

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

HAYANE LUIZ TELLES LEOTTE

**A REPRESENTAÇÃO DAS INTERSECIONALIDADES NO  
DOCUMENTÁRIO *FAVELA GAY***

Porto Alegre  
2017

HAYANE LUIZ TELLES LEOTTE

**A REPRESENTAÇÃO DAS INTERSECCIONALIDADES NO  
DOCUMENTÁRIO *FAVELA GAY***

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 Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. Dra. Miriam de Souza  
Rossini

Coorientadora: Prof. Ms. Dieison Marconi  
Pereira

Porto Alegre  
2017

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Rose e Paulo. Mãe essa conquista é mais tua do que minha, obrigado por acreditar e fazer o impossível para que eu pudesse estar na universidade. Só nós sabemos o que passamos. Amo vocês.

Agradeço ao meu amor, Raíssa. Obrigada pelas longas conversas, pelo afeto, pelo afago e pela reciprocidade. Obrigada por estar presente mesmo quando estávamos longe, eu sei que não foi fácil, obrigada pela paciência. Eu te amo.

À minha professora orientadora Miriam de Souza Rossini pelos ensinamentos e paciência ao longo deste trabalho. Agradeço também a minha coorientadora Diei Marconi, tu tens minha admiração, obrigada pelas contribuições absolutamente pertinentes, tu és uma pessoa incrível.

Agradeço ao grupo de pesquisa corporalidades do PPGCOM da Fabico/UFRGS liderado pela professora Nísia Martins do Rosário, queria ter achado vocês antes, foi incrível ter meu primeiro contato com a pesquisa através de um espaço tão acolhedor.

Agradeço aos meus amigos da vida, meus irmãos, Junior e Mara. Obrigada pela caminhada de mais de 10 anos, amo vocês. Obrigada pelas discussões e conversas, pelas noites regadas à álcool e problematizações.

Agradeço aos meus queridos amigos e colegas da Fabico, vocês foram absolutamente importantes nesses últimos meses.

Às pessoas incríveis que encontrei ao longo dessa jornada.

Agradeço as minas pretas e sapatonas. Agradeço as vileiras, às bichas afeminadas, às barraqueiras e caminhoneiras. À todas insubordinadas, que resistem dentro das suas mais plurais formas de existência.

Agradeço a negrada fabicana, vocês fizeram meus dias incríveis, me deram força para continuar e tiraram muitos sorrisos do meu rosto.

Por último, mas não menos importante, depois desses tempos difíceis agradeço a mim mesma, pela minha capacidade individual de aguentar um ambiente absolutamente racista, elitista e lesbofóbico.

## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o processo de representação das interseccionalidades dos sujeitos a partir do filme documentário *Favela Gay* (2014), do diretor Rodrigo Felha. A pesquisa se justifica principalmente pela ausência de estudos sobre as produções audiovisuais brasileiras que constroem suas âncoras narrativas com base nas imagens das populações com múltiplos atravessamentos de estigmas, em especial de classe, raça, gênero e orientação sexual. Transexuais, gays, lésbicas, bissexuais, favelados e negros quando representados são frequentemente enclausurados em estereótipos que não comportam todas as suas possibilidades de identidade e identificações, por isso, analisarei de que forma *Favela Gay* retrata esses sujeitos. O estudo é dividido em três momentos. Primeiro, realizo um levantamento para compreender e contextualizar a importância dos estudos da interseccionalidade. Apresento as teorias de Kimberlé Crenshaw (1991), Avtar Brah (2004), Angela Davis (2016), Adriana Piscitelli (2008) e Lélia Gonzalez (1984) com o propósito de apreender as principais ideias em relação ao conceito. Depois contextualizo o espaço/território, a fim de compreender como se dá a construção e representação do favelado, neste espaço que já é de exclusão. Na terceira parte, é, então, feita a análise do filme *Favela Gay*. Investiga-se como esse espaço é compreendido no filme e como os elementos audiovisuais são usados a fim de representar o sujeito com os diferentes marcadores de estigma. Nesse momento, para fundamentar a análise, exponho as questões éticas e estéticas propostas por Bill Nichols (2005). Dessa forma, pudemos compreender a favela como um espaço hegemônico em disputa, pois a representação do sujeito LGBT favelado em *Favela Gay* consegue exercer pequenas rupturas para com a norma. Suas interseccionalidades fazem com que a experiência de cada um dos sujeitos representados no filme seja única.

Palavras-chave: interseccionalidade; representações sociais; cinema documentário; favela; Favela Gay

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Sequência de planos e o carão do jogo gaymado

Figura 2: Jogo gaymado

Figura 3: Martinha no seu local de batismo, o valão

Figura 4: Sequência relato Flávio Ruivo

Figura 5: Enquadramento entrevista

Figura 6: Jean Wyllys

Figura 7: Martinha, Pandora, Raffaella e Gilmara

Figura 8: Maxwell, Guinha e Carlinhos do Salgueiro

Figura 9: Imagem da cena de abertura

Figura 10: Jackie Brown e Dejah Idalice

Figura 11: Pandora e Michelli

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>2. AS TEORIAS INTERSECCIONAIS.....</b>	<b>12</b>
2.1. Perspectivas iniciais e diferentes abordagens.....	12
2.2. A teoria do Norte no Sul: usos da interseccionalidade no Brasil.....	20
2.3. Aproximações entre documentário e a interseccionalidade.....	27
<b>3. A FAVELA: ONDE RAÇA, GÊNERO, CLASSE E SEXUALIDADE SE INTERSECCIONAM.....</b>	<b>29</b>
3.1. Favela: espaço imaginado x espaço constituído.....	29
3.2. A favela no cinema.....	34
3.3. Breve percepção sobre LGBTs nas favelas.....	38
<b>4. CINEMA, DOCUMENTÁRIO E REPRESENTAÇÃO.....</b>	<b>41</b>
4.1. Proposta de análise.....	41
4.2. Sobre o filme <i>Favela Gay</i> .....	42
4.3. “Pela transformação do território”: a construção do espaço em <i>Favela Gay</i> .....	44
4.4. “Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual”: a interseccionalidade em <i>Favela Gay</i> .....	51
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>68</b>
<b>ANEXO 1 - Ficha Técnica do filme <i>Favela Gay</i> (2014) .....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO 2 - Cartaz do filme <i>Favela Gay</i> (2014) .....</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO 3 – Lista de filmes citados.....</b>	<b>74</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Poeta, professora de literatura, ensaísta, militante, lésbica, negra, socialista e mãe – assim se apresentava Audre Lorde, um dos maiores nomes do feminismo negro norte-americano em meados dos anos setenta. Ela diz em um dos seus poemas: “demorou algum tempo até percebermos que nosso lugar era a casa da diferença ela mesma”<sup>1</sup>. Audre Lorde fala sobre o lugar da mulher negra lésbica no mundo, ou melhor, ela está falando do não-lugar desse sujeito; que a diferença, a exclusão e a estranheza são a casa daquelas que não pertencem às hegemonias de raça, sexualidade e gênero. Mas por que evocar Audre Lorde logo no início deste trabalho? Provavelmente porque ela é o início de tudo, pelo menos para mim. Antes de a interseccionalidade ser considerada uma teoria, Lorde já denunciava as violências e o apagamento que as mulheres negras com múltiplos marcadores sofriam. Além da sua notável contribuição acadêmica, Audre Lorde é, sobretudo, uma poeta, e, como tal, desafiando as estruturas com suas palavras, ajudou com que eu, mesmo morando na casa da diferença, não me sujeitasse aos padrões violentos e normatizadores impostos por uma sociedade regulada pelo racismo, machismo, elitismo e pela lesbofobia. Falar sobre a constituição das interseccionalidades dos diferentes sujeitos desviantes das normas de sexualidade e gênero, atravessados pelas questões de raça, classe e território, não poderia ser mais pessoal. Minha construção enquanto sujeito perpassa boa parte das nuances que o documentário *Favela Gay* traz, e assim se deu minha escolha por esse tema de pesquisa.

