos os signos do comportamento. (FOUCAULT, 1999, p. 44)

No lugar de entendê-la como historicamente reprimida, Foucault pensará a sexualidade como demasiadamente imbricada nos modos pelos quais o poder atua na sociedade moderna (WEEKS, 2010). A emergência da categorização da homossexualidade é tida, então, como discursivamente produzida, tornando-se uma questão social relevante que, através de diferentes meios – a religião, a justiça, a ciência – sofre a atribuição de diferentes sentidos morais. Todos esses meios, no entanto, operam através do mesmo entendimento, ao pensar o sujeito homossexual como um ‘tipo’ humano distintivo (LOURO, 2001). Essa concepção, no entanto, contribui para que os sujeitos tidos como homossexuais passem a refletir a respeito de sua posição na sociedade, aos poucos desenvolvendo um aparato cultural expresso em revistas, publicações independentes, manifestações artísticas, através do qual a homossexualidade construiu um discurso comum e uma luta política. As décadas de 1960 e 1970 são cruciais para a formação de grupos organizados e frentes de libertação.

Na medida em que se formula a ideia de uma comunidade homossexual, perspectivas a respeito da afirmação da homossexualidade ditam a articulação do grupo. O reconhecimento da identidade ganha uma dimensão não só pessoal, mas também política. Assumir-se – sair do armário – torna-se uma atitude de extrema relevância à postura dos movimentos gays e lésbicos. Nesse sentido, a produção intelectual também passa a ser um campo de debate desses sujeitos, os quais, “sem romper com a política de identidade, colocam em discussão sua concepção [de sexualidade] como um fenômeno fixo, trans-histórico e universal” (LOURO, 2001, p. 544), instaurando estudos gays e lésbicos dentro da produção acadêmica,

principalmente no contexto estadunidense. Sob um caráter de integração, assimilação e unificação, toda essa política identitária aos poucos sucede em tornar a homossexualidade um tema que não mais rompe com o *status quo* de modo tão brusco. No entanto, tensões críticas e teóricas começam a surgir, entre elas a ausência de um pensamento que levasse em conta recortes raciais e de classe dentro das minorias sexuais e de gênero, a divergência entre a forma como lésbicas e homens gays pensavam o sexo em sua dimensão política e a exclusão denunciada por bissexuais e transexuais. Mais do que diferentes perspectivas ativistas, Louro (2001) vê que nesse momento estava em xeque a própria noção de homossexualidade enquanto base única de uma micropolítica. O surgimento da Aids nos anos 1980 agrava ainda mais a atuação política desses movimentos minoritários, uma vez que o estigma da doença – repercutida na imprensa, à época de sua epidemia, sob a alcunha de “câncer gay” – traz à tona o preconceito ainda latente na sociedade e a capacidade do Estado em exercer um novo controle sobre os corpos. A reflexão teórica a respeito da sexualidade caminha em direção ao próprio questionamento das categorias – sua fixidez, separação ou limites –, buscando investigar o jogo do poder ao redor delas (EPSTEIN & JOHNSON, 1998 apud LOURO, 2001).

Nesse contexto político, emerge uma perspectiva queer, expressa tanto em novas articulações de ativismo²⁴ como através de uma produção teórica. Queer pode ser traduzido por estranho, ridículo, excêntrico, raro, extraordinário, palavra que, na língua inglesa, também constitui uma forma pejorativa de nomeação de pessoas fora das normas sexuais e/ou de gênero (LOURO, 2001). O termo passa então a servir como uma forma de contestação e de ressignificação. A ideia de uma “teoria queer” é pela primeira vez apresentada em fevereiro de 1990 por Teresa de Lauretis, citada de modo a diferenciar tal pensamento dos estudos empreendidos pela sociologia a respeito das minorias sexuais e/ou de gênero: “A escolha do termo queer para se autodenominar [...] destacava o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização focada na sexualidade” (MISKOLCI, 2011, p.ii).

Richard Miskolci (2011) aponta que a base teórica desses escritos parte de um encontro entre os Estudos Culturais norte-americanos e o pós-estruturalismo francês, sendo o último responsável por importantes problematizações a respeito das concepções clássicas de identidade, agência e identificação, rompendo com a concepção cartesiana do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia. Mais especificamente, a noção foucaultiana a respeito da sexualidade enquanto dispositivo de poder, como já apontada acima, foi

²⁴ Alguns dos exemplos elencados por Preciado (2011) que surgem nesse momento são os movimentos Act Up (formado em 1987) e Lesbian Avengers (formado em 1992).

extremamente importante aos teóricos e teóricas queer. O conceito de suplementaridade de Jacques Derrida também foi outra relevante contribuição. Segundo o autor, nossa linguagem opera em binarismos através dos quais o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. Nesse sentido, mesmo que não declaradamente, a homossexualidade é o Outro sem o qual a heterossexualidade não se constitui enquanto hegemonia e nem tem como descrever a si própria (MISKOLCI, 2011 p. iii). É ainda em Derrida que esse novo campo de estudo encontra o método mais prolífero: a desconstrução. Desconstruir um discurso implica em minar, escavar, perturbar e subverter os termos sobre os quais o próprio discurso se afirma, indica Louro (2001), sendo esse o meio através do qual se faz possível desmontar os binarismos suplementares. Todo esse empreendimento intelectual que embasa a teoria queer é entendido por Tomaz Tadeu da Silva (2010) como uma verdadeira reviravolta epistemológica, semelhante àquela operada pelo feminismo algumas décadas antes. Miskolci (2011) ainda destaca que a os estudos queer nascem dissidentes das ciências sociais, afastando-se de uma busca empírica relativa às construções por trás da diversidade sexual e de gênero e focando-se na análise de discursos legais, científicos e religiosos, bem como em produtos midiáticos e culturais – daí a centralidade de *Paris Is Burning* em muitos de seus textos.

O trabalho de Michael Warner traz um dos primeiros resultados dessa nova maneira de olhar para as relações de poder que atravessam as minorias. O autor ressalta a importância do pensamento feminista para o desenvolvimento de uma perspectiva queer, uma vez que através deste que foi possível enxergar o quanto certos sistemas sociais, como vida política/vida privada, espaço doméstico/espaço público, pressupõem e reforçam a dominação masculina. No entanto, se é possível – até certo ponto, pelo menos – definir um sujeito político do feminismo, a mulher, Warner vê que o mesmo exercício em relação às pessoas desviantes em sexualidade e/ou gênero se torna complexo: “Uma população gay e lésbica, além do mais, é composta por diversas fronteiras que tornam a questão de quem é e quem não é ‘um deles’ não somente ambígua, mas um tema constante e essencialmente contestado.”²⁵ (WARNER, 1991, p. 14, tradução nossa). É nessa linha de pensamento, em busca de uma analítica que não pressuponha a fixidez de um sujeito a um sistema de violência, que o autor cunha o conceito de *heteronormatividade*. Segundo Richard Miskolci, a heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural, marcando até mesmo aqueles que não se relacionam com

²⁵ A lesbian and gay population, moreover, is defined by multiple boundaries that make the question who is and is not "one of them" not merely ambiguous but rather a perpetually and necessarily contested issue.

peessoas do sexo oposto, algo muitas vezes exemplificado nas relações entre homossexuais que reproduzem papéis de gênero tidos como heterossexuais. “Assim, a heteronormatividade não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade.” (MISKOLCI, 2011, p. v). Essa interpretação, à medida que posiciona a heterossexualidade em relação a um conjunto de normas que transborda as práticas sexuais, afasta a possibilidade de demarcação de um sujeito central à teoria queer e sua consequente captura identitária, assim como complexifica as formações subjetivas que não podem ser explicadas simplesmente através da oposição hetero/homo.

Outra importante contribuição proposta pelos estudos queer foi a concepção de uma *epistemologia do armário*, proposta por Eve Sedgwick (2007). A pesquisadora pensará o armário como um regime a partir do qual diversas questões gays e lésbicas poderiam ser pensadas historicamente, figurando o segredo sobre a homossexualidade como um arquétipo através do qual são moldadas as fronteiras do que se entende enquanto público e privado em diversas esferas da sociedade, do conhecimento e da justiça. Essa proposta de Sedgwick (2007) evolui para uma investigação das diferentes maneiras através da qual a homossexualidade foi compreendida pela psicologia e pelo discurso jurídico, ora universalizando-a, ora pensando-a a partir de um pressuposto minoritário e essencialista, denotando a insuficiência de qualquer uma dessas perspectivas.

O efeito do impasse da definição de gênero, assim como o do impasse minoritarizante/universalizante, deve ser visto, antes de mais nada, na criação de um campo de incoerência discursiva altamente estruturada e intratável num nóculo crucial da organização social; neste caso, o nóculo em que *qualquer* gênero é discriminado. Não sou otimista sobre a disponibilidade de um ponto de vista de pensamento a partir do qual qualquer uma dessas questões possa ser adjudicada de maneira inteligível (sem falar da eficácia), dado que o mesmo jugo de contradições presidiu ao pensamento sobre o tema e a toda sua violenta e promissora história moderna, que veio a formar nosso próprio pensamento. Em lugar disso, o projeto mais promissor parece ser o estudo da própria incoerência, o indivisível espartilho de incongruências sob cujo alcance frustrante se desenrolaram, na maior parte do século, os enredos mais produtivos e mais mortíferos de nossa cultura. (SEDGWICK, 2007, p. 34 e 35)

Investigar a incoerência, então, é uma alternativa epistemológica contrária à postura acrítica assumida pelos movimentos identitários. Ao perceber os sujeitos em sua dimensão discursiva, Sedgwick (2007) entende que o conjunto de contradições que atravessam a constituição da sexualidade e dos modelos de gênero é, para uma observação das violências consequentes na

sociedade, mais importante que as tentativas de investigação de uma essência única.

Assim, uma das principais contribuições prestadas pela teoria queer é o alerta feito em relação à insuficiência da identidade, uma vez que uma política que parte da universalização do sujeito pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir (LOURO, 2001). Mais amplamente, a própria lente que enxerga as identidades enquanto sistemas fechados e transcendentais não dá conta de explicar todas as contradições simultâneas à norma. Esse ponto de vista é crucial para uma análise complexa de *Paris Is Burning*, uma vez que resta investigar de que modo a concepção ontológica de um sujeito sexual/de gênero é reproduzida e/ou subvertida na elaboração do filme. Trata-se de questionar sob que parâmetros tal documentário aborda o sujeito, registra seu corpo e constrói sua narrativa.

A asserção da teoria queer, no entanto, vai além da simples hipótese de uma construção social da identidade, proposta já presente nas ciências humanas em diversos graus de teorização, como Weeks (2010) aponta. Os estudos queer buscam radicalizar a possibilidade do livre trânsito entre as fronteiras da identidade: “na hipótese da construção social, a identidade acaba, afinal, sendo fixada, estabilizada, pela significação, pela linguagem, pelo discurso” (SILVA, 2010, p. 107). Esse empreendimento encontra uma de suas mais relevantes expressões no trabalho de Judith Butler, crucial à forma como a teoria queer delimita o corpo e o sistema de sexo/gênero que nele é inscrito.