Lançado em 2014, o documentário é dirigido por Rodrigo Felha e coproduzido por Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães. Felha tem sua trajetória muito próxima à realidade das favelas cariocas. Além de ter sido diretor do núcleo de audiovisual da CUFA (Central Única das Favelas) durante sete anos, é morador da Cidade de Deus. Antes de *Favela Gay*, Rodrigo foi diretor de fotografia do documentário *Falcão - Meninos do tráfico* e diretor do episódio *Arroz com feijão*, que faz parte do longa *Cinco vezes favela – Agora por nós mesmos* (2010), também produzido por Diegues e Magalhães.

Simple e direto no nome, “*Favela Gay*” também é simples na sua construção narrativa. Por meio de uma série de entrevistas, mostra como é a vida de transexuais, travestis, gays e de um casal de mulheres lésbicas que vivem nas favelas da cidade do Rio

---

<sup>1</sup> Poema de Audre Lorde traduzido. Disponível em: <<https://pretaeacademica.wordpress.com/2015/02/20/lesbicas-mulheres-negras-crise-de-representacao-a-partir-de-suas-multiplas-identidades/>>. Acessado em 22 de setembro de 2017.

de Janeiro. Michelli, Rafaella, Flávio Ruivo, Carlinhos do Salgueiro, Martinha, Pandora, Dejah Idalice, Jeckie Brown, Guinha, Maxwell Pinheiro e Jean Wyllys abordam como suas identidades foram construídas através do preconceito e da aceitação, tanto de familiares quanto da comunidade, e de que forma a igreja, o tráfico, as artes, a educação e o ativismo transformaram suas vidas e a da favela. Esses sujeitos são absolutamente estigmatizados quando retratados em filmes de ficção de longa-metragem, entretanto encontram lugar em documentários e filmes ficção de curtas e médias-metragens.

A discussão sobre a representação das diferenças identitárias, sejam de mulheres, gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, negros, indígenas ou qualquer tipo de sujeito que não se enquadre dentro das normas eurocêntricas (SHOHAT; STAM, 2006) de beleza, cor, comportamento, gênero e sexualidade não se reduz à falta desses sujeitos nas telas, mas também se refere às formas pelas quais eles são mostrados. Marconi (2014, p. 39) afirma que o cinema não se negou a mostrar esses sujeitos nas telas, mas o fez reforçando as práticas binárias de gênero e sexualidade que ajudam a reforçar estereótipos, estigmas, e atuando como um castrador de diferenças. O cinema conta com uma espécie de política da “verdade” (MARCONI, 2014), responsável pelas práticas reguladoras de corpos que visa a identificar e a multiplicar as concepções de corpos, sexualidades e gênero que estão alinhadas aos padrões eurocêntricos e normativos e, assim, reafirmar esses estereótipos.

Desse modo, as representações identitárias do sujeito que vive nas favelas brasileiras é pouco complexa nas imagens midiáticas, tendo em vista que estes marcadores estão intrinsecamente relacionados às questões de experiência, subjetividade e relações sociais. Importante observar que a maioria desses estereótipos não são midiaticamente apresentados por pessoas que fazem parte dos grupos marginalizados, ou seja, a principal questão acerca dos estereótipos e do apagamento dessas diferenças diz respeito ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle da sua imagem e representação (SHOHAT; STAM, 2006).

Neste sentido, tanto o cinema documental quanto o cinema ficcional trabalham sob a ótica da representação e da voz hegemônica. Para Stam (2003), se por um aspecto o cinema é mimese, por outro é também o enunciado, responsável pela interlocução e localizado entre o produtor e o receptor: “Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, quanto político, de delegação da voz” (STAM, 2003, p. 305). Bill Nichols (2005, p. 27) explica que, “como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretamos. Como



histórias verdadeiras que são, pedem que acreditemos neles”. Contudo, o cinema documentário nos apresenta um artifício interessante a ser contextualizado, a presença do sujeito em cena, dando outro sentido a essa representação e a essa voz.

Não podemos esquecer que o Brasil conta com uma vasta realização de obras do cinema documental. Entretanto esta produção foi, até muito recentemente, desqualificada e invisibilizada em detrimento do cinema ficcional de longa-metragem, o qual ainda é a principal vitrine do cinema brasileiro. Ainda assim, o filme documentário é um dos gêneros mais explorados por e para essa população marginalizada, a fim de retratar suas vivências e colocar sua voz em circulação. Nichols (2005) afirma que a linha entre o documentário e o mundo histórico é muito tênue, pois o documentário tem uma forma única e nova de acrescentar sentido à memória social e histórica. Como coloca o autor, é aí que se dá o encantamento pelo documentário, ele nos coloca os problemas, as mazelas, os confrontos sociais e discute possibilidades de solução.

Mesmo que o cinema documentário (em especial os documentários performáticos)<sup>2</sup> sejam utilizados pelos sujeitos através da máxima “nós falamos de nós para você ou nós falamos de nós para nós” (NICHOLS, 2005), a problemática da imagem destes sujeitos se reflete também no processo de captação de recursos para a execução desses filmes. Esse também é o caso de *Favela Gay*. Cacá Diegues, em entrevista ao G1,<sup>3</sup> na estreia do filme no Festival do Rio em 2014, afirma que a dificuldade básica foi a falta de recursos, pois poucos investidores tinham a coragem de fazer parte de um filme com esse tema. Nas palavras dele: “São dois temas meio proibidos e difíceis. Como eu disse antes, são comunidades discriminadas. Investidores não querem ter seus nomes vinculados aí”.

Negritude, feminilidade, masculinidade, sexualidade, transexualidade, pobreza, violência, enfrentamento, dor, amargura, amizade, felicidade, amor, tudo parece explodir na tela de *Favela Gay*. Esse foi o principal ponto que me despertou o interesse acerca do documentário; suas nuances diversificadas fazem com que definições não sejam suficientes para explicar o que se passa ali. Afinal, como definir esse documentário? Ele cabe em uma definição? Como são construídas as representações dos sujeitos neste

---

<sup>2</sup> Bill Nichols apresenta seis modos de representação no documentário em seu livro *Introdução ao documentário (2010)*. Segundo o autor o modo performático “tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade”. Os outros modos são: poético, expositivo, participativo, observativo e reflexivo.

<sup>3</sup> Entrevista disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/10/empresas-tiveram-medo-de-investir-em-favela-gay-diz-caca-diegues.html> >. Acessado em 24 de setembro de 2017.

audiovisual? Através dessas indagações cheguei ao meu problema de pesquisa: como são representadas as intersecções de classe, raça, gênero e sexualidades no filme documentário *Favela Gay*? De que forma é dada voz aos diferentes grupos que habitam o espaço das favelas? E como isso tensiona a forma tradicional de representação desses sujeitos nos audiovisuais brasileiros?

No processo de construção do meu estado da arte, encontrei alguns trabalhos que fizeram a relação entre interseccionalidade e o cinema documentário, porém não encontrei nenhum que unisse as questões de gênero, sexualidade, classe e raça dentro de uma só discussão no cinema documentário. Sobre o filme *Favela Gay*, nada foi encontrado, apenas citações em artigos, monografias, dissertações e teses que faziam referências pontuais e contextuais sobre o filme. Esses trabalhos, na maioria das vezes, são pesquisas sobre cinema *queer* brasileiro ou sobre a formação de um novo cinema *queer* no país.

Meu primeiro desafio foi encontrar um ponto comum para que eu pudesse entender e tencionar todas as complexidades que o filme expressa. A teoria da interseccionalidade se apresentou como a primeira possibilidade, e tornou-se definitiva para a análise desta pesquisa. Mas afinal, o que é interseccionalidade? Por que a utilizarei como instrumento de análise deste trabalho? A jurista e professora de Direito na UCLA e Columbia, Kimberlé Crenshaw, criou o conceito, e o utilizou pela primeira vez no artigo “*Mapping The Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*”, publicado na revista *Stanford Law Review*, em 1991. Importante pontuar que Audre Lorde, como já citei, e autoras como Bell Hooks (1981), Angela Davis (2016) e, no Brasil, Lélia Gonzalez (1984) já falavam sobre interseccionalidade antes de o termo ser conceituado.

Como afirma Crenshaw, a interseccionalidade como conceito nasce como uma forma de encaixar o feminismo negro nas leis antidiscriminação estadunidenses. Como movimento político, cabe também como resposta ao movimento de segunda onda feminista, onde mulheres negras não se sentiam contempladas pelas pautas levantadas, que era predominantemente direcionado para as vivências das mulheres brancas. A categoria de análise interseccional se justifica neste trabalho, pois permite que eu compreenda os diversos atravessamentos desses sujeitos desviantes das normas de raça, gênero, classe e sexualidade no filme.

Nesse sentido, vale ressaltar a importância contextual do território/espaço no documentário *Favela Gay*. A favela é o ponto de conexão entre todas as

interseccionalidades, onde elas se relacionam. É a partir da favela que os LGBTs do documentário experienciam suas vivências. Assim como a população LGBT, a favela é um espaço de grande estigmatização na nossa sociedade e essa construção concomitante, de raça/cor, sexualidade, gênero dão outros sentidos para os sujeitos, para o grupo e para o espaço.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é investigar os processos de representação das interseccionalidades de raça/cor, classe, território/ espaço, gênero e sexualidade a partir do filme documentário *Favela Gay*. Para isso meus objetivos específicos são:

1. A partir de revisão bibliográfica identificar quais são as representações de favela no imaginário social e cinematográfico
2. Analisar a postura ética e estética que o documentário assume diante das personagens filmadas.
3. Investigar o espaço dessas personagens dentro do filme em diálogo com a categoria de análise interseccional.

O trabalho se organiza em mais três capítulos após essa introdução. No segundo capítulo realiza-se um levantamento para compreender e contextualizar a importância dos estudos da interseccionalidade, central para a análise desta pesquisa. Primeiro traz-se a origem e a história do conceito, como e porque ele foi empregado e suas vertentes, além de apresentar suas principais teóricas, como Kimberlé Crenshaw (1991) e Avtar Brah (2004;2006) e suas influenciadoras, como Audre Lorde<sup>4</sup>, Bell Hooks (1981), Angela Davis (2016) e Lélia Gonzalez (1984). No segundo subcapítulo, faz-se uma contextualização dos usos da interseccionalidade no Brasil, e de que forma as autoras se apropriam do conceito a fim de compreender como o sujeito com múltiplos marcadores constroem suas identidades. O filme torna-se um relevante registro de vivência dessa população com múltiplos marcadores, por isso é importante entender a importância desta teoria no trabalho.

---

<sup>4</sup> Textos traduzidos pela fanzine autônoma *Textos Escolhidos de Audre Lorde* do coletivo Difusão Herética Lesbofeminista, s/d. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/171382/AUDRE%20LORDE%20COLETANEA-bklt.pdf>>. Acessado em 22 de outubro de 2017.

No terceiro capítulo, discuto os conceitos de espaço e território, e discuto as representações hegemônicas sobre o território/espaço da favela no imaginário nacional. Parto do entendimento de que existem duas favelas em constante disputa: a favela imaginada por aqueles que estão de fora – a mídia, as instituições, a sociedade – e a favela que é vivenciada por aqueles sujeitos que constituem e constroem este espaço. Depois faço uma breve contextualização da representação da favela no cinema brasileiro, além de uma breve contextualização do papel da mídia nessa relação. Por fim, contextualizo rapidamente a situação atual dos LGBTs nas favelas e na sociedade.

A partir das investigações teóricas feitas nos capítulos anteriores, no quarto capítulo trago na análise de *Favela Gay* (2014). Primeiro apresento a metodologia adotada, uma análise fílmica a partir da teoria de Francis Vanoye e Anne Goliot Lèè (1994). Faz-se uma breve sinopse do filme e do seu contexto. Divido a análise em dois momentos: “*Pela transformação do território*” – a construção do espaço em *Favela Gay* e “*Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual*” – a interseccionalidade em *Favela Gay*. Primeiro procuro entender que favela é representada no filme *Favela Gay* (2014), como essa construção do espaço vai aparecer em cena. Depois analiso quais elementos audiovisuais, estéticos e narrativos são utilizados para representar os sujeitos com diversos marcadores no filme. Como ferramenta de aporte nesta análise uso as questões éticas e estéticas propostas por Bill Nichols (2005) como uma ferramenta de análise.

Por último, nas considerações finais, retoma-se todo o conteúdo apresentado ao longo deste trabalho para então avaliar de que forma essas representações se apresentaram na tela. Referências bibliográficas e anexos completam o trabalho.

## 2. AS TEORIAS INTERSECCIONAIS

Para entendermos como se dão os processos de representação das interseccionalidades de raça/cor, classe, território, gênero e sexualidade em *Favela Gay*, se faz necessário compreender a importância da categoria de análise interseccionalidade para este trabalho. Como o estudo da interseccionalidade não é amplamente difundido no país, é importante abordar a origem e a história do conceito, como e porque ele foi empregado, e suas vertentes, além de apresentar suas principais teóricas: Kimberlé Crenshaw (1991) e Avtar Brah (2004), e suas principais influências como Audre Lorde, Bell Hooks (1981), Angela Davis (2016). Depois de fazer uma breve contextualização da utilização do conceito no Brasil e da sua principal expoente, Lélia Gonzalez, abordo como a discussão acontece no país, e como o conceito é apropriado, a fim de compreender como o sujeito com múltiplos marcadores constroem suas identidades.