3.2 Corpo, performatividade e abjeção

Assim como em diversas obras de teóricos e teóricas queer, Judith Butler inicia sua análise pensando no feminismo para então discorrer sobre o corpo e o sistema de sexo/gênero. Partindo do pressuposto de que o sujeito político do feminismo é a mulher, em *Problemas de Gênero*, Butler (2013) investigará de que modo essa identidade é moldada, isto é, se do ponto de vista epistemológico, a forma política das “mulheres” precede ou prefigura a própria elaboração do sujeito do feminismo e de seus interesses. Seria o “corpo” ou o “corpo sexuado” a base sólida sobre a qual os sistemas compulsórios da sexualidade operam? De fato, a autora observa que diversas perspectivas ao longo da história tomaram o corpo como um meio passivo que é significado por uma inscrição a partir de uma fonte cultura “externa” a ele. Essas concepções inclusive teriam precedentes anteriores à biologia vitalista do século XIX, uma vez que o ponto de vista cristão já tomava o corpo como matéria inerte que existe enquanto um vazio profano, uma condição decaída. Na filosofia existencialista, tanto no trabalho de Jean-Paul Sartre quanto no de Simone de Beauvoir, o corpo é constantemente

tomado enquanto facticidade muda, antecipadora de algum significado que só pode ser atribuído por uma consciência transcendental, entendida em termos cartesianos como radicalmente imaterial. Mesmo no ensaio de Foucault sobre a genealogia, Butler (2013) observa o corpo disposto como cenário de uma ação cultural, uma superfície significada pelos acontecimentos: “para Foucault, assim como para Nietzsche, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um meio, uma página em branco” (BUTLER, 2013, p. 187). Nesse sentido, ainda que não se oponha por completo às propostas de Foucault, como inclusive veremos em seguida, Butler observa que, ao tomar o corpo como a matéria-prima a ser destruída e transfigurada para que surja a cultura, o filósofo indiretamente deixa pressuposta a existência de uma materialidade anterior à significação e à forma. Tal interpretação de Butler a posicionará em uma diferente visão a respeito da sexualidade e do gênero no qual a autora pensará como impossível qualquer teorização que, direta ou indiretamente, assuma a existência de um corpo pré-discursivo, anterior aos regimes de poder através dos quais se torna visível/material. Isso é observado melhor em sua crítica aos escritos de Foucault sobre o caso médico de Herculine Barbin, nos quais ela observa uma tentação em romancear a sexualidade como jogo utópico dos prazeres:

Para Foucault, ser sexuado é estar submetido a um conjunto de regulações sociais, é ter a lei que norteia essas regulações situada como princípio formador do sexo, do gênero, dos prazeres e dos desejos, e como o princípio hermenêutico de auto-interpretação. A categoria do sexo é, assim, inevitavelmente reguladora, e toda a análise que a tome acriticamente como um pressuposto amplia e legitima ainda mais essa estratégia de regulação como regime de poder/conhecimento. Ao editar e publicar os diários de Herculine, Foucault está claramente tentando mostrar como um corpo hermafrodita ou intersexuado denuncia e refuta implicitamente as estratégias reguladoras da categorização sexual. [...] Foucault invoca o tropo de uma multiplicidade pré-discursiva que efetivamente pressupõe uma sexualidade “antes da lei”, a rigor, uma sexualidade à espera da sua emancipação dos grilhões do “sexo”. (BUTLER, 2013, p. 143 e 144)

Dentro dos estudos feministas e de gênero, o par natureza/cultura por muito tempo também operou no interior das próprias descrições que supostamente deveriam superar tais hierarquias. Isso é notável na concepção sexo/gênero que por muito tempo pensou o gênero enquanto a interpretação cultural do sexo, esse último sendo naturalmente dado através do que se entende enquanto corpo. Assim, faz-se necessário radicalizar as concepções do construcionismo na medida em que pensar a construção social imposta sobre o natural do sexo parece pressupor o cancelamento do natural pelo social: “o que sobra do ‘sexo’, se é que

sobra alguma coisa, uma vez que ele tenha assumido o seu caráter social como gênero?” (BUTLER, 2010, p. 158). Observando a armadilha conceitual produzida pela própria tentativa de fuga ao essencialismo, uma vez que este produz a noção de que a construção parte de um marco inaugural ou de um processo iniciado por um sujeito pré-gênero, Butler (2010) dirá que é preciso que se faça um retorno à noção de matéria: não como local ou superfície, mas como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o *efeito* de fronteira, de fixidez e de superfície – daquilo que *chamamos* de matéria: “O fato de que a matéria é sempre materializada tem que ser pensado, na minha opinião, em relação aos efeitos produtivos e, na verdade, materializadores do poder regulatório, no sentido foucaultiano.” (BUTLER, 2010, p. 163).

Pensar o sexo em sua dimensão discursiva, como um constructo ideal forçosamente materializado através do tempo (uma ficção política), nos afasta da crítica moderada que dirá que “alguma parte” do sexo é construída e outra não. Esse ponto de vista não só exige que se delimite o que diz respeito à natureza e à cultura no sistema de sexo/gênero, como por si só inicia um processo de distinção, o qual opera uma força normativa que pode eventualmente justificar exclusões e violências²⁶. Assim, a questão não é mais pensar como o gênero é constituído a partir de uma interpretação do sexo, mas, em vez disso, “através de que normas regulatórias é o próprio sexo materializado? E por que é que tratar a materialidade do sexo como um dado pressupõe e consolida as condições normativas de sua própria emergência?” (BUTLER, 2010, p. 163).

Butler (2010) partirá então do conceito de *performatividade*, entendido na teoria do ato da fala como uma prática discursiva que efetua ou produz aquilo que nomeia. Para se afastar da ideia de que produzir algo pela nomeação requer o poder de algum sujeito prévio (como na metáfora bíblica “faça-se a luz”), Butler recupera em Jacques Derrida alguns pressupostos performativos:

Poderia um enunciado performativo ser bem-sucedido se sua formulação não repetisse em um enunciado “codificado” ou iterável ou, em outras palavras, se a fórmula que pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou efetuar um casamento não fosse identificável como conforme a um modelo iterável, se ela não fosse, pois, identificável de alguma forma, como uma “citação”? [...] Nesta tipologia a categoria de intenção não desaparecerá, ela terá o seu lugar, mas a partir deste lugar, não poderá mais comandar todo o sistema e toda a cena da enunciação” (DERRIDA, 1988 apud BUTLER, 2010, p. 167)

²⁶ Pensemos nas recorrentes polêmicas à respeito do uso de banheiros públicos por pessoas trans e como as justificativas excludentes se valem de determinismos biológicos.

Pensar, então, em uma performatividade de gênero é dizer que o corpo não possui um *status* ontológico separado dos vários atos que constituem discursivamente sua realidade. Esses atos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o fazem na superfície do corpo, por meio de um jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa do processo. Tal interioridade é efeito e função de um discurso social e público. O gênero não é internalizado em uma dimensão pré-performativa, tampouco tem alguma substância interna distinta. A performatividade, não sendo um ato consciente ou individual, também não é algo da qual o sujeito pode “escapar”, uma vez que seu processo de significação/sujeição é a própria forma através da qual ele se torna inteligível. Um dos exemplos mais paradigmáticos para demonstrar o modo performativo através do qual se articula o gênero é a relevância ocupada na contemporaneidade pelos testes de ultrassom durante a gravidez, cujo objetivo é “descobrir” ou “revelar” o sexo do feto. Antes de evidenciar uma natureza primeira daquele corpo em desenvolvimento, a frase “é um menino!” ou “é uma menina!” materializa imediatamente aquilo que nomeia, definindo, em maior ou menor grau, a forma através da qual aquela pessoa será posicionada no mundo. É nesse sentido que Butler (2013) afirma que, se a verdade interna do gênero é uma fabricação, não é possível falar em um gênero “verdadeiro” e um gênero “falso”, seja qual for a identificação do sujeito ao longo de sua vida. O gênero é, enfim, a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos interior de uma estrutura reguladora altamente rígida que se cristaliza no tempo (BUTLER, 2013, p. 59).

O corpo deixa de ser entendido enquanto um “ser” estável, se aproximando conceitualmente de uma fronteira variável cuja permeabilidade superficial é politicamente regulada, um processo que não se desvincula da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2013). É nesse sentido que as normas regulatórias do sexo, operando de modo performativo, materializam não só a suposta diferença sexual, como também atuam em função do *imperativo heterossexual*, o qual possibilita identificações sexuadas. Entendendo que a categoria das mulheres só alcança estabilidade através da heterossexualidade, Butler aponta para a existência de uma hierarquia cujo topo é ocupado pela coerência sexo/gênero/desejo: uma pessoa que, possuindo um corpo “naturalmente” tido como o de uma mulher, assim se identifica e, conseqüentemente, se atrai por seu sexo oposto. Além disso, a heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas entre feminino e masculino, compreendidos como atributos de “macho” e “fêmea” (BUTLER, 2013, p. 39). É possível se dar conta de como a sexualidade desviante diz respeito a um pressuposto de normalidade gênero quando percebemos que a homofobia “é,

frequentemente, um medo relativo ao fracasso de um gênero adequado (‘não mais ser um homem de verdade/homem normal’ ou ‘não mais ser uma mulher de verdade/mulher normal’)²⁷ (BUTLER, 1993, p. 27, tradução nossa). O mesmo pode ser pensado a respeito das pessoas travestis e transexuais, que rompem com o sistema sexo/gênero/desejo ao não cumprirem a expectativa de gênero imposta sobre o seu suposto “sexo natural”. É em um esforço reflexivo semelhante ao de Butler, inclusive, que muitos movimentos sociais de pessoas trans nega a concepção de que transexuais nascem em um *corpo errado*.

Todavia, ainda que todas essas normas performativas reiterem sempre, e de forma compulsória, a heterossexualidade, elas funcionam somente a partir da produção de corpos que a elas não se ajustam (LOURO, 2001, p. 549). Isso porque o sujeito é constituído através da força da exclusão e, para que haja a hierarquia dessa produção subjetiva, é preciso que o mesmo sistema conte com a existência daqueles que não alcançam o nível de “sujeito”, compondo o domínio do exterior constitutivo – ocupado por seres abjetos. Em entrevista a Baukje Prins e Irene Costera Meijer (2002), Butler explica que a abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e *na* política. Viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia. Ela afirma que, embora conote uma contradição afirmar que “há” corpos abjetos e que estes não têm reivindicação ontológica, o próprio território filosófico da ontologia já vem profundamente corrompido. Interessa, então, se perguntar: “Como é que alguns tipos de sujeitos reivindicam ontologia, como é que eles contam ou se qualificam como reais? Nesse caso, estamos falando sobre a distribuição de efeitos ontológicos, que é um instrumento de poder [...]” (PRINS & MEIJER, 2002, p. 161). Importante também recuperar que, embora o campo da abjeção possa dizer respeito às minorias sexuais e/ou de gênero, ele é habitado e expresso em muitas outras narrativas: seja no modo através do qual as populações não-ocidentais são tratadas pela mídia de massa, seja através da tipificação de indivíduos operada pela psiquiatria. No entanto, ainda que seja possível listar esses exemplos, a urgência política que a abjeção carrega requer que sua análise não pressuponha, contrariamente, uma normatização categórica.

Seguindo a discussão de Kristeva sobre a abjeção, Butler (2013) compreende o abjeto como aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente o outro: parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através desse processo que o estranho se estabelece. Ou seja, a fronteira do corpo, assim como o próprio

²⁷ [...] is often also a terror over losing proper gender ("no longer being a real or proper man" or "no longer being a real or proper woman")

binário interno/externo, se estabelece mediante a ejeção de algo que constitui o mesmo sistema.

Consequentemente, “interno” e “externo” constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o “mundo interno” já não designa mais um topos, então a fixidez interna do eu, a rigor, o local interno da identidade do gênero se tornam semelhantemente suspeitos. A questão crucial não é *como* essa identidade foi internalizada – como se a *internalização* fosse um processo ou mecanismo que pudesse ser descritivamente reconstruído. Em vez disso, a pergunta é: de que posição estratégica no discurso público, e por que razões, se afirmaram o tropo da interioridade e binário disjuntivo interno/externo? Em que linguagem é representado o “espaço interno”? Que tipo de representação é essa, e por meio de que imagem do corpo é ela significada? Como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas? (BUTLER, 2013, p. 192)

A identidade, então, é a aparência de uma substância, o resultado de um “estrangulamento” que gera o que parece interior ao sujeito e o seu exterior constitutivo, o lugar da abjeção. Longe de dizer respeito a uma essência, a identidade é mais um dos elementos na materialização do sexo, que requer necessariamente a regulação de práticas identificatórias. No entanto, é preciso que uma leitura equivocada dessa concepção seja evitada: tão avessa aos binários que organizam e hierarquizam a sociedade, a teoria queer não se encerra enquanto um “polo oposto” à política identitária protagonizada pelas minorias ou aos graus de identificação por elas assumidos. Isso seria ignorar que a performatividade também impede a identificação com a abjeção do sexo. Ou seja, assumir uma identidade/identificação também pode servir como meio de denúncia das presunções autofundantes do sujeito sexuado. É nesse momento em que a figura da *drag* entra nos estudos de Butler como paradigmática para a produção discursiva de gênero: não porque a *drag* opera em referência a um gênero original, *a priori*, verdadeiro, mas porque a sua prática possibilita que se revele a própria estrutura citacional dos signos que regem a estrutura referida. Como visto no capítulo anterior, isso não quer dizer que toda prática *drag* seja subversiva.

Outro exemplo em *Paris Is Burning* é a formação familiar. Butler (1993) recupera a noção de interpelação a partir de Althusser para pensar o quanto a censura está vinculada à formação subjetiva daquele que é interdito por ela. “A censura não simplesmente repreende ou controla o sujeito, mas constitui parte crucial da *formação* social e jurídica do sujeito. A

chamada é formativa, se não *performativa* [...]”²⁸ (BUTLER, 1993, p. 121, tradução nossa). Essa transição ao domínio discursivo, no entanto, não exclui certo desconhecimento, certa ruptura. Entre o comando da censura e o efeito apropriado pelo sujeito há a possibilidade de uma falha constitutiva da performatividade, e é a potência do erro que ocasiona a chance de desobediência. Butler (1993) exemplifica esse processo ao pensar como as comunidades se desenvolvem em *Paris*: ao produzir e se identificar a uma estrutura semelhante à formação familiar hegemônica, mas ao falhar pela impossibilidade de reproduzi-la lealmente, os sujeitos envolvidos abrem a possibilidade de ressignificar os próprios termos que definem a noção de família a partir da violação.