### 2.1 Perspectivas iniciais, abordagens e debates possíveis

A interseccionalidade nasce das teorias do feminismo negro e dos movimentos de libertação anticolonialistas. Surge como conceito formulado nos Estados Unidos no final dos anos de 1980, mas ganha força em meados dos anos 2000 quando se espalha pelo mundo (HIRATA, 2014). Um dos principais marcos relativos à interseccionalidade foi o manifesto *Combahee River Collective* de 1977<sup>5</sup> (CARDOSO, 2012; HENNING, 2015; VIVEROS VIGOYA, 2008). Esse manifesto foi elaborado por um coletivo de mulheres negras e lésbicas que existiu entre 1974 e 1980, na cidade de Boston nos EUA. Com a finalidade de denunciar as condições e opressões simultâneas que mulheres negras e lésbicas viviam, o coletivo organizou-se no combate ao racismo, sexismo e à heteronormatividade. Sobre o pioneirismo do grupo, Viveros Vigoya (2008) explica que

[...] este colectivo se propuso desarrollar un análisis y una práctica basados en el principio de que los sistemas de opresión racial, sexual, heterosexual y de clase estaban interrelacionados de tal forma que era difícil distinguirlos en la experiencia concreta de las mujeres racializadas y planteó la necesidad de constituir un espacio político de alianzas y luchas comunes en relación con las complejas intersecciones constitutivas de las

---

<sup>5</sup> Manifesto original disponível em: <<http://circuitous.org/scraps/combahee.html>>. Acessando em: 04 de outubro de 2017.

relaciones de subordinación a las que se enfrentan las mujeres concretas, respondiendo no sólo a la dominación de género y de clase, sino también al racismo y al heterosexismo (VIVEROS VIGOYA, 2008, p. 6)

A ideia de interseccionar, cruzar e sobrepor relações de poder e identidades também aparece nos textos de diversas teóricas como Angela Davis (2016), Bell Hooks (1981) e Audre Lorde, antes de ser entendido como categoria de análise ou até mesmo teoria. Bell Hooks, autora de diversos livros, ensaios e artigos, deu importante contribuição para a formação da teoria interseccional. Hooks é uma mulher negra estadunidense que cresceu em meio à segregação racial, e que transformou sua vivência como ponto de partida para a sua teoria. Em 1981, a autora publica *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*, clássico que colocou em evidência a necessidade de trabalhar com as diferenças de forma convergente.

Neste mesmo ano, Angela Davis lança, *Mulheres, Classe e Raça* (1981), onde faz uma revisão histórica e teórica para explicar como opera a estrutura racista, sexista e capitalista que serve como base para a lógica de dominação e opressão das mulheres negras. A autora (2016, p.17) resgata a história e os contextos quanto à formação de estereotipização acerca das mulheres negras, da sua suposta perversão sexual e da sua natureza patriarcal. Ela afirma que essas mulheres eram vistas como um instrumento da maternidade, como amas-de-leite ou reprodutoras, lógica empregada apenas aos animais – concepções construídas ainda durante a escravidão. Davis complementa:

[...] embora mulheres negras desfrutassem de alguns duvidosos benefícios da ideologia da feminilidade, não raro presume-se que a típica escrava era uma trabalhadora doméstica - cozinheira, arrumadeira ou mammy na casa grande. [...] como geral acontece, porém, a realidade se opõe diametralmente ao mito. Tal qual a maioria dos escravos, a maior parte das escravas trabalhava na lavoura. (DAVIS, 2016, p. 18)

Ou seja, quando convinha, essas mulheres eram exploradas do mesmo modo que os homens no campo, sofrendo com a mesma carga de trabalho e com as mesmas punições, sem distinção de gênero. Em outros momentos, porém, para saciar as vontades do senhor de escravos, seu gênero era levado em consideração, e elas passavam a ser vistas como fêmeas (DAVIS, 2016, p. 19). Mesmo com o fim da escravidão e o início do movimento sufragista estadunidenses, na metade do século XIX para o começo do século XIX, as mulheres negras continuaram a ser ignoradas na sua condição de mulher. A

Convenção de Mulheres de Seneca Falls, em 1848 (DAVIS, 2016) foi tida como um importante marco do movimento feminista e de organização para emancipação das mulheres. Entretanto a origem do movimento teve, como motivos principais, as inquietações relativas às mulheres brancas, relegadas ao serviço doméstico e à santidade, mas protegidas por sua condição burguesa. A luta pela emancipação feminina tinha cor e ela era branca. Em 1851, a ex-mulher negra escravizada e militante pela libertação do povo negro, Sojourner Truth proferiu seu histórico discurso *Ain't I A Woman?* (em português *E eu não sou uma mulher?*) em uma conferência ao ouvir de um grupo de clérigos os porquês de eles considerarem as mulheres inaptas para terem seus direitos atendidos. Truth disse:

[...] aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu ari e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?<sup>6</sup>

Corroborando com a análise de Davis (2016), o questionamento de Truth, mesmo sendo na metade do século XIX, ainda hoje nos leva a pensar nos discursos hegemônicos que invisibilizam aqueles que por algum motivo são marcados pela diferença. O seu discurso de denúncia, mesmo pertencente a outro contexto histórico, continua atual.

Audre Lorde, no seu famoso texto *Não existe hierarquia de opressão*<sup>7</sup>, nos coloca a pensar nas intersecções de opressões. Um sujeito com múltiplos marcadores consegue não sentir o efeito de algum deles? Audre Lorde, uma mulher negra lésbica, filósofa, poeta e mãe entendia e escrevia sobre todas essas dores. A marginalização e o

<sup>6</sup> Tradução de Osmundo Pinho Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cachoeira)/University of Texas (Austin). Texto disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acessado em: 22 de setembro de 2017.

<sup>7</sup> Texto retirado da fazine autônoma *Textos Escolhidos de Audre Lorde* do coletivo Difusão Herética Lesbofeminista, s/d. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/171382/AUDRE%20LORDE%20COLETANEA-bklt.pdf>>. Acessado em 22 de outubro de 2017.

silenciamento intragrupo é o ponto que a autora pretende desmistificar. Audre aponta que o sexismo e heteronormatividade bebem da fonte do racismo. Para Lorde: “dentro da comunidade lésbica eu sou negra, e dentro da comunidade negra eu sou lésbica. Qualquer ataque contra pessoas negras é uma questão lésbica e gay, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão de negros, porque milhares de lésbicas e gays são negros. Não existe hierarquia de opressão”<sup>8</sup>. Assim sendo, a interseccionalidade aparece nas vozes do ativismo político e na rua mesmo antes de ser conceitualizado, mas ganha sua forma como teoria a partir da complexificação – em um primeiro momento como categoria de análise para procedimentos jurídicos – de Kimberlé Crenshaw.

Kimberlé Williams Crenshaw é jurista e professora de Direito na UCLA e na Universidade de Columbia. Foi responsável de dar sentido ao termo no artigo “*Mapping The Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*”, publicado na revista *Stanford Law Review* em 1991. Entretanto, Kimberlé cunhou o termo pela primeira vez em 1989, para designar como as diferentes estruturas de poder agiam sobre a vida das mulheres negras estadunidenses nas relações de trabalho. Crenshaw se viu no desafio de explicar teoricamente as diferenças e dissonâncias entre sujeitos que tivessem diferentes marcadores de raça, gênero e classe nas leis antidiscriminação americanas quando se confrontou com alguns pareceres de casos jurídicos como *DeGraffenreid v. General Motors*, de 1976. Emma DeGraffenreid e um grupo de mulheres negras processou a GM afirmando discriminação racial e de gênero no processo de seleção para vagas de trabalho na empresa. O caso teve final positivo para a GM, pois a alegação do Juiz foi que a empresa havia contratado um número significativo pessoas negras e de mulheres. O que não foi analisado naquele contexto é que o maior número de contratadas entre as mulheres eram de mulheres brancas, que ocupavam cargos que mulheres negras não poderiam exercer, como de secretárias e recepcionistas, que obviamente eram preenchidos por mulheres dentro dos padrões eurocêntricos de beleza. Já as pessoas negras contratadas pela empresa, na sua totalidade, eram de homens, que ocupavam apenas um lugar possível, o lugar de subalternidade que sempre lhes foi posto, como trabalhador braçal, no chão de fábrica. As mulheres negras acabaram apagadas

---

<sup>8</sup> Texto retirado da zine autônoma *Textos Escolhidos de Audre Lorde* do coletivo Difusão Herética Lesbofeminista. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/171382/AUDRE%20LORDE%20COLETANEA-bklt.pdf>>. Acessado em 22 de outubro de 2017.



desse levantamento, pois o parecer do caso foi feito em cima de uma interpretação distorcida da realidade. O tribunal foi incapaz de avaliar as necessidades e circunstâncias desse caso, e também não foi permitido que Emma entrasse com as duas alegações de discriminação – de raça e de gênero – de forma concomitante, pois a corte entendeu que ela poderia se beneficiar se o fizesse, ou seja, ela obteria dupla vantagem no julgamento, enquanto mulheres brancas e homens teriam apenas uma. Para Crenshaw<sup>9</sup>, a dificuldade do caso na época era de que essa situação vivida por Emma – a intersecção de discriminação de gênero e de raça – não tinha um nome, e quando ela não tem um nome não se pode resolvê-la. Assim, a autora afirma que o problema era de enquadramento. Dessa forma, surge a necessidade de uma teoria que pudesse abraçar juridicamente as necessidades de vivência de mulheres negras, que pudesse dar amparo a essas mulheres que não eram protegidas pelas leis; foi assim que nasceu a teoria da interseccionalidade.

A teoria interseccional também surgiu como uma forma de revide para com as teorizações feministas que abarcavam apenas as experiências das mulheres brancas. Outro caso que foi primordial para o levantamento de Crenshaw foi a experiência com o caso de Anita Hill, uma mulher negra que acusou Clarence Thomas – até então o segundo negro nomeado a suprema corte dos estados unidos – de assédio sexual. Esse caso mostrou dois lados muito contrastantes dos movimentos civis da época. O suporte das feministas brancas para a causa de Anita Hill e o suporte da comunidade negra a Clarence Thomas. Crenshaw fez parte da equipe de advogados de defesa de Hill<sup>10</sup> e analisou o discurso de Thomas na época. Ele afirmava que o caso se tratava de um linchamento, deixando a entender que a questão era particularmente racial, quando na verdade não era. Crenshaw fala em entrevista à revista eletrônica *New Statesman*: “linchamento é uma representação por excelência de racismo — e que, por sua vez, é central em experiências masculinas de afro-americanos”. Por isso, a comunidade negra em peso apoiou Thomas.

A partir do caso de Hill, também se levantou outras questões pertinentes. Nunca antes do caso de Hill uma mulher negra teve tanto apoio de mulheres brancas feministas em casos de discriminação, mas por que desta vez tiveram? Era porque Clarence Thomas era um homem negro? Porque, quando as denúncias de assédio ou estupro de mulheres

---

<sup>9</sup> Palestra de Kimberly Crenshaw no TEDWomen em outubro de 2016. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/kimberle\\_crenshaw\\_the\\_urgency\\_of\\_intersectionality?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=pt-br)>. Acessado em 26 de setembro de 2017.

<sup>10</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.geledes.org.br/kimberle-crenshaw-sobre-interseccionalidade-eu-queria-criar-uma-metafora-cotidiana-que-qualquer-pessoa-pudesse-usar/>>. Acessado em: 26 de setembro de 2017. Entrevista original em: <<https://www.newstatesman.com/lifestyle/2014/04/kimberle-crenshaw-intersectionality-i-wanted-come-everyday-metaphor-anyone-could>>

negras era contra homens brancos, o apelo das feministas brancas não era o mesmo? A apropriação dessa pauta pelas feministas brancas foi alvo de crítica por parte de Crenshaw e do movimento feminista negro. É colocado em evidência as diferenças entre mulheres negras e brancas, evidenciando que isso transcende o gênero. Neste caso, a experiência de Anita foi apenas genericada, tirando de foco as questões de raça que perpassava a sua vivência. Importante ressaltar o fato de Clarence ser casado com uma mulher branca – que teve bastante destaque na mídia em defesa do acusado –, e Anita era mulher negra que trabalhava como assistente de Clarence, uma relação de poder clássica entre patrão e empregado. São intersecções que envolvem estereótipos históricos, que são sexistas e racistas sobre as mulheres negras – como o mito da disponibilidade e do apreço sexual das mulheres negras em contraponto com o da santidade relacionado às mulheres brancas –, além da óbvia relação de poder aprendida pelos homens negros através do processo de colonização dos costumes e de pensamento, uma herança escravagista. Clarence era conhecido por ser um ultraconservador liberal. Mesmo perdendo o caso e Clarence tomando posse, a coragem de Anita Hill foi primordial para a obtenção de avanços tanto nos movimentos das mulheres negras, quanto das brancas nos casos de assédio sexual nas relações de trabalho.

Em 1991, no seu celebrado artigo *Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, Crenshaw reformula, organiza e apresenta a interseccionalidade como um conceito a ser defendido academicamente. Segundo a autora, o seu objetivo era mostrar que as experiências que as mulheres negras sofriam não advinham de uma origem tradicional da discriminação de raça e gênero, e que compreendê-la de forma singular era um erro, pois dessa forma não seria possível enxergar seus contextos.

Crenshaw define interseccionalidade como:

[...] uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento [...]. Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas,

frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando interseções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias (CRENSHAW, 2002, p.177).

A partir da definição e teorização de Crenshaw, a autora Patricia Hill Collins (2012) fala de interseccionalidade ao lembrar da importância de uma construção do feminismo negro no combate às interseções de opressão contra as mulheres negras. A autora lembra que o contexto contraditório que marca o feminismo negro nos Estados Unidos, que faz promessas democráticas em relação às liberdades individuais de todos os seus cidadãos – grande marca da identidade nacional daquele país –, mas por outro entrega a diferença com base na raça, na sexualidade, no gênero e na classe social. A autora destaca a necessidade da existência de uma conexão entre a opressão sofrida e ativismo das mulheres negras. Collins afirma:

El feminismo negro sigue siendo importante porque las mujeres negras estadounidenses constituyen un grupo oprimido. Como colectividad, participan en una relación *dialéctica* que conecta su opresión con el activismo. Las relaciones dialécticas de este tipo expresan que dos grupos son contrarios y opuestos. Mientras persista la subordinación de las mujeres negras dentro de las opresiones interseccionales de raza, clase, género, sexualidad y nación, el feminismo negro seguirá siendo necesario como respuesta activista a esa opresión. (COLLINS, 2012, p. 101)

Entretanto a interseccionalidade não é habitada apenas por uma linha singular de pensamento. Adriana Piscitelli (2008) mostra que o debate tem diferentes concepções e abordagens e mostra uma separação de duas linhas: a sistêmica e a construcionista. A leitura sistêmica é relacionada à Kimberlé Crenshaw que, para Piscitelli, mistura a ideia de diferença com a de desigualdade e trata o poder como uma questão de posse, e não como questão relacional. A autora afirma que “as leituras críticas sobre interseccionalidade consideram essa leitura de Crenshaw expressiva de uma linha sistêmica, que destaca o impacto do sistema ou da estrutura sobre a formação de identidades” (2008, p.267). Já na leitura construcionista podemos destacar Avtar Brah. Para Piscitelli, Brah teria uma abordagem voltada para questões relacionais quanto a construção das identidades dos sujeitos. A autora

[...] propõe uma análise macro, considerando simultaneamente subjetividade e identidade para compreender as dinâmicas de poder na diferenciação social. Este é um aspecto característico das feministas do Terceiro Mundo e que trabalham como teorias pós-coloniais, porque as preocupações políticas que as orientam requerem que as análises compreendam a produção de subjetividades no marco da história do imperialismo e do capitalismo. (PISCITELLI, 2008, p. 268).