O que Butler ressalta, no entanto, é que a tarefa de subversão consiste em afastar-se da ideia de que a possível perturbação causada pela identidade/identificação provoca um questionamento permanente das normas sociais, já que nesse sentido ela acaba condenada ao pathos do fracasso perpétuo. Em vez disso, é preciso pensá-la como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. Assim, uma persistência coletiva na *desidentificação* é igualmente crucial, uma vez que ela possibilita a constante recontextualização de quais corpos “pesam/importam” e quais pertencem à abjeção e ainda precisam emergir como preocupação política (BUTLER, 2010, p. 156).

3.3 Problemáticas de representação

Na medida em que o sujeito se desfaz em processos constitutivos e o corpo se revela na superfície de um processo de materialização, torna-se cada vez mais rarefeita a possibilidade de uma representação. No entanto, isso não anula a execução de ação política. É preciso, no entanto, abandonar a busca por sistemas fechados de significação e desenvolver um olhar que, no lugar da moldura, se motive pela própria incapacidade de enquadramento. Para nos aproximarmos de um método a partir do qual analisaremos *Paris Is Burning*, antes será traçado um breve panorama (sexo)político que leve em conta a ideia de uma “desidentificação” e suas implicações no que diz respeito ao cinema.

Paul B. Preciado (2011) retoma a distinção foucaultiana entre sociedades soberanas e sociedades disciplinares, a qual diz respeito à transição que se fez na época moderna de uma forma de poder que decide e ritualiza a morte para uma nova forma de poder que calcula tecnicamente a vida, em termos de população, de saúde ou de interesse nacional, passagem do

²⁸ The reprimand does not merely repress or control the subject but forms a crucial part of the juridical and social formation of the subject. The call is formative, if not performative, precisely because it initiates the individual into the subjected status of the subject.

tempo responsável pelo controle do corpo (biopolítica) já exemplificado no início do capítulo. No entanto, para uma leitura contemporânea da sociedade, Preciado retoma a concepção de Monique Wittig, autora feminista, a qual descreve a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político que administra e gerencia os corpos no âmbito da biopolítica foucaultiana. Assim é possível falar em *sexopolítica* – “uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo” (PRECIADO, 2011, p. 11). A heterossexualidade, pensada enquanto tecnologia biopolítica, tem como resultado a produção de corpos *straight* (em inglês, uma das formas populares de designar sujeitos heterossexuais). O que esse cruzamento teórico atualiza em relação às propostas de Foucault é que, inspirado nas análises de Maurizio Lazzarato, os corpos e as identidades dos anormais (os seres abjetos de Butler) são entendidos como potências políticas, e não simplesmente efeitos dos discursos sobre o sexo.

Esse “capítulo a mais” à História da Sexualidade está diretamente ligado ao que Preciado denomina *Império Sexual*²⁹, sua interpretação queer do *Império* de Hardt e Negri (2005), onde o sexo (os órgãos sexuais, a capacidade de reprodução, os papéis sexuais) é correlato ao capital. Resultante de uma divisão do trabalho imposta à carne, o corpo *straight* é a inscrição de uma função em cada um de seus órgãos: uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. A expressão material dessas imposições é encontrada na sociedade contemporânea na medicalização e no tratamento das crianças intersexos, na gestão cirúrgica da transexualidade, na reconstrução da masculinidade e da feminilidade normativas, na regulação do trabalho sexual pelo Estado, no *boom* das indústrias pornográficas, etc. (PRECIADO, 2011, p. 12 e 13). O Império Sexual, vigente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, tem como objetivo controlar, normalizar e regular a multiplicidade dos corpos anormais através da produção e da circulação em grande velocidade de técnicas cirúrgicas e, não acidentalmente, fluxo das representações.

Nesse sentido, antes de se tornar uma ferramenta da análise feminista, Preciado observa que o gênero na contemporaneidade é uma categoria pressuposta pela sexopolítica. No entanto, no lugar de ser um sistema fechado de poder, o gênero torna-se a própria ferramenta de reapropriação das minorias:

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a

²⁹ Na medida em que trabalho de Paul B. Preciado evolui, essa concepção de Império Sexual se desenvolve e dá lugar à análise do que o autor chama de *farmacopornopoder*, como se observa em *Testo Yonqui* (2008), o qual diz respeito ao controle de corpos na sociedade contemporânea através do poder farmacêutico e da indústria pornográfica.

potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer. (PRECIADO, 2011, p. 14)

Também apropriado de Antonio Negri e Michael Hardt em *Multidão – Guerra e Democracia na Era do Império* (2005), o conceito de multidão se opõe ao de *povo*: se o povo é visível sempre como unidade, a multidão não é delimitável: oposta à ideia de corpo social, ela é a própria carne da vida. Sendo o produto de uma descontinuidade temporal, a multidão nomeia uma imanência, um conjunto de singularidades não-representáveis (NEGRI, 2004, p. 15). As reapropriações empreendidas por uma multidão queer, então, provocam a desterritorialização da heterossexualidade, cujo efeito se dá tanto no espaço público quanto no espaço corporal (PRECIADO, 2011). A proposta, portanto, é imaginar as possibilidades de agência/autonomia e de ação política do corpo-resíduo abjeto resultado da produção performativa dos sujeitos inteligíveis na cadeia sexo/gênero/desejo. Aos poucos a desidentificação parece próxima de uma definição: Preciado a descreve, a partir de Teresa de Lauretis, não como o simples descarte da identidade, mas como “identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual” (PRECIADO, 2011, p. 15). A própria origem do queer enquanto reivindicação política e epistêmica parte daí. Embora já tivesse sido citada por Butler, a desidentificação sofre uma radicalização em Preciado, que acredita na necessidade de pensá-la em sua dimensão pós-humana: uma transformação na produção e na circulação dos discursos das instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema e pela arte), aliada à mutação dos corpos (não necessariamente cirúrgica ou hormonal, mas acima de tudo referencial: levar em conta a produção plástica, prostética e inorgânica do gênero enquanto centrais, não coadjuvantes, ao que se entende como corpo). Essa tarefa, certamente, exige abandonar o conceito de diferença sexual em seu par binário, dando lugar a uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida: Preciado (2011) postula que essas diferenças não são representáveis porque, afinal, são “monstruosas”. A singularidade queer é a insuficiência em conceber um corpo comum à sua ação política.

Assim, Karla Bessa (2014) aponta que o queer propõe um desafio às molduras do olhar, uma vez que ele aponta para um além das representações, da visibilidade de evidências, da inclusão da diversidade, iniciando uma busca pela desexotização da nossa compreensão em relação aos diversos modos de lidar com o corpo e seus prazeres.

Isso está diretamente ligado à forma que pensamos o cinema. A autora remonta que os primeiros trabalhos feministas na crítica cinematográfica iniciaram em 1970, os quais revolucionaram o modo de pensar o filme, antes enraizado nas teorias sobre realismo, marxismo e formalismo, agora pensados em sua dimensão sociopolítica e produtora não só de sentidos, mas de hierarquizações. A partir dessas escritoras – Mary Ann Doane, Dana Polan, Teresa de Lauretis e Laura Mulvey são algumas delas – foi possível levantar questionamentos a respeito de quem produz, para quem, e quais os recursos técnicos e simbólicos que constroem o resultado imagético e a narrativa fílmica. Simultânea foi a crítica à presunção de valores e as atribuições de relação direta entre atividade/passividade e masculinidades e feminilidades no cinema. Ainda que importantes, Bessa ressalta que essas primeiras incursões estiveram marcadas por um foco universalizado, uma maneira clássica de pensar gênero como uma relação entre homem/mulher, o que reitera pressupostos básicos da divisão sexo/gênero.

O cinema, pauta comum de análises feitas pelos estudos queer, foi lido e observado através de um prisma múltiplo e processual. Marios Psarras (2015) destaca duas importantes abordagens nesse aspecto: Caroline Evans e Lorraine Gamman, autoras que pesquisaram o aspecto *genderfuck* à problemática da audiência, atualizando a noção de “*male gaze*” (olhar masculino) levantada pela teoria feminista. Elas afirmam que as possibilidades de identificação com um filme são múltiplas, contraditórias, oscilantes, inconsistentes e fluídas, uma vez que existem diversas competências culturais que geram interpelação, identificação e voyeurismo (EVANS & GAMMAN apud PSARRAS, 2015, s/p); Já Michele Aaron, em um passo adiante, pensa o cinema enraizado em *processos queer*, isto é, desde sempre fundamentado em um processo de alteridade e/ou identificação embasado em expressões não-normativas do desejo. No entanto, aqui nos interessa a tendência que Bessa (2014) aponta como posterior à análise de recepção: uma maneira queer de pensar a gestão de imagens não mais “como discursos, ou seja, não mais inversão/distorção de uma realidade exterior, mas o jogo de poder entre representações em disputa.” (BESSA, 2014, p. i).

Há uma estética queer? Esta pergunta já fora formulada logo no início da criação dos festivais (estética gay) e reformulada a partir do debate iniciado nos anos 1990 com B. Ruby Rich, sobre o New Queer Cinema. Ainda hoje se pergunta o que foi/é novo no cinema queer. Não vejo consenso entre os diversos autores que se dispuseram a qualificar a estética ou a proposta política para um cinema queer; definir o que é seria circunscrever um potencial que pode nos surpreender. Afinal, trata-se de um campo de invenções, mais do que da indústria cinematográfica em si ou das grandes corporações midiáticas. A qualidade primordial: filmes que problematizem nossas convenções e verdades acerca da sexualidade e do gênero, rompendo binarismos (“homem versus mulher”, “heterossexualidade versus

homossexualidade” etc). [...] Diversificam-se os meios de produção/divulgação de imagens, narrativas da cultura audiovisual e do cinema digital. Crescem as formas de compartilhamento de toda essa produção através de redes sociais em diferentes formatos de telas, das menores, como as de celulares, às maiores, os cinemas. Por isso mesmo, cresce a disputa e acirram-se as lutas no campo das representações. O apelo da crítica queer é justamente o de sensibilizar nosso olhar para enfrentar esses novos campos de batalha. (BESSA, 2014, s/p)

Falamos, então, de uma sensibilização que não necessariamente se coloca em oposição à possibilidade de aproximações estéticas entre obras queer, mas que coloca em constante deslocamento a fixação de um estilo em sua crítica política. Pensar em termos de sensibilidade é um esforço já empreendido pela crítica de arte e escritora feminista norte-americana Susan Sontag. Segundo a autora, uma sensibilidade é quase, não totalmente, inexprimível. Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova não é mais uma sensibilidade: ela se solidificou numa ideia. (SONTAG, 2004). Sontag falava sobre uma *sensibilidade camp*, elemento já mencionado no capítulo anterior como uma das principais influências ao cinema queer do início dos anos 1990. Lopes (2002) vê que a vida em sua dimensão estética e artificial proposta pelo *camp* tem sua radicalização teórica e política dentro dos estudos queer.

Na esteira das propostas de Sontag, uma análise de Fernando Bezeira a respeito da obra do poeta português Mário de Sá-Carneiro avança a possibilidade de uma sensibilidade particularmente queer. Esse atributo estaria presente nos poemas de Sá-Carneiro na medida em que propõe um “desfazer da subjetividade masculina normativa do corpo-ego do sujeito poético, [...] num espaço de reinvenção da subjetividade moderna masculina num plano não-heteronormativo” (BELEZA, s. d., p. 18). De um modo geral, a partir de Bezeira (s.d.), entendemos trata-se da afirmação de uma sensibilidade dissidente no campo da sexualidade, exercida em processo de constante (des)construção e performance. Assim, a sensibilidade queer seria o investimento em ver e mostrar o sujeito em seu fenômeno performativo, lidando com os efeitos estéticos produzidos pelo insucesso de uma representação, dando atenção às rupturas que indicam o caráter processual da subjetividade.

Em relação à linguagem documental, antes de darmos conta de analisar nosso objeto de pesquisa, será preciso desenvolver um olhar analítico através do qual investigar o queer em *Paris Is Burning*, como veremos no capítulo seguinte.

4. UMA VOZ QUEER EM *PARIS IS BURNING*

4.1 Método: A voz do documentário

O primeiro capítulo desta monografia deu conta de mapear o contexto no qual *Paris Is Burning* se insere – tanto no campo do cinema, quanto na produção intelectual produzida a partir do filme. Com Lucas Hilderbrand (2013), descobrimos que a maioria desses textos o usou como um meio para discutir o contexto micropolítico trazido por sua história, muitas vezes deixando de lado a análise sobre o filme em si. É justamente a lacuna de uma dessa aproximação que motiva a análise deste trabalho. Em que medida *Paris Is Burning* pode ser pensado como um filme queer? O segundo capítulo ocupou-se de traçar uma trajetória da teoria queer – a qual é assim dominada apenas por certa convenção filosófica, uma vez que os textos e estudos trazidos revelam a ausência de uma dicotomia teoria/prática em uma perspectiva epistemológica que justamente critica a divisão hierárquica e binária das diversas instâncias da vida. O que o queer nos coloca como inquietação é, em última análise, um desafio às molduras do olhar, como nos lembra Karla Bessa (2014). O sujeito, desmembrado em seus processos constitutivos, não mais compõe uma essência, e isso põe em crise a ideia de representação e de coesão estética. No entanto, o que Preciado (2011) nos ensina é que isso não impede que haja ação política: se o corpo é uma fronteira, é também a promessa de um campo aberto às singularidades.

A investigação de nossa análise requer um olhar preciso quanto ao documentário. Ao refletir sobre o cinema, Marcius Freire (2011) coloca em cheque a difícil tarefa de categorização do fazer documental. Sendo o cinema um campo artístico, a busca seria entender em que medida o documentário negocia o seu papel social com seu caráter criativo, uma vez que a sua realização não se aparta de uma responsabilidade perante o mundo histórico. “Em outras palavras, não seria o filme documentário, primeiramente e antes de tudo, o resultado de uma ética, antes de ser submetido a uma estética?” (FREIRE, 2011, p. 36). A consideração dessa hipótese é levantada para logo ser refutada: aprende-se, a partir de Freire, que não há uma linguagem documental pura que precede uma escolha formal, uma vez que esta é a maneira através da qual o documentário se materializa:

No filme de ficção, os personagens, no mais das vezes, são interpretados por atores, que lhes emprestam seus corpos e suas vozes para o desenvolvimento de uma ação que ocorre em lugares e ambientes construídos (cenários) ou em locações naturais. Ocorre que, para se investirem de sua existência cinematográfica, esses elementos devem ser tratados através dos

mecanismos próprios dessa linguagem; quer dizer, lugares e personagens são objetos de uma história a partir do momento em que são entregues ao espectador através dos ângulos, dos enquadramentos, da duração dos planos, da intensidade luminosa, dos movimentos de câmera e da banda sonora, que são componentes da linguagem fílmica. É o ordenamento desses componentes que engendra o filme. Por mais minimalista que seja, qualquer filme opera, pelo menos uma vez, a escolha desses elementos. É o caso de *Sleep* (1963), de Andy Warhol, que nos mostra, durante seis horas e em cinco ou seis planos imóveis (apenas dois ou três *zooms* quebram essa mobilidade), um homem dormindo. Ora, se por um lado o documentário não ‘fabrica’ a trama que mostra (nos termos que descrevemos acima: invenção dos personagens, dos lugares e da intriga que os une), mas procura apreender o mundo histórico tal qual ele se apresenta aos olhos do realizador, por outro, para apreender essa trama, ele não pode se privar de manipular os elementos de linguagem que lhe permitem ‘mostrar’ esse mesmo mundo. No entanto, a partir do momento em que o cineasta faz sua escolha e recorta espaço-temporalmente o mundo histórico, esse mundo deixa de ser ‘mostrado’ para ser ‘contado’. (FREIRE, 2011, p. 94).

Com Bill Nichols (2005), descobrimos que esse exercício é também o que origina a *voz do documentário*. O autor dirá que, se os documentários retratam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, é possível dizer que eles *falam* desse mundo tanto através de sons como de imagens. Assim como Marcius Freire, Nichols reconhece a autonomia criativa presente nas produções documentais: O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (NICHOLS, 2005, p. 73). A questão estética se liga diretamente ao conceito de voz, mas ela se funde na relação responsável e engajada que o documentário assume com o que registra:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo a mais". [...] O estilo assume uma dimensão ética. A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme. (NICHOLS, 2005, p. 74-76).

Ainda que ao longo da história tenha sido evidenciada através dos seguintes elementos, a voz do documentário não se restringe ao que é dito verbalmente pela narração de “deuses invisíveis” como na produção clássica do documentário expositivo insurgente nos anos 1920, tampouco se expressa somente através dos atores sociais retratados na narrativa,

caso o filme se baseie em entrevistas. Para Nichols (2005), a voz está em tudo e fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Nossa análise sustenta-se, então, a partir de um olhar que leva em conta tais meios mencionados pelo autor. São eles: 1) quanto cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto-e-branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, etc.); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático).

Na linha do tempo disposta por Nichols, *Paris Is Burning* se encaixa na tradição *performática* do documentário, uma concepção cinematográfica que teria se iniciado nos anos 1980 e que tem como objetivo a busca de um deslocamento do público em direção a uma afinidade subjetiva com o que retrata. Os documentários performáticos nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências que deduzimos dele (NICHOLS, 2005, p. 173). É essa profundidade sugerida em *Paris Is Burning* que sustenta a hipótese dessa monografia, a qual indica a possibilidade de que este documentário é dotado de uma voz queer. Nesse sentido, os seguintes subcapítulos dão conta de aproximar a sua voz à uma forma processual e performativa de encarar o sujeito, o corpo e a sexualidade. Os cinco eixos expostos acima, atravessam nossos caminhos da análise, compondo o método analítico através do qual descreveremos o filme. Segundo Nichols, a voz ainda se expressa na elaboração de uma lógica organizadora para o filme (NICHOLS, 2005, p. 76). Assim, o subcapítulo 4.2 explora os empreendimentos que compõem a organização do filme e a maneira através da qual eles fracassam propositalmente em atingir sua pretensão explicativa. Com Teresa de Lauretis (2011) e Jack Halberstam (2011) entenderemos a relação deste aspecto com o queer. Em 4.3, a análise se ocupa em descrever as escolhas quanto à composição do plano e suas relações com o estudo das contradições empreendido por Eve Sedgwick (1990, 1994, 2007). Em 4.4, atentamos para a dimensão performativa do filme e a sua forma de construir o exterior constitutivo apontado por Judith Butler (2013), realizando um processo de desidentificação.

Certamente, esse recorte analítico é uma ferramenta investigativa, ou seja, não implica

que o documentário *Paris Is Burning* tenha sido pensado a partir dos três eixos expostos acima. Não se trata também de uma busca às escolhas conscientes empreendidas pela diretora Jennie Livingston, pelo seu assistente de montagem, Jonathan Oppenheim, ou por qualquer outra pessoa envolvida na execução do filme. Tais escolhas certamente costuram a textura do filme, mas elas não compõem por completo a voz do documentário. Bill Nichols nos lembra que “a voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente” (NICHOLS, 2005, p. 74). Importante lembrar que, como o próprio autor ressalta, é impossível determinar por completo, através das formas e dos modos genéricos, *qual* a voz do documentário. Trata-se, acima de tudo, de uma aproximação. Nesse sentido, os vínculos desenvolvidos a seguir entre os estudos queer e os meios formais através dos quais sua voz “fala” não se pretendem diretos (como se, sem a teoria, certas escolhas não pudessem ter sido executadas) ou causais. Tampouco a perspectiva aqui assumida totaliza a intencionalidade do filme ou se dispõe na linha do tempo de análises sobre *Paris* como uma superação interpretativa. Assumindo sua complexidade, falamos de um filme que, a partir do nossa escuta, *expressa-se* queer.

4.2 Estrutura e fracasso de significação

Em seus 88 minutos de duração, *Paris Is Burning* se estrutura através de 24 intertítulos e duas marcações de tempo. Em ordem de aparição, os intertítulos são: *New York 1987; Pepper Labeija; Ball; Kim Pendavis; Legendary; Freddie Pendavis; Dorian Corey; Categories; Luscious Body; Schoolboy Schoolgirl Realness; Town And Country; Executive Realness; Butch Queen First Time In Drags at a Ball; High Fashion Evening Wear; Realness; Venus Xtravaganza; House; Mother; Willi Ninja; Shade; Reading; Voguing; Octavia St. Laurent; Mopping; Brooke And Carmen Xtravaganza; New York 1989*. De um modo geral, eles poderiam ser divididos em três grandes grupos a partir do que superficialmente informam: 1) Marcações de tempo – *New York 1987, New York 1989*; 2) Personagens – *Pepper Labeija, Kim Pendavis, Freddie Pendavis, Dorian Corey, Venus Xtravaganza, Willi Ninja, Octavia St. Laurent; Brooke And Carmen Xtravaganza*; 3) Termos relativos ao circuito dos bailes – *Ball, Legendary, Categories, Luscious Body, Schoolboy Schoolgirl Realness, Town and Country, Executive Realness, Butch Queen First Time In Drags at a Ball, High Fashion Evening Wear, Realness, House, Mother, Shade, Reading, Voguing, Mopping*. Como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, Lucas Hilderbrand (2013) entende esse método como uma maneira pedagógica pela qual o filme

informa aquilo que apresenta, como se fosse uma espécie de dicionário visual. Esse caráter didático se encaixa no terceiro e maior grupo, uma vez que é aquele que diz respeito ao vocabulário específico que a minoria retratada em *Paris* utiliza e o qual – supostamente – é “traduzido” para que o circuito dos bailes faça sentido ao espectador.

Como já dito a partir de Marcius Freire, um documentário refuta o caráter de transmissão da realidade no exato momento em que empreende escolhas formais para dar a ver aquilo que registra. No livro *Teoria Contemporânea do Cinema* (RAMOS, 2004), um artigo de Bill Nichols traz novas aplicações à voz do documentário, as quais nos possibilitam olhar com mais complexidade o que a estrutura resultante dessa ferramenta pode indicar.

Nichols (2004) dirá que a maioria dos intertítulos usados em documentários funciona como uma voz de autoridade, operando sob uma pretensão explicativa, algo observável desde a era silenciosa, como no clássico *Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty. No entanto, essa mesma estratégia pode funcionar como denúncia ao formato autoritário/explicativo ao admitir sua incompletude e sugerir uma produção criativa sobre aquilo que se narra. Isso é observado por Nichols em *Wedding Camels* (1980), dirigido por David e Judith MacDougall:

[...] os intertítulos, em sua estrutura interativo-provocativa, se ajustam às particularidades de pessoas e lugares, em vez de brotar de uma consciência onisciente. Revelam a clara consciência de que se está produzindo determinado significado por meio de determinada intervenção. Isso não é apresentado como uma grande revelação, mas como uma simples verdade que só é notável por ser pouco comum em documentários (NICHOLS, 2004, p. 66).

Neste sentido, em contraponto à hipótese de Hilderbrand (2013), propomos aqui que, através dos intertítulos referentes ao vocabulário dos sujeitos que se apresentam nos bailes, um método semelhante ao descrito por Bill Nichols se instaura no documentário de Jennie Livingston. Isto é, se a apresentação de um intertítulo serve para trazer à narrativa imagens que a ele darão sentido, o que se assiste em *Paris* é a torção desse método – as imagens evocadas por um intertítulo aos poucos mostram o que sequer é nomeado ao longo do filme, o que está por trás e o que foge à significação direta. No entanto, tal efeito só se constrói na demonstração de uma insuficiência da capacidade de explicação, na medida em que o modelo explicativo parece se esgotar: para que seja notado esse transbordamento, é preciso que em alguma medida – ou até algum momento do filme – a explicação funcione.

Aos quatro minutos de filme, o intertítulo *Ball* é exibido. Construída com excertos de

entrevistas do filme, a narrativa sobrepõe duas vozes masculinas a imagens de performances: “Eu fui a um baile, eu ganhei um troféu e agora todo mundo quer me conhecer”, diz a primeira voz. “Esse filme é sobre o circuito dos bailes e a comunidade gay que a ele é envolvida, e como a vida de cada pessoa a trouxe até esse circuito”, diz a segunda. Em seguida, um trecho de entrevista filmado na parte externa do baile traz a seguinte fala de um personagem não identificado: “É como atravessar o espelho do País das Maravilhas. Você entra ali e se sente... se sente bem por centro confortável em ser gay”. Uma voz, provavelmente da diretora Jennie Livingston, indaga por trás da câmera: “E não é assim no mundo lá fora?”, ao passo que o personagem responde: “Não é assim no mundo lá fora. Você sabe, deveria ser assim no mundo lá fora.” Essa sequência de discursos, então, instaura o baile como principal temática do filme. Além disso, se sugere que as questões relativas “ao mundo de fora” estão em segundo plano, somente relevantes na medida em que contem algo sobre a história do circuito dos bailes.