Piscitelli (2008, p. 269) argumenta que a proposta de Brah é trabalhar com a diferença – mais precisamente categorias de articulação – como uma categoria de análise: “Essa ideia remete à análise de como as formas específicas de discursos sobre a diferença se constituem, são contestados, reproduzidos e (re) significados, pensando na diferença como experiência, como relação social, como subjetividade e como identidade”. Mas por que trabalhar com a ideia de diferença agora, já que o conceito usado até então foi de interseccionalidade?

Segundo Piscitelli é mais importante trabalhar com a ideia e com as visões que estão por trás do que com os termos exatos desses conceitos, ou seja, com aquilo que realmente faz o sentido do conceito. Ela ainda complementa “Brah (2006; 2004), por exemplo, utiliza alternativamente a ideia de categorias de articulação e de interseccionalidades” (PISCITELLI, 2008, p. 269). Brah (2006) entende que cada sujeito, dentro das suas próprias experiências tem suas verdades absolutas em relação aos seus processos de dominação e de identidade. Ela exemplifica:

Por exemplo, como lidar com o racismo de uma feminista, a homofobia de alguém sujeito ao racismo, ou até o racismo de um grupo racializado em relação a outro grupo racializado, cada um supostamente falando a partir do ponto de vista de sua experiência, se toda experiência refletisse de maneira transparente uma dada “verdade”? De fato, como pode um projeto como o feminismo ou o anti-racismo, ou um movimento de classe, como pode mobilizar-se como força política pela mudança se não tiver começado interrogando os valores e normas “tidos como certos” que podem legitimar a dominação e a desigualdade naturalizando “diferenças” particulares? A atenção a esse ponto revela a experiência como um lugar de contestação: um espaço discursivo onde posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas. É essencial então enfrentar as questões de que matrizes ideológicas ou campos de significação e representação estão em jogo na formação de sujeitos diferentes, e quais são os processos econômicos, políticos e culturais que inscrevem experiências historicamente variáveis. Como diz Joan Scott, “a experiência é sempre uma interpretação e, ao mesmo tempo, precisa de interpretação”. (BRAH, 2006, p. 361)

Brah (2006) propõe que devemos separar a diferença de ordem cultural histórica, da diferença individual; elas se unem, se articulam, mas não devem ser lidas apenas uma através da outra. O significado de opressões, lutas, identidades muda muito de indivíduo para indivíduo; mesmo que participem do mesmo grupo, a forma como o sujeito foi construído deve ser levado muito em consideração.

Dessa forma, Brah (2006) utiliza o conceito de diferença para designar:

[...] à variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados. Algumas construções da diferença, como o racismo, postulam fronteiras fixas e imutáveis entre grupos tidos como inerentemente diferentes. Outras construções podem apresentar a diferença como relacional, contingente e variável. Em outras palavras, a diferença não é sempre um marcador de hierarquia e opressão. Portanto, é uma questão contextualmente contingente saber se a diferença resulta em desigualdade, exploração e opressão ou em igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política. (BRAH, 2006, p. 374)

As contribuições de Brah e de Piscitelli são importantes para se pensar como se articulam os pensamentos que não necessariamente caminham alinhados à ideia de Crenshaw, mas que ajudam a se constituir em uma mesma lógica de interseção de identidades e opressões.

Como Piscitelli (2008) afirma, através do uso da interseccionalidade é possível que o sujeito marcado por múltiplos marcadores não seja reduzido apenas a uma categorização limitante, pois ela oferece recursos que possibilitam a ação. A interseccionalidade não é um conceito a ser visto apenas por uma ótica, mas sim pensado e estudado de forma articulada.

## **2.2. A teoria do Norte no Sul: usos da interseccionalidade no Brasil**

No Brasil, pode-se construir o mesmo caminho histórico para o entendimento dos usos da interseccionalidade e para isso se faz necessário entender quais foram suas principais expoentes e os contextos em que elas estavam inseridas. Antes mesmo da conceituação de Crenshaw, diversas autoras brasileiras já entendiam a importância de relacionar identidades e opressões de sujeitos em condições de subalternidade. As mulheres negras de novo são as incitadoras desse movimento. Entre elas: Beatriz

Nascimento, Sueli Carneiro, Luiza Bairos e aquela que é considerada a primeira a fazer essas conexões, Lélia Gonzalez.

A trajetória de Lélia não poderia descrever melhor os percalços da mulher negra brasileira. Lélia foi a penúltima filha de um total de 18 irmãos, de uma família extremamente pobre de Belo Horizonte. De todos os seus irmãos foi a que mais avançou nos estudos – a maioria nem o primário terminou – e foi a única que foi à universidade. Formou-se em História e Geografia, em 1958, e depois em Filosofia. A escola e a graduação tiveram grande participação no processo de embranquecimento de Lélia – como ela mesma afirmava –, quanto mais estudava mais ela negava sua condição de mulher negra (BARRETO, 2005). O seu casamento com o espanhol Luiz Carlos Gonzalez foi o ponto de mudança em direção à autoafirmação enquanto mulher negra. Lélia sofria racismo e sexismo constante da família de seu marido, pois eles não aceitavam o fato de que o homem branco universitário tivesse casado com uma mulher negra pobre. A partir disso, Lélia engajou-se nos movimentos sociais, políticos e intelectuais da época.

Antes de contextualizar a obra de Lélia Gonzalez acho importante salientar, como observa Barreto (2005), que sua obra é marcada pela pessoalidade; ela se coloca dentro daquilo que é escrito, indo contra a lógica acadêmica tradicional que prega a impessoalidade. Sua escrita, bastante coloquial e politizada, é extremamente inovadora para sua época, o que foi mais um dificultador para que a sua contribuição fosse levada a sério na academia. Isso nos leva a pensar sobre a tentativa colonizadora de exclusão daqueles que não detêm os artifícios necessários para a produção intelectual, ou que não os aceitam. Lélia Gonzáles propunha a descolonização do pensamento, justamente utilizando a arma do colonizador e invertendo, contudo, seu sentido e formato higienista.