Os cinco intertítulos relativos ao circuito dos bailes que se sucedem, em pouco mais de sete minutos entre o primeiro e o último, mantém a proposta instaurada de descrição do baile: *Legendary* é explicado através de entrevistas com diversos participantes do baile e descreve o *status* que é alcançado por quem se torna famoso no circuito; *Categories* evoca a explicação de que os bailes se dividem por categorias; *Luscious Body* introduz a categoria de “corpo sensual”; *Schoolboy Schoolgirl Realness* aquela relativa às performances *drag* nas quais os e as participantes devem se parecer o mais fielmente possível a um estudante universitário; *Town and Country*, da mesma forma, descreve a categoria onde as performances aludem ao estilo e à indumentária da equitação. Essa rápida sucessão provoca a sensação de serialização e categorização do *ethos* do baile, na medida em que os intertítulos funcionam de modo explicativo no modelo clássico da voz de autoridade. É essa primeira sensação que se faz essencial para que *Paris Is Burning*, aos poucos, desfça a própria proposta. As cenas e descrições evocadas pelos três intertítulos seguintes (*Executive Realness*; *Butch Queen First Time In Drags at a Ball*; *High Fashion Evening Wear*) são cruciais para que um efeito de transição se construa. Cabe notar que nem todas as categorias presentes no baile e descritas nas cenas do filme pelos personagens são introduzidas por intertítulos, o que nos sugere que há algo de relevante naquelas que o são.

Executive Realness, aos 14 minutos de filme, explica a categoria na qual os e as participantes precisam se parecer com uma pessoa executiva de Wall Street. A voz do mestre de cerimônias sobrepõe imagens de competidores vestidos de executivos: “Vistam seus ternos. Eu disse, o homem bem vestido dos anos 1980. Vistam seus ternos e calcem seus

sapatos.”. No entanto, uma entrevista com a personagem Dorian Corey reveza espaço diegético com imagens de performances dessa categoria.

Na vida real, você não consegue um trabalho executivo a não ser que tenha uma formação e uma oportunidade. Agora, o fato de que você não é um executivo é simplesmente resultado dos padrões sociais. É bem isso. Pessoas negras têm dificuldade de ingressar em qualquer lugar. E aqueles que conseguem, quase sempre são heterossexuais. Em um baile, você pode ser o que quiser. Você não é realmente um executivo, mas você se parece com um. E assim, você mostra ao mundo hétero que você, sim, consegue ser um executivo. Se eu tivesse uma oportunidade, eu poderia ser um executivo, porque eu me pareço com um. E isso é, digamos, uma satisfação. Seus amigos te dizem: “você daria um ótimo executivo”. (PARIS IS BURNING, 1990, 14min).

As práticas dos bailes, nesse jogo de edição, são colocadas em perspectiva à sociedade majoritária. Isso não instaura nada totalmente inédito no filme – entrevistas com as personagens apresentadas pelos intertítulos iniciais já se encarregaram de mostrar que grande parte da vida daqueles sujeitos é influenciada pela cultura popular e pela mídia de massa. No entanto, o que a entrevista de Dorian inicia em *Paris Is Burning* é uma perfuração do espaço do baile (enquanto temática principal do filme) pelo espaço ocupado pela maioria hegemônica. *Butch Queen First Time In Drags at a Ball*, apresentada no minuto seguinte, revela a categoria dedicada às *drags* que estão pela primeira vez se apresentando em um baile. A performance da personagem Paris Dupree, no entanto, quebra a harmonia e a prática até então demonstrada através das performances anteriores, uma vez que ela confronta, com gritos, a audiência e o mestre de cerimônias, ao mesmo tempo em que atipicamente “se desmonta”, tirando a estrutura que segura sua peruca e se aproximando de uma aparência *butch*. *High Fashion Evening Wear*, um minuto depois, revela a categoria do baile na qual é preciso usar roupas e se portar como se estivesse em um jantar da alta sociedade. O mestre de cerimônias delimita um pré-requisito básico da categoria, aparentemente violado por algum/alguma dos/das participantes: “Vamos lá. É sabido que uma mulher carrega uma bolsa de festa à noite. Não há como enrolar quanto a isso! Você vê no Canal 7 em *All My Children* e *Jeopardy*”.

O que esses três intertítulos fazem, então, diferentemente dos anteriores, é mostrar problemáticas mais profundas que envolvem as performances do baile e que antes não estavam sendo exploradas. Dentro do contexto do baile, então, o filme aprofunda a falta de acesso àquilo que se referencia (*Executive Realness*), a sugestão de conflito e os diferentes pressupostos de masculinidade e feminilidade de cada categoria (*Butch Queen First Time In*

Drags at a Ball) e a referência de tais pressupostos (bem como a pressão relativa a eles) em relação à cultura de massa e no que se expressa fora do baile (*High Fashion Evening Wear*). Tais temáticas precipitam a iminência/inevitabilidade de se falar desse “mundo lá fora”. Anterior à exibição do intertítulo seguinte, imagens das ruas de Nova Iorque acompanham o dia-a-dia de pessoas heterossexuais, brancas, de classe média/alta, as quais são pela primeira vez inseridas nas imagens do filme em primeiro plano. A música “*I Got To Be Real*”, interpretada pela cantora Cheryl Lynn, sobe na trilha sonora do filme, na medida em que um trecho de entrevista de um personagem masculino adiciona-se em *off* a narração dessas imagens:

Quando você é um homem e uma mulher, você pode fazer o que quiser. Você pode... você pode praticamente transar no meio da rua se quiser. O máximo que te dirão é ‘Hey, abre um espaço pra mim!’, sabe? Mas quando você é gay, você controla tudo que faz. Controla a sua aparência, suas roupas, o jeito que fala, o jeito que age. ‘Será que estão me notando? O que será que pensam de mim?’ (PARIS IS BURNING, 1990, 17min).

Realness é o intertítulo seguinte. “Ser capaz de se misturar. Isso é *Realness*. Quando você consegue passar pelo olhar não-treinado, ou até mesmo o olhar treinado, e não denunciar o fato de que você é gay”, descreve Dorian Corey. São exibidas diversas categorias dentro dos bailes nas quais *Realness* é um pressuposto, assim como antes já havia sido perceptível, revelando que se trata acima de tudo de um critério. No entanto, para além do baile, esse intertítulo se afasta das performances enquanto tema principal e serve de introdução a outros temas. Uma entrevista com Pepper Labeija traz como tema principal o conflito com sua mãe na época em que Pepper começou a se vestir com trajes femininos publicamente e se hormonizar. Um comentário de Dorian Corey logo em seguida explica que o “auge” da *Realness* é quando uma pessoa consegue sair do baile, andar na rua à luz do sol, pegar o metrô e voltar para casa sem ter apanhado. Essa fala é disposta enquanto imagens da personagem Venus Xtravaganza em sua casa introduzem a personagem no filme. Assim, *Realness* transborda o baile e passa a mediar a própria relação com o corpo e o espaço público que as personagens de *Paris Is Burning* desenvolvem.

A quebra entre o baile e o “mundo lá fora” produzida por esse intertítulo demonstra-se na medida em que os pressupostos de feminilidade, masculinidade e heterossexualidade que atravessam as categorias do baile são colocados em função de algo maior, em função da própria vida das personagens retratadas. Descobre-se que *Realness*, apesar de também ser uma categoria de performance, é uma expectativa imposta às (e também reproduzida por)

pessoas daquele grupo. É notável, nesse sentido, a evolução da carga de imagens e temáticas evocadas por um intertítulo, bem como a duração no espaço diegético. Diferente de intertítulos anteriores, *Realness* traz não só o significado direto do que a palavra quer dizer, mas suas implicações políticas, discursivas e subjetivas, bem como aquilo que não é nomeado, como a transexualidade e a heterossexualidade compulsória. Na organização do filme, em um tratamento explicativo e sob a intenção de se abordar o baile como tema principal, o intertítulo *Realness* está deslocado, uma vez que seu significado desde o início poderia ter sido apresentado para que as performances fizessem sentido em seu contexto interno.

Essa ruptura provoca um novo tratamento a todos os intertítulos seguintes: *House*, *Mother*, *Shade*, *Reading*, *Voguing* e *Mopping*. Embora se refiram a práticas, termos ou posições sociais do circuito dos bailes, eles se colocam em função de (e convocarão) entrevistas, imagens, discursos e fenômenos que extrapolam tal contexto. *House* diz respeito às famílias formadas para as competições dos bailes, mas será também o momento de abordagem da expulsão de casa sofrida por aqueles sujeitos e seus destinos comuns que gera a união consequente; *Mother* explica que há uma figura matriarcal em cada casa/família ao mesmo tempo em que a subversão dos papéis de gênero parece ser independente do contexto das performances; *Shade*, *Reading* e *Voguing*, ao esclarecerem práticas criativas e artísticas que acontecem entre os participantes dos bailes, demonstram as diferenças que há dentro daquela minoria e quais os conflitos que elas causam; *Mopping* descreve o dia-a-dia de roubo e furto de muitos sujeitos dos bailes, aprofundando questões já antes citadas como a pobreza extrema e a fome. Assim, a partir de *Realness*, todos os termos deixam de somente vincular-se ao seu significado naturalizado e passam a inserir assuntos no documentário que não são (ou não podem ser) delimitados/descritos separadamente, gerando um processo de conotação. Acima de tudo, na medida em que se tornam menos breves (o espaço de tempo entre eles aumenta drasticamente), observa-se que os intertítulos sutilmente desmontam a pretensão de explicação que carregam.

Ao propositalmente falhar em cumprir a proposta inicial da estrutura do filme, a voz do documentário aponta para a complexidade daquilo que se está assistindo, demonstrando que há mais do que é diretamente nomeado e mencionado. Acima de tudo, essa mudança revela a dificuldade de abordar e representar tantos atravessamentos subjetivos que não podem ser divididos em uma oposição baile/mundo de fora. Bill Nichols, ao refletir sobre o tipo de documentário em que *Paris Is Burning* se encaixa, dirá que

Esses filmes performáticos sobre gênero e sexualidade se afastam de um programa político específico, de questões de política social ou da construção de uma identidade nacional, a fim de alargar nossa compreensão da dimensão subjetiva de vida e amores ‘proibidos’. Na melhor das hipóteses, geram a sensação de tensão entre o filme, como representação, e o mundo que está além dele. Dão a sensação de magnitudes incomensuráveis: um filme representa o mundo de maneiras sempre mais implícitas que explícitas, que confessam o fracasso de esgotar um assunto pelo simples ato de representá-lo. O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância. A experiência não pode ser abreviada em explicações. Ela sempre ultrapassa. Compreendemos isso intuitivamente. Os documentários que continuam abertos a uma diferença de magnitude entre suas próprias representações e o que eles representam permitem que continuemos abertos ao processo real e histórico de forjar uma sociedade e uma cultura, com valores e crenças jamais redutíveis a um molde único ou a um sistema rígido. (NICHOLS, 2005, p. 199 e 201).

Jack Halberstam (2011) posiciona o fracasso como um importante aspecto através do qual a arte e as questões queer se aproximaram ao longo da história, expresso na forma de recusar submeter-se às lógicas dominantes do poder e da disciplina: “Como uma prática, o fracasso reconhece que as alternativas estão desde sempre vinculadas ao dominante, mas que o poder nunca é total ou consistente”³⁰ (HALBERSTAM, 2011, p. 88, tradução nossa). Os trabalhos de artistas como Quentin Crisp e Andy Warhol partem do fracasso como uma oportunidade, e não um beco sem saída, gerando resultados estéticos que se expressam em uma obscuridade peculiar e uma negação ao progresso (HALBERSTAM, 2011).

Em parte influenciada pelos escritos de Lee Edelman, Teresa de Lauretis caracteriza o queer como uma postura radicalmente avessa ao progresso e ao futuro normativo (ao “futurismo reprodutivo”). Nos produtos culturais, trata-se de uma intenção contrária à continuidade, à pressão genérica sobre as narrativas em direção a um fechamento e a uma satisfação de significado, interrompendo, também, a referencialidade da linguagem, inclusive a das imagens (DE LAURETIS, 2011, p. 244 apud PSARRAS, 2015, s.p.). Assim, o queer compreende uma negação de produzir um sistema codificado. É dizer que fracasso de representação tão caro à ação política proposta por Paul B. Preciado (2011) adquire sua dimensão visível em *Paris Is Burning* na medida em que o processo de fracassar é demonstrado propositalmente, apontando para a insuficiência de um molde único no que diz respeito à explicação daquilo que se observa.

³⁰ As a practice, failure recognizes that alternatives are embedded already in the dominant and that power is never total or consistent;

4.3 Espaço performativo da contradição

Como já explorado no primeiro capítulo deste trabalho, *Paris Is Burning* apresenta personagens que possuem relações diversas (e às vezes divergentes) no que diz respeito à sociedade e à cultura. Grande parte da discussão levantada pelo filme partiu desse aspecto, uma vez que toda a controvérsia de sua repercussão levantou perguntas como: a quem serve assistir a uma minoria na qual seus sujeitos eram aparentemente retratados negativamente, como se não fossem dotados de uma postura crítica em relação àquela cultura hegemônica e heteronormativa que tanto admiravam? De fato, esse debate foi crucial para que a dimensão racial envolvida na produção e na temática do filme fosse tensionada, colocando em pauta o “olhar branco” (*white gaze*) através do qual o filme retrata as minorias étnico-raciais, segundo bell hooks (1991). Butler (1993) observa, no entanto, que o que *Paris* mostra é a própria coexistência contraditória de uma potência revolucionária e de uma subordinação: a apropriação de comportamentos, signos, elementos e termos da cultura hegemônica é entendida como uma forma de organização, uma autonomia que, performativamente, através do discurso, repete com o intuito de transformar.

Um dos principais empreendimentos epistemológicos da teoria queer é a dissolução e a desconstrução dos pares binários que organizam a sociedade, como natureza/cultura, homem/mulher, sexo/gênero, etc. Como descrito no capítulo anterior, Eve Sedgwick (1990) é uma das teóricas proeminentes nesse sentido ao pesquisar as contradições que acarretam essa divisão no que diz respeito à sexualidade. No lugar de analisar o que se expressa na dicotomia pró/anti-homossexualidade que divide a civilização, por exemplo, o interesse se volta às rupturas que a própria busca pela definição da homossexualidade carrega, observando o *espaço performativo da contradição*. “A passagem do tempo, a outorga do pensamento e a indispensável luta política desde a virada do século apenas espalharam e aprofundaram a longa crise da definição moderna da sexualidade”³¹ (SEDGWICK, 1990, p. i, tradução nossa). Não se trata, assim, de ensaiar a resolução dessa crise, nem mesmo de buscar qual o seu significado (ou se *há* algum significado), mas de entender o que essa *distribuição de incoerência* cria e como isso se dá. A incoerência como objeto e ferramenta de exploração artística é notada por Sedgwick (1990) na obra do escritor francês Marcel Proust, mais especificamente no romance *Em Busca de Um Tempo Perdido* (2003). A autora observa que o romance pode ser visto como a performance definitiva das incoerências que presidem a homossexualidade – e, conseqüentemente, a heterossexualidade – uma vez que estabelece um

³¹ The passage of time, the bestowal of thought and necessary political struggle since the tum of the century have only spread and deepened the long crisis of modern sexual definition.

constante movimento que não se compromete com uma definição a respeito da sexualidade e do desejo.

De que maneira, no entanto, através da voz de *Paris Is Burning* isso se expressa? Para além do que as personagens contam e contradizem, quais as escolhas estéticas investigáveis demonstram um exercício criativo relativo à incoerência? Como vimos no subcapítulo anterior, no momento em que se recusa a uma estrutura didática, o filme faz uma reflexão quanto à incompletude de sua forma. Ainda a partir de Bill Nichols, Fernão Ramos (2004) lembra que, para o documentário existir, é indispensável a presença de um corpo.

Ao lado da dimensão enunciativa, a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da “tomada”. É a dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, como “voz” ou “asserção” sobre o mundo. Em nosso ponto de vista, o pensamento sobre o documentário tem se dedicado excessivamente às formas da dimensão enunciativa, sem levar até as últimas consequências a reflexão sobre a matéria que singulariza essa enunciação. A dimensão da tomada constitui a outra face da particularidade da enunciação documentária, ainda pouco explorada pela teoria. Caracterizamos anteriormente o documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo. Essa definição é incompleta, pois deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E essa matéria chama-se imagem. [...] A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência. É o quadro da imagem em sua face “carne mundo”. Na outra face, como plano, a imagem é fôrma, e não forma, reflexa. Dentro da circunstância da tomada, destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar-ali, como presença. (RAMOS, 2004, p. 167)

Nesse sentido, é preciso levar em conta a carga subjetiva do que é expresso pela tomada em sua dimensão física. Os resultados dessa presença da câmera, que culminam no plano, também são índices de uma atenção à incoerência presente em *Paris Is Burning*. Esse aspecto surge mais expressivamente em momentos nos quais as entrevistas caminham para um discurso totalizante, isto é, uma visão fechada a respeito de algum aspecto daquela minoria e dos seus sujeitos. Pensamos no momento em que o personagem Freddy Pendavis, jovem gay e negro, explica que o significado de *Mopping* é roubar. Filmada em um espaço público, à beira de um cais, a fala de Freddy é interceptada por planos nos quais ele e seus amigos cometem a ação delinquente nos locais onde eles furtam comida. Assim, a explicação de Freddy não é interrompida, mas a filmagem de sua entrevista divide-se em dois planos que iniciam e encerram o tema sobre o roubo. A fala de Freddy, nesse momento, informa mais do que

simplesmente o método de uma prática clandestina (através da qual as roupas para o baile são adquiridas, por exemplo). Em uma das primeiras entrevistas do filme, Pepper Labeija conta que muitos dos *performers* vão aos bailes sem sequer terem se alimentado. Nesse sentido, apesar do discurso de Freddy ser irreverente, ele dá consistência à desigualdade econômica que atravessa essas minorias – e a forma através da qual elas desenvolvem suas alternativas. De forma sutil, a entrevista de Freddy nesse momento do filme traz à baila novamente a problemática da fome ao texto do documentário. Apesar do tema delicado, o conteúdo da entrevista brinca com estereótipos e Freddy se vale de alguns estigmas para sua argumentação.

Bichas são truqueiras, sem dúvida. Pode ter certeza. Primeiro, vem... ok. Quando o assunto é truque, a ordem é a seguinte: primeiro as bichas, depois as meninas, e depois os meninos. Porque os meninos são os mais estúpidos. Eles não sabem como fazer um truque direito. Agora, as bichas fazem um truque, digo, você nunca vai alcançá-la até anos depois. E depois, quero dizer, você vai ficar, tipo “Merda! Essa bicha deu um truque em mim!” A gente foi lá, se divertiu, se fez de bobo e voltou. Mas eu acho que a melhor coisa que fizemos foi no [restaurante] Roy Rogers. Aquilo foi divertido. Você tinha que ter comido algo! (PARIS IS BURNING, 1990, 50min)



Figura 01 – Entrevista com Freddy Pendavis (50min)

Filmado em um ângulo reto, esse plano enquadra Freddy Pendavis e seus outros dois amigos aparecem ao fundo à beira do Rio Hudson em Nova Iorque. Aqui, a voz do documentário manifesta-se na proposta de uma oposição entre o discurso de Freddy e os elementos revelados no plano. Elementos que não são espontâneos. A ideia de que esse registro no documentário seja simplesmente produto de um conjunto de normas técnicas “é considerada pueril pela postura que aponta para a necessidade de se pensar, em termos de valores, a inevitabilidade da interferência na tomada” (RAMOS, 2004, p. 209). A interferência – isto é, a autonomia da voz do documentário, rara em diversas produções documentais baseadas em entrevistas, como lembra Nichols (2005) – se expressa quando um

movimento de câmera horizontal faz com que o casal de rapazes ao fundo troque de lado em relação ao entrevistado, brincando com o próprio significado do que está em primeiro e do que está em segundo plano. Em contraste ao estigma de delinquência e aos relatos de violência que Freddy conta, essa cena carrega um complexo jogo de sugestões, como se a informação da imagem transbordasse o que Freddy nos conta. Se o que sua entrevista nos conta é que os homossexuais são majoritariamente delinquentes, o movimento que a câmera empreende simultaneamente contrapõe essa definição com um registro de afeto.

Outros momentos no filme parecem traçar a mesma intenção de conflito entre o que se diz e o que se vê: o uso de *contra-plongé* acentuado na entrevista com um dos participantes mais conservadores do baile, ao mesmo tempo que lhe garante autoridade, também revela no plano o conflito que o espaço doméstico ocupado por ele representa; o foco do plano na fotografia da modelo mais admirada por Octavia St. Laurent na cena em que ela conta seus anseios, colocando em atrito a figura da feminilidade hegemônica que Octavia não ocupa; entre outras diversas cenas que igualmente produzem efeitos de opacidade. Ainda que bastante ilustrativos, esses elementos não dão conta de embasar por completo a ideia de que *Paris Is Burning* pauta-se pela incoerência.

A pesquisa de Hilderbrand (2013) conta que um dos textos de divulgação escritos pela diretora Jennie Livingston para fins de arrecadação de fundos descrevia o documentário da seguinte forma:

Na categoria *realness*, drag queens tentam se passar por mulheres ‘de verdade’, *butch queens*, homens ‘de verdade’, de um modo geral, homens heterossexuais. Mas o que significa ‘de verdade’? O que é uma mulher ‘de verdade’, um homem ‘de verdade’? *Paris Is Burning* é a celebração dessa subcultura, dessas contradições.³² (LIVINGSTON apud HILDERBRAND, 2013, tradução nossa)

Se *Paris Is Burning* propõe a celebração das contradições por trás dos pressupostos que regem o que é verdadeiro, podemos pensar que o mesmo exercício desconstrutivo vale para o documentário em sua dimensão contraditória. Chandal Reddy observa que retratar uma subcultura através de um documentário é por si só contraditório. Mesmo assim, ele observa um nível de agência nos personagens do filme, notando que suas performances são feitas *para* as câmeras, partindo de uma compreensão da contradição que a realidade social pressupõe e

³² In the realness category, drag queens try to pass for “real” women, butch queens, “real men”, i.e., heterosexual men. But what does “real” mean? What is a “real” woman, a “real” man? *Paris Is Burning* is a celebration of this subculture, these contradictions.

da impureza representativa que suas imagens acarretam (REDDY apud HILDERBRAND, 2013). A incoerência se expressa, mais profundamente, em uma reflexão do que o fazer documental de fato produz: assim como não há um homem “original” prévio às paródias de gênero que reproduzem a masculinidade, igualmente não há um baile prévio ao que se assiste em *Paris Is Burning*. O espaço da contradição, como proposto por Sedgwick (1990), revela-se o próprio espaço diegético do filme. Assim, nos afastamos da ideia de que o filme seja uma simples janela do que se expressa na realidade, ao mesmo tempo em que negamos que realidade e documentário respondam ao par natureza/cultura, como se o filme fosse a interpretação cultural de algo que se expressa originalmente. Não se trata de abandonar o engajamento no mundo histórico que o filme empreende, mas de assumir, assim como Butler (1993) já havia demonstrado, que a presença da câmera e as escolhas formais possuem um caráter performativo. É nesse aspecto em que a potência de subversão se expressa em *Paris*, em uma visão estratégica sobre identidade, como explorada no subcapítulo final.

4.4 Desidentificação: fronteiras constitutivas

Certamente, não é por ser *sobre* uma minoria que *Paris Is Burning* dota-se de uma abordagem performativa. Esse aspecto é atribuído quando, ao analisarmos o filme, nos damos conta da presença de uma perspectiva (o *olhar* do corpo presente, como conceitua por Bill Nichols) que, no lugar de sujeitos, demonstra acima de tudo uma atenção aos seus processos de subjetivação. Ainda assim, não é porque se aproxima à observação da performatividade que poderemos vinculá-lo ao conceito de queer. Como já vimos desde o primeiro capítulo a partir da retrospectiva sobre *New Queer Cinema* e mais profundamente na teorização que surge com Paul B. Preciado (2011) no segundo capítulo, não é tão simples (às vezes, sequer é possível) caracterizar um filme como “queer”. Nesse sentido, os esforços de análise até esse momento buscaram um diálogo teórico entre o que os estudos queer reúnem e o que o documentário de Jennie Livingston expressa em sua voz, entendida aqui como o conjunto de efeitos estéticos, formativos e narrativos que resultam em consequência das escolhas tomadas pelo filme ao mostrar o mundo histórico no qual se insere.

Vista em sua profundidade de sentidos, a estrutura dos intertítulos revelou a autoconsciência de um fracasso, alcançando um afinamento político à fuga de uma representação unívoca. Em seguida, da composição à própria noção do que é o documentário, *Paris* denotou em nossa análise um apreço pela contradição que igualmente desestabiliza paradigmas modernos que organizam o mundo. Esses dois aspectos, no entanto, dão conta de

sustentar o argumento de que a voz de *Paris Is Burning* tem algo de queer? O que, em sua produção de sentidos e discursos, demonstra uma intenção direta de desestabilizar gênero e sexualidade em sua pretensão ontológica? É impossível polarizar algo como teoria e prática queer. É nesse interstício que sua dimensão artística e sensível se torna tão complicada de apurar, uma vez que a diluição de tal fronteira produz movimentos, singularidades, qualquer coisa menos um resultado fechado.