Lélia foi a responsável por escrever um dos primeiros trabalhos que articula racismo e o sexismo, *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984). A autora recorre à psicanálise para construir a forma que a comunidade negra é condicionada a existir e a ocupar determinados espaços na sociedade. No artigo, ela analisa as especificidades das identidades e as relações de poder contidas no Brasil, e levanta sua voz para desmistificar a dita harmonia entre brancos e negros, que conhecemos como democracia racial, partindo da perspectiva das mulheres negras. Lélia ironiza inteligentemente:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se

esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas.... Nem parece preto. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

Para tanto, Lélia Gonzalez esmiúça as bases do mito da *democracia racial*, como ele se formou e virou parte da identidade nacional do país. Para além das especificidades contidas em cada país, nesse momento Lélia dialoga muito com os escritos das autoras americanas mencionadas anteriormente, como Davis e Hooks. Isso mostra que as mulheres negras em diáspora<sup>11</sup> por todo mundo têm como base sistemas de dominação muito parecidos. Assim como Angela Davis (2016) já havia analisado, Lélia, agora no contexto de Brasil, conta que as mulheres negras escravizadas, diferentemente das mulheres brancas, não foram alçadas a uma posição de delicadeza, pureza. Mulheres negras eram racializadas e, conforme a necessidade do senhor de escravo, eram generificadas. A elas foi designada duas funções: trabalhadora do eito e mucama (BARRETO, 2005; GONZALEZ, 1984). Sobre a função simbólica do mito da democracia racial, Lélia nos traz o exemplo do carnaval. Nessa ocasião, a mulher negra ganha destaque, é o ícone central da festa, mas também é nesse momento que o mito da democracia racial age de forma mais perversa e simbólica. A autora afirma que:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 1984, p. 228)

Lélia (1984) afirma que o mito da democracia racial é uma estratégia que busca apagar e invisibilizar o racismo. Nesse mesmo sentido, Sueli Carneiro – outra importante teórica que aborda a interseccionalidade de identidade e opressões – corrobora com a análise de Lélia Gonzalez e a ideia de harmonia racial de “conspiração silenciosa”. Não podemos esquecer a forma como a miscigenação aconteceu no Brasil. Além da política

---

<sup>11</sup> Entende-se por diáspora a dispersão obrigada ou não de um povo por conta do preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica. O processo da diáspora africana é marcado pela imigração forçada de diferentes povos africanos, por conta da escravização, para outros continentes do mundo. Kabengele Munanga faz uma importante contextualização da negritude a partir da diáspora africana em suas obras. No livro *Usos e Sentidos* (1986), o autor discorre sobre o conceito.

de branqueamento<sup>12</sup> proposta no início do século XX, a mestiçagem teve sua base no estupro de mulheres negras pelos senhores de escravos brancos. Carneiro afirma que “o estupro colonial da mulher negra pelo homem branco no passado, e a miscigenação daí decorrente, criaram as bases para a fundação do mito da cordialidade e da democracia racial brasileira” (CARNEIRO, 1995, p. 546). Carneiro ainda completa que o mito da democracia racial forma outra complexa problemática que atinge a população negra:

A apropriação sexual da mulher branca pelo homem negro na contemporaneidade nos termos colocados por Joel Rutin forma o mito da ascensão social do homem negro escondendo através do subterfúgio da primazia estética e social da mulher branca o desejo de pertencimento e de aliança com um mundo restrito aos homens brancos no qual para adentrar homens negros em suposto processo de ascensão social utilizam-se de mulheres brancas como avalistas (CARNEIRO, 1995, p. 546)

Porém a democracia racial tem vez apenas como discurso para a manutenção de privilégios de uma elite sobre toda uma população. Lélia (1984) analisa como o território foi usado para condicionar a forma que as pessoas negras vão vivenciar e se deslocar na cidade. Lélia explica que “Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretção da teoria do “lugar natural” de Aristóteles” (GONZALEZ, 1984, p. 232). Ou seja, seu argumento é de que desde o período colonial, no Brasil, temos uma separação do espaço físico ocupado por quem está no poder e por quem não está, uma relação de dominante e dominado. O lugar

[...] natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (GONZALEZ, 1984, p. 232)

---

<sup>12</sup> A ideologia do branqueamento é uma teoria proveniente do racismo científico, onde se pregava uma superioridade da raça branca sobre a raça negra. Acreditava-se que a partir das misturas de raças, a negritude e sua cultura poderia ser apagada no Brasil. Kabengele Munanga (1986), Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982) e Andreas Hofbauer (2006) são alguns dos autores que fazem essa discussão.



Outra importante crítica é relacionada ao movimento feminista. Conforme os movimentos de mulheres foi ganhando força ao longo dos anos, as mulheres negras continuavam a morar na casa da invisibilidade e da exclusão. Lélia pontua:

[...] se as transformações da sociedade brasileira nos últimos vinte anos favoreceram a mulher, não podemos deixar de ressaltar que essa forma de universalização abstrata encobre a realidade vivida, e duramente, pela grande excluída da modernização conservadora imposta pelos donos do poder do Brasil pós-64: a mulher negra. (GONZALEZ, 1985, p. 6)

Lélia Gonzalez (1984) conta que a organização das mulheres negras no Brasil nasceu a partir dos espaços negros e não destinados exclusivamente a mulheres (GONZALEZ, 1984). Nesse sentido ela corrobora com o pensamento de Sueli Carneiro (2003), que argumenta que há uma grande contradição nos movimentos de emancipação e libertação feminina. Esses foram fundados e permaneceram sob uma visão universalista do gênero e da mulher, e que essas contradições impõem “para mulheres negras a sua afirmação como um novo sujeito político, portador de uma nova agenda, esta resultante de uma identidade específica na qual se articulam as variáveis de gênero, raça e classe, colocando novos e mais complexos desafios para realização da equidade de gênero e raça em nossa sociedade” (CARNEIRO, 2003, p.1).

Mesmo estando localizado a quase quatro décadas atrás, o texto de Lélia continua atual para as discussões acadêmicas, principalmente dentro do feminismo. E ela já sabia da importância de fazer os grupos historicamente marginalizados se articularem. Quando se candidatou como deputada federal, em 1982, ela levantou bandeiras ousadas para uma época marcada pela ditadura militar (BARRETO, 2005). Nas palavras de Lélia:

[...] nós sempre trabalhamos juntos com os grupos homossexuais, também, porque há uma coisa em comum. Os grupos feministas, os grupos do movimento negro e os grupos homossexuais têm em comum é a discriminação, porque existe uma discriminação da mulher, uma discriminação do negro e uma discriminação do homossexual. (BARRETO, 2005, p.29)

Assim, seu pensamento inaugura uma versão brasileira da interseccionalidade, ressaltando inclusive articulações não pensadas por autoras norte-americanas, como o impacto da cultura africana para a construção cultural brasileira e latino-americana. Com isso, Lélia, ainda hoje, serve de inspiração para pensarmos nas multiplicidades de discriminações existentes no país. Nos últimos anos, como afirma Regina Fachini (2009)

presenciamos um crescente nos movimentos de gays lésbicas, bissexuais e transexuais no Brasil, reivindicando a multiplicidade de expressões e identidades. Bichas pretas, sapatonas fanchonas e as travestis passaram de forma organizada a produzir conhecimento sobre si próprias, mobilizando as estruturas colonizadoras e normativas que esperam que esses sujeitos permaneçam escondidas nas margens. Esse movimento também refletiu nos espaços acadêmicos e o uso interseccionalidade como categoria de análise ganhou nova força. Diversos trabalhos estão sendo feitos para compreender e como gays, lésbicas, travestis bissexuais, pessoas não brancas, negros e pobres performam e entendem suas identidades no Brasil. Assim como cada vez mais se vê trabalhos a fim de analisar e discutir quais efeitos as opressões e essas relações causam nas pessoas que vivenciam esses marcadores entrelaçados.