A importância de *Realness* tem sido expressa desde o lançamento de *Paris Is Burning*, permeando a produção teórica a seu respeito assim como os caminhos de análise até esse momento. Além de iniciar uma desestabilização do objeto de análise do documentário (o baile), sua introdução na narrativa, sob uma perspectiva da performatividade, revela que o “mundo lá fora” exterior ao baile é, de fato, o interior da inteligibilidade, o local ocupado por aqueles que atingem as expectativas de formação de um sujeito. Ou seja, pessoas que obedecem à matriz heterossexual a qual assegura o equilíbrio sexo/gênero/desejo, e que, em diferentes níveis, ocupam outros pressupostos hegemônicos. Butler (1993), ao pensar sobre este documentário, ressaltou o fato de que a ordem da diferença sexual não é anterior à de classe ou raça, o que quer dizer que ser uma pessoa branca e ocupar uma posição econômica favorável é também um dos processos que garantem o privilégio da inteligibilidade.

Apontar o espaço interno através do qual se estabiliza a coerência do sujeito não torna fácil denominar o que dele escapa. Pensar o baile simplesmente como o exterior constitutivo, onde os “seres abjetos” se encontram, seria simultaneamente diminuir a potência crítica do trabalho de Butler e ignorar as diferenças particulares que atravessam e hierarquizam os sujeitos no universo retratado no documentário. Além disso, estaríamos anulando a potência estética e política de *Paris Is Burning*. Ora, se a própria competição que organiza as categorias se embasa em critérios de mimetização, é porque a inteligibilidade é via de regra um campo de disputa e subjetivação nesse espaço. A divisão entre interior e exterior constitutivo não se delinea em *Paris Is Burning* no fechar e abrir das portas do baile em sua conjuntura física. É o atravessar dos corpos investidos na performance artística pelo salão que mais bem se aproxima da fronteira da performatividade. Não porque separa pragmaticamente o que significa ser sujeito e o que significa ser abjeto – esses dois aspectos, no momento em que se definem, esgotam o potencial subversivo do movimento que os instaura. A fronteira mais bem se estabelece porque se assiste a uma desidentificação. Ela se denota no uso estratégico da identidade, não necessariamente porque responde a uma intenção concreta de subversão, mas porque parte da incoerência do sujeito como fazer político e artístico: desidentificar-se é identificar-se *apesar de*. Apesar do determinismo biológico, apesar das

injustiças provocadas pela desigualdade racial, apesar da violência que atinge seus corpos e os negam inteligibilidade. Quando Dorian Corey deixa implícito que *Realness* é algo que transborda os eventos, que se desenvolve inclusive na relação daqueles corpos com o espaço urbano, nos damos conta de que o baile é só uma expressão legível de algo muito maior. Talvez tenha sido esse o grande desconforto causado por *Paris Is Burning* em tantos momentos de sua repercussão midiática: o fato de que os pressupostos aparentemente tão normativos das categorias dos bailes denunciam nossa própria artificialidade e a estratificação do desejo. Longe de ser uma reprodução alienada, o universo dos bailes, latente de singularidades, se vale do esqueleto dos sujeitos hegemônicos do “mundo de fora” para ao menos extrair prazer. À pergunta “o que eu ganho com tudo isso?”, o personagem Freddy Pendavis responde: “você sabe, simplesmente alegria e satisfação”.

Pensar em um processo de desidentificação expresso em *Paris Is Burning* que envolva sua dimensão criativa, a autonomia de sua voz em relação às práticas dos seus personagens, exige que se retomem alguns caminhos teóricos traçados por Judith Butler. Ao refletir sobre a apropriação feminista da diferença sexual, Butler (2013) recupera em Irigaray a oposição ao falocentrismo de Lacan: o feminino não mais será entendido como uma expressão da metafísica da substância, mas como uma ausência não representável, produzida pela negação (masculina) que estabelece a economia significante por via da exclusão. Isso quer dizer que o feminino, excluído do sistema, constitui uma possibilidade de crítica e de ruptura com o esquema conceitual hegemônico. Como já expresso em outros momentos, isso embasa a postura de Butler que pensa o gênero como fundamentalmente falho: o ruir do processo performativo não é uma consequência, mas a forma através da qual seus processos se tornam visíveis.

Como destaca Rose muito claramente, a construção de uma identidade sexual coerente, em conformidade com o eixo disjuntivo do feminino/masculino, está fadada ao fracasso; as rupturas dessa coerência por meio do ressurgimento inopinado do recalcado revelam não só que a ‘identidade’ é construída, mas que a proibição que constrói a identidade é ineficaz (a lei paterna não deve ser entendida como uma vontade divina determinista, mas como um passo em falso perpétuo a preparar o terreno para insurreições contra ela). (BUTLER, 2013, p. 53)

Em diálogo com Foucault, Butler ainda complementa trazendo à tona a indivisível relação entre sexo e poder, o que torna a possibilidade de uma sexualidade “fora”, “antes” ou “além” de uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável. Se, todavia, feminilidade e masculinidade são o terreno de suas próprias subversões, isso implica que a

chance de autonomia não reside simplesmente na negação dos mecanismos através dos quais o poder opera. É dizer que se a repetição performativa parece insistir na reprodução de seus pretensos originais de gênero, é porque sua face unívoca é só uma das multiplicidades de seu processo: “Se, como diz Jacqueline Rose, as ‘identificações’ podem ser denunciadas como fantasias, então deve ser possível representar uma identificação que exiba sua estrutura fantástica” (BUTLER, 2013, p. 56). A *drag* como exemplo desse exercício causou a Butler suficiente controvérsia: quer dizer, então, que todos, sem exceção, nos montamos voluntariamente? Afastar-se dessa leitura de gênero enquanto significação voluntária é radicalizar a estrutura da performatividade e o que está implicado em sua expressão no documentário aqui analisado. O que a performance *drag* demonstra em *Paris Is Burning* é que, se os corpos são a fronteira do sujeito e do exterior constitutivo, isso quer dizer que esses territórios implicam sempre uma remarcação, um reposicionamento, dada a condição móvel e processual do que se entende por corpo.

Se Marcius Freire (2011) vê o filme documental como uma intrínseca relação de poder, em Bill Nichols (2005) entendemos que o que está em jogo nesse conflito é a própria possibilidade de autonomia: o documentário precisa se desfazer enquanto realidade pura para constituir uma voz própria, e isso se dá muitas vezes em um constante embate com o que é dito pelos seus personagens. Diferente da contradição demonstrada anteriormente nos movimentos de câmera e na composição do plano, aqui a voz de *Paris* é audível na intenção expressa pela sucessão das diferentes relações das personagens com o seu corpo. *Paris Is Burning*, a partir do mundo histórico que toma de base, irrompe um processo de desidentificação ao mostrar-se sensível à condição múltipla da feminilidade de suas personagens. A partir de *Realness*, um aprofundamento sobre a questão de gênero para além do baile se desenvolve, através do qual as feminilidades não-normativas incorporadas pelas personagens trans, *drag queens* e demais configurações subjetivas abordam uma diversidade de relações com o corpo que fogem de um discurso unívoco. A crítica à heteronormatividade supostamente reproduzida pelos sujeitos no filme não só traçou um juízo de valor sobre personagens humanas (e, portanto, falíveis), como também não atentou para a sensibilidade da narrativa em dar a ver as diferenças que as atravessam e os processos que as marginalizam, posicionando-as em diferentes níveis de abjeção. Como vimos a partir da estrutura de intertítulos, o documentário de Livingston instaura um processo que culmina em uma fuga à significação naturalizada de seus temas. Isso possibilita que a segunda metade do filme, liberta das expectativas explicativas, desenvolva uma postura crítica mais notável.

A última vez em que o baile é “visitado” integralmente (no qual som e imagem

coincidem) se dá aos 53 minutos de duração. Na porta do baile, uma mulher conta que as performances geralmente acontecem tarde por causa das “garotas trabalhadoras”. A voz atrás da câmera, supostamente da diretora do filme, pressiona a entrevistada: “Qual a profissão delas?”, que tem como resposta uma feição debochada da entrevistada, “Depende, muitas são dançarinas, mas depende”. A temática da prostituição se estende com entrevistas de Venus Xtravaganza, que conta que sua aparência feminina e de pequeno porte já garantiu a atenção de muitas clientes, embora tenha sido vítima de violência em outras situações nas quais a sua condição trans era descoberta. Logo depois, Octavia St. Laurent – que aparece em *Paris Is Burning* pela primeira vez como uma das grandes vencedoras da categoria *Realness* – agora é acompanhada em uma sessão de fotos de biquíni enquanto é elogiada pelo fotógrafo. Venus e Octavia expressaram, ao longo de suas entrevistas anteriores, o interesse em realizar a cirurgia de transgenitalização. É por isso que a cena seguinte, uma entrevista de Pepper Labeija, produz um forte contraste às vivências dessas personagens:

Eu fui um homem e eu fui um homem que imitou uma mulher. Eu nunca fui uma mulher. Eu nunca passei por 'aquilo' uma vez por mês. Eu nunca engravidei. Você sabe, eu nunca poderia dizer o que uma mulher sente. Eu só posso dizer o que um homem que age como uma mulher ou se veste como uma mulher sente. Eu nunca quis uma cirurgia de mudança de sexo. Isso é ir longe demais, sabe? Porque se você decide mais tarde mudar de ideia, você não pode. Uma vez feito, está feito. Muitas jovens que conheço fizeram a mudança de sexo porque elas pensavam 'Oh, eu sou tão maltratada como drag queen. Se eu tiver uma boceta', perdoe-me a expressão, 'eu serei tratada maravilhosamente'. Mas mulheres são maltratadas. Você sabe, elas são espancadas, roubadas, perseguidas. Então, ter uma vagina não significa que você terá uma vida fabulosa. Pode, inclusive, ficar pior, sabia? Então eu nunca recomendei e eu, pessoalmente, nunca faria. E eu sou grata que eu fui inteligente a esse ponto. Porque agora, nos próximos 40 anos eu estarei aqui, viva. E praquelas que não conseguem aceitar o fato de que eu pareço jovem, sofram! Sem bolsas sob os olhos, sem rugas. Linda. (PARIS IS BURNING, 1990, 58min).

Em seguida, as personagens Brooke e Carmen Xtravaganza aparecem em primeiro plano no filme pela primeira vez. A cena acontece na praia e as duas usam roupas de banho. Brooke conta sobre as cirurgias que já fez e cita como a mais importante a de mudança de sexo (sic): “Eu não sou mais um homem. Eu sou uma mulher. [...] Sinto que a parte da minha vida que era um segredo acabou, eu posso fechar a porta do armário, não há mais esqueletos lá dentro e eu sou tão livre quanto o vento que sopra nessa praia”, enquanto dança e gargalha pela areia. Carmen, ironicamente, olha para a câmera e debocha: “exceto a voz [dela], que não mudou”. Posteriormente, o filme volta à Octavia St. Laurent, que é acompanhada em um teste para

modelos iniciantes. Essa é a primeira vez em que uma pessoa de fora do contexto dos bailes é entrevistada: Eileen Ford, diretora da Ford Models, conta, entre outras coisas, como as modelos precisam agir: “Você tem que estar sorridente. Ninguém gosta de ouvir os seus problemas. Se perguntarem como você está, mesmo que esteja mal, não diga, porque as pessoas realmente não se importam”. As últimas cenas antes da mudança de tempo para o ano de 1989 são trechos revezados de entrevista entre Venus e Octavia. As duas estão cada uma em seu quarto, contando o que elas sonham: ser modelo, poder viver uma vida “normal”, namorar, etc.

Essas personagens posicionam seus corpos entre os diferentes discursos constitutivos de gênero. Em oposição às vivências de Venus e Octavia, que vivem socialmente como mulheres e inclusive desenvolvem profissões a partir de suas identidades, a entrevista de Pepper encerra a feminilidade em uma determinação biológica, além de deixar claro, sob sua visão, os diferentes destinos que a sociedade traça para quem realiza a cirurgia e quem não realiza. Em sua concepção, é impossível “tornar-se” mulher. Independente do que de fato Brooke tenha feito de intervenções cirúrgicas, sua presença no filme, vestindo maiô em um espaço público, tem um peso performativo: ela produz o que o seu corpo nomeia. Da mesma forma que o depoimento de Eileen, gravado em um ambiente caótico e tumultuado onde acontece a competição entre modelos, culmina em denunciar o caráter processual do gênero ao colocar em cheque exigências, pressupostos e expectativas fortes em relação às mulheres naquele espaço. Longe de responder à realidade puramente ou à verdade de uma ou outra personagem, essa sequência de cenas entre a última aparição do baile e a passagem de tempo denota uma forte intencionalidade operada pelo filme: se o baile é o espaço onde se cruza a fronteira da subjetivação, nesse momento se descobre que os territórios de sujeito e exterior constitutivo são muito menos fixos do que se imagina. Venus, Octavia, Brooke e Pepper são expressões singulares de uma só multidão. Quando parece agarrar-se a uma definição, a um corpo, a um espaço, a uma vivência, quando parece se aproximar de um discurso que diz “isto ou aquilo”, a voz de *Paris Is Burning* organiza sua narrativa para gritar: “isto e aquilo”.

Paris esbarra na violência que atinge os corpos no limite da inteligibilidade: a passagem de tempo revela que Venus Xtravaganza foi morta por um de seus clientes ao se prostituir: “Isso faz parte de ser uma mulher trans em Nova Iorque”, conta Angie Xtravaganza, sua mãe na família Xtravaganza. Se para Negri (2011) é na carne onde a multidão busca transformar novas formas de vida, o mundo histórico no qual *Paris Is Burning* se apoia lembra de sua insuperável condição efêmera.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Bill Nichols, todo documentário fala. Em entrevista, o autor resume: “O que eu estava tentando deixar claro é que a voz, o modo como estamos usando a palavra, não se refere apenas à palavra falada.” (FILHO, 2012, p. v). Assim, a voz de um documentário não se resume aos discursos da narração ou ao argumento proposto pelo filme, mas é constituída a partir de todos os elementos que constroem sua narrativa – a presença da câmera, a estrutura de organização, a trilha sonora, entre muitos outros. A voz é a forma através da qual o mundo histórico observado pelo cineasta emerge na linguagem documental. Se Nichols (2005) ressalta que a voz nunca pode ser completamente definida é porque em sua análise ela é muito mais um processo em aberto do que uma intenção previamente escolhida.

Como já revisitado anteriormente, o estudo da linguagem é uma importante ferramenta teórica para Judith Butler. A partir de Althusser, Butler (1993) reflete que só é possível irromper no domínio da linguagem – isto é, ocupar um *eu* – porque antes o sujeito é sempre *interpelado*. O sujeito, assim como a identidade, não carrega uma essência, mas é a acumulação convergente de relações de poder expressas em chamados, interpelações, censuras, as quais constituem formativa e performativamente seu lugar na linguagem. Nesse sentido, é possível dizer que não há a existência de um *eu* que se desligue das relações de poder que o constituem – só é possível falar a partir daquilo que nos forma, mesmo que a fala se oponha à nossa própria constituição enquanto sujeitos. Mesmo assim, encontrar-se inevitavelmente implicado nas relações de poder não é estar unicamente reduzido às suas formas existentes. A sujeição é desde sempre ambivalente: as condições que produzem o *eu* coexistem às suas possibilidades de violação (BUTLER, 1993, p. 123). Sob uma perspectiva queer, compreendemos a partir de Paul B. Preciado (2011) que a agência possível reside na demonstração do sujeito em sua artificialidade: uma crítica à identidade a partir de seu uso estratégico, de caráter não só pós-identitário, mas também hiper-identitário. Acima de tudo, trata-se de um constante comprometimento aos esforços de desidentificação, entendidos como potências que fazem emergir novas demandas políticas.

O que significa dizer, então, que um documentário fala dotado de uma voz queer? Bill Nichols não estava interessado em fornecer uma fórmula pronta que pudesse nos garantir a capacidade de tal afirmação, então como ousamos fazê-la? Ora, se os documentários falam, é porque são inevitavelmente ouvidos. Nesse sentido, essa monografia se caracteriza como um verdadeiro processo de escuta demonstrado no desenvolvimento de um aparelho auditivo e epistemológico que pôde receber a voz de *Paris Is Burning*, assimilando-a não a partir de uma

definição fechada, mas entendendo que seu soar se aproxima de uma ruptura queer nos ditames da concepção moderna de sujeito.

Para demonstrar essa atribuição, primeiro foi preciso observar a dimensão mais evidente na qual a voz parece se expressar: todo documentário se organiza a partir de alguma estrutura. *Paris Is Burning*, em seu aparente engajamento de explicação do universo dos bailes de Nova Iorque no fim da década de 1980, parte de uma cadeia de intertítulos explicativos. Segundo Jack Halberstam, “o fracasso nos permite escapar das normas punitivas que disciplinam o comportamento e gerenciam o desenvolvimento humano”³³ (HALBERSTAM, 2011, p.iii, tradução nossa). Em nossa leitura, apoiada nos escritos de Nichols (2004), encontramos em *Paris* uma intenção de insuficiência, de fato, um encontro marcado com o fracasso, no qual o método didático dos intertítulos esgota a si para dar a ver complexidades que transbordam a referenciação. Não acidentalmente, isso acontece no momento em que o filme lida com os pressupostos envolvidos na categoria *Realness*, a qual compõe a dinâmica do baile, mas também se revela presente fora dele. Parecer “real” em uma categoria do baile é somente a superfície de justaposições performativas e atravessamentos socioculturais que não parecem fáceis de elencar, uma vez que eles estão expressos na própria relação entre corpo e cidade na vida das personagens.

O queer, em sua ação política e em seu desenvolvimento teórico (campos difusos, ressalva que não custa repetir), atua na destabilização as dicotomias que regem e organizam a sociedade, como público/privado, hetero/homo, homem/mulher. Além disso, seu pensamento também pressupõe uma crítica desconstrutiva aos discursos que definem e essencializam os sujeitos. Eve Sedgwick (2007), proeminente pesquisadora dos estudos queer, radicaliza essas propostas encontrando na própria incoerência de definição um campo de análise. Se o queer denota um campo aberto de significações, um compromisso com uma visão incoerente da vida, ele gera, também, resultados estilísticos, formais e visíveis. É a partir desse argumento que se desenvolve nosso segundo movimento de pesquisa, o qual percebe na composição de planos de *Paris Is Burning* um jogo de contradições. No entanto, isso nos leva a um panorama mais amplo que coloca em pauta a própria presença da câmera no mundo em que observa. Se os pressupostos do que é “real” entram em ebulição na narrativa abordada no filme, eles igualmente são trabalhados através da voz que o documentário expressa, transformando o espaço diegético no espaço performativo da contradição. A câmera, em sua liberdade performativa de produzir discursos pra além do que

³³ “failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development”

é dito pelas personagens, torna-se a própria incoerência da dicotomia mundo histórico/documentário.

Isso nos leva inevitavelmente a discutir com mais profundidade a performatividade em *Paris Is Burning*, onde coube refletir em que medida o filme se engaja em uma demonstração processual dos processos de subjetivação e inteligibilidade que atravessam os sujeitos que habitam sua história. Inevitavelmente uma primeira atenção ao baile serviu de ponto de partida: o que seu espaço tem a ver com o exterior constitutivo descrito por Butler (2013)? Se o sujeito – o de dentro da performatividade – é visto nas filmagens de Wall Street nas quais cruzam pessoas brancas, heterossexuais e de classe média ou alta na tela, onde estaria o campo habitado pelos seres abjetos? O corpo que atravessa o baile revela a fronteira desses espaços, uma vez que seu movimento não só denota o caráter artificial das supostas verdades de gênero, como também revela em que dimensões esses pressupostos performativos posicionam os sujeitos que encarnam a performance artística. E se os corpos não se resumem aos espaços dos bailes, da mesma forma as delimitações desses espaços se flexibilizam. Atenta a isso, a voz em *Paris Is Burning*, aqui percebida através de sua independência frente ao discurso das personagens, demonstra a multiplicidade de suas vivências e os momentos nos quais a inteligibilidade do sujeito se contradiz e, assim, abre espaço para ressignificações. Em uma sequência disposta que articula narrativas discordantes sobre gênero e transexualidade, descobre-se, ao final do filme, um exercício de desidentificação que revela uma comunidade que não opera sob verdades únicas. Sob o exercício fílmico, ela se transforma em multidão.

Se a voz de um documentário não pode ser completamente delimitada, tampouco a expressão de uma multidão se assujeita a definições fechadas. Podemos somente nos aproximar através de uma escuta sensível. Em *Paris Is Burning*, tão logo chegamos perto e a sua voz já parece escapar de nossas interpretações: seu compromisso não é com os enquadramentos prontos, mas com a própria incapacidade de encaixar-se a eles. Encontramos, enfim, uma voz que parte não de uma concepção única a respeito do mundo histórico no qual se engaja, mas que é emitida por um corpo social de singularidades, entendido por Negri (2011) como a materialização da potência de liberdade.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Marlon M. Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. **Feminist Studies**, Michigan, v. 37, n. 2, (summer) 2011.

BELEZA, Fernando. **Desejos periféricos**: Sensibilidade queer e cosmopolitismo modernista em Mário de Sá-Carneiro. Disponível em: <https://www.academia.edu/10711438/Desejos_perif%C3%A9ricos_Sensibilidade_queer_e_cosmopolitismo_modernista_em_M%C3%A1rio_de_S%C3%A1-Carneiro> Acesso em: 16 nov. 2015.

BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade**. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/cpa/n28/12.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

_____. A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Revista Cult**, São Paulo, edição 193, ago 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/a-teoria-queer-e-os-desafios-as-molduras-do-olhar/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

BETTIM, Lucas. Um certo old queer cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. N York: Routledge, 1993.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 151-172.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DE LAURETIS, Teresa. Queer Texts, Bad Habits and the Issue of a Future. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, 17:2-3, p. 243-263, 2011.

CONTRERAS, Daniel T. New Queer Cinema: Spectacle, Race, Utopia. In: AARON, Michele. (org.) **New Queer Cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004. p. 119-127.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FILHO, Manuel Alves. Um diálogo com Bill Nichols. *Jornal da Unicamp*, Campinas, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/546/um-dialogo-com-bill-nichols>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

FREIRE, Marcius. **Documentário** – Ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

GREEN, Jesse. Paris Has Burned. *The New York Times*, New York, abr. 1993. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html?pagewanted=2>> Acesso em: 16 nov. 2015.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HARDT, Michel; NEGRI, Antônio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARPER, Philip Brian. **Private Affairs: Critical Ventures in the Culture of Social Relations**. New York and London: New York University Press, 1999.

HILBERBRAND, Lucas. **Paris Is Burning: A Queer Film Classic** (Queer Film Classics). New York: Arsenal Pulp Press, 2013.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. New York: South End Press, 1992.

LACERDA, Chico. New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2011.

LIVINGSTON, Jennie. **5 Questions for Jennie Livingston**, Director of "*Paris Is Burning*" and "*Who's The Top?*": depoiment. [6 ago. 2005]. *Revista Indiewire*. Entrevista concedida a Eugene Hernandez. Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/5_questions_for_jennie_livingston_director_of_paris_is_burning_and_whos_the>. Acesso em: 15 nov. 2015.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto Camp. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New Queer e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – Uma Política Pós-identitária para a Educação. **Estudos Feministas**, ano 9, n. 2, p. 541-553, 2º semestre de 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MENNEL, Barbara. **Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys**. New York: Columbia University Press, 2012.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. **Anais Eletrônicos do 16º Congresso de Leitura do Brasil**. Campinas, UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

MURARI, Lucas. NAGIME, Mateus. Um Novo Caminho. . In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

NEGRI, Antonio. Para Uma Definição Ontológica da Multidão. In: **Revista Lugar Comum**, n. 19-20, janeiro-junho de 2004. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113103120455output19-20.pdf>. Acesso em: 19 de Nov. 2015.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O colorido do cinema queer: onde o desejo subverte imagens**. 2009. In: II Seminário Nacional Gênero e Práticas culturais: Culturas, Leituras e Representações, 2008. Artigo – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>>. Acessado em 11 ago. 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Distribuidora: Miramax Films. New York (US). 78min. 1990.

PIDDUCK, Juliane. New queer cinema e vídeo experimental. . In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/dzbnkqy>>. Acessado em 15 nov. 2015.

PRINS, BAUKJE and MEIJER, IRENE COSTERA. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol.10, n.1, pp. 155-167. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/fjn26k>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PSARRAS, Marios. **25 Years of (new) Queer cinema and theory**. 2015. Disponível em: <http://filmiconjournal.com/blog/post/36/25_years_of_new_queer_cinema_and_theory> Acesso em: 16 nov. 2015.

PUIG, Claudia. Christian Watchdog Group Calls for Boycott of 'Paris'. *Los Angeles Times*, Los Angeles, ago. 1991. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1991-08-08/entertainment/ca-449_1_miramax-films>. Acesso em: 19 nov. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: NAGIME, Mateus. MURARI, Lucas (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of The Closet**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

_____. **Tendencies**. London: Routledge, 1994.

_____. A epistemologia do armário. In: **Cadernos Pagu**, v. 28, p. 19-54, jan-jun de 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>> Acesso: 15 nov. 2015.

SEIDEL, Dena. An Interview with Jennie Livingston. **Films for the Feminist Classroom**, Houston (Texas): Texas Woman's University, v.1, n.1, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade**: Uma Introdução às Teorias de Currículo. 3º Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e Outros Ensaios**. Lisboa: Gótica, 2004.

WARNER, Michael. Introduction: Fear of a Queer Planet. **Social Text**, n. 29, p.3-17, 1991.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 35-82.