Uma pessoa negra na universidade pública é percebida como cotista; pessoas negras são seguidas em supermercados sob o olhar da desconfiança; jovens negros são mortos todos os dias sob o argumento da suspeita, fatos que demonstram como a classe social no Brasil é essencialmente ligada à raça. A vivência que um homem gay negro, perpassa as questões de sexualidade, raça e por mais que a pobreza não tangencia sua experiência, de classe também. Aguiar completa:

A raça ou a cor funciona como um critério relevante no preenchimento de posições na estrutura de classes. Nesse sentido, a raça funciona como um mecanismo adscritivo de criação de desvantagens no acesso ao mercado de trabalho e outros setores da vida social. (AGUIAR, 2007, p. 84).

Mesmo que a pessoa negra não queira lidar com essa marginalidade essa é a forma como a existência negra é colocada. Como dizia Lélia, o lugar do negro é reduzida e designada a pequenas casas, lugares insalubres, mas já os lugares comuns dos homens brancos são palacetes espaçosos. Para a autora, por isso mesmo que podemos afirmar que existe uma espécie de divisão racial do espaço, “com acentuada polarização, extremamente desvantajosa para a população negra (...)” (GONZALEZ, 1985, p. 1).

Além dos estereótipos convencionais, o homem negro gay, por exemplo, sofre com a forte sexualização acerca de seu corpo, não só nas suas relações amorosas, mas no imaginário de toda a sociedade. Entendido como um ser símbolo da virilidade, o homem negro é muitas vezes comparado com expressões sexuais animais e nas relações homossexuais esse caráter é reforçado. Uma objetificação estruturada com base no racismo, “nesse sentido, a cor negra aparece marcada pelo erotismo e paira sob o universo

erótico dos encontros amorosos – sejam eles homo ou heterossexuais” (MONTINHO, 2006, p. 2012). Simone Monteiro (2010), em sua pesquisa, fala que a virilidade ou masculinidade não é apenas associada a uma especificidade dos homens negros, quando associado às sexualidades não-heterossexuais ganha outros contornos, além de associado às mulheres negras é associado de forma mais contundente as lésbicas, principalmente a aquelas que tem o tom de pele mais escura. Ao analisar a interação afetiva e sexual de jovens no Rio de Janeiro, a autora percebeu que lésbicas com tom de pele mais claro performavam mais feminilidade do que meninas de tom de pele escuro. A autora concluiu que a cor é atrelada ao gênero na formação de “estilos homoeróticos”. Ela ainda completa “que de forma breve, tais indicações apontam para a atualização das representações sociais acerca da associação entre pele escura, masculinidade e virilidade, em contraposição à feminilidade, pela clara e passividade” (2010, MONTEIRO, p. 100). Homens negros gays, mulheres transexuais não-brancas, lésbicas faveladas experienciam outros tipos de violências e percepções das suas próprias identidades.

Quando atreladas, sexo, raça, sexualidade e desejo estão ligadas ao racismo e ao sexismo, como afirma Mara Viveros Vigoya (2008). A importância de analisar interseccionalmente essas diferenças intragrupos é, justamente, perceber seus pontos de desalinho. Nem todas as lésbicas são iguais, assim como nem todos os negros, nem todos os transexuais, nem todas as mulheres. Existem diferenças estruturais, que fazem cada sujeito ter uma experiência diferente do seu gênero, da sua sexualidade e da sua raça. Como Piscitelli (2008) afirma, “o debate sobre as interseccionalidades permite perceber a coexistência de diversas abordagens” (PISCITELLI, p. 267)

Como Rodrigues (2013) afirma, este conceito é uma importante ferramenta teórico-metodológica que permite analisar os processos de relação de poder, classe, gênero, sexualidade e raça, em “contextos individuais, práticas coletivas e arranjos culturais/institucionais” (RODRIGUES, 2013, p. 1). Ainda que no Brasil, de fato, sejam poucos os trabalhos acadêmicos que desenvolvem uma teoria interseccional, usa-se bastante a interseccionalidade como um aparato, uma ferramenta. E dessa forma se dará o seu uso nesta pesquisa. Abordar a interseccionalidade para falar de sujeitos com tantos marcadores parece-me imprescindível para compreender a representação dos sujeitos que vivem em um espaço marcado pela raça, gênero, sexualidade, ela pobreza e pelo território.

### 2.3 Aproximações entre documentário e a interseccionalidade

Bill Nichols (2005) afirma que todo filme é um documentário; mesmo a mais absurda das ficções demonstra a cultura da época em que foi feito. O autor os separa em documentário de satisfação de desejos, que seria filmes de ficção e o documentário de representação social, que são os filmes de não-ficção. Entretanto, Nichols afirma que o documentário encontra seu lugar no mundo da representação de três formas: fazendo com que reconheçamos a fidelidade da cena de alguma forma; através de representantes do interesse do público; e através da intervenção de uma forma que nem mesmo os indivíduos representados faria, uma espécie de representação do advogado (NICHOLS, 2005). Ao tentar compreender as esferas éticas e estéticas do documentário através do conceito de representação, Nichols (2005, p. 31) nos coloca algumas perguntas interessantes: “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”. Que também poderia ser expressa como “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário? Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (NICHOLS, 2005, p. 31). Segundo o autor, essas questões deveriam fazer recair sobre o diretor uma parcela de responsabilidade nos documentários de representação social. Pois, “essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção” (NICHOLS, 2005, p. 32).

Marcus Freire (2012), assim como Nichols (2005), também aborda as relações de poder entre o sujeito representado e o cineasta e, assim, tensionando as questões éticas e estéticas no documentário brasileiro. O autor relaciona essas questões ao público e ao privado, ou seja, entender a forma como o filme é exposto e quais seus resultados a partir disso. Freire (2012) afirma que a ética é relacionada à razão e a estética ao prazer. O autor pergunta se é possível que essas duas categorias possam trabalhar juntas, e denuncia o duplo papel do documentário, de dar prazer ao espectador e construir argumentos. Nesse sentido Migliore (2013), ao falar das ideias de Freire, afirma que “o autor debruça-se sobre as novas técnicas, destacando que estas tornam necessária uma nova ética, ao afetar as relações entre homem e mundo e entre os próprios seres humanos, isso com base na “espetacularização” da realidade” (MIGLIORE, 2013, p. 2).

Dessa forma é importante salientar que no Brasil os “filmes documentais fornecem uma possibilidade diversa para pensarmos os estigmas sociais, pois utilizam elementos de referencialidade e de construção da realidade de modo semelhante ao do

jornalismo sem, contudo, mimetizá-lo” (SOARES, 2009, p. 13). No Brasil, o documentário é feito por quem sofre com marcadores sociais e estigma, e por isso dá prazer estético para o público, que é quem produz e consome o discurso do outro.

O uso da categoria de análise interseccional neste trabalho serve como uma ferramenta de interpretação dessas identidades, opressões e vivências no filme. Assim, as teorias do documentário de Nichols (2005) e Freire (2013), aliadas aos estudos interseccionais, tornam-se um potente instrumento de aproximação para a compreensão dos múltiplos marcadores em Favela Gay.

### **3. A FAVELA: ONDE RAÇA, GÊNERO, CORPO, CLASSE E SEXUALIDADE SE INTERSECCIONAM**

A favela é um espaço carregado de simbologias e significados. Seu imaginário no cinema já foi atravessado por uma certa romantização, tanto nas narrativas da malandragem quanto nas de superação de adversidades. A partir dos anos 90, a favela que interessa aos meios de comunicação e ao cinema é marcada principalmente pela violência, representação muito bem digerida pelas massas consumidoras e classes dominantes. No entanto, que favela é essa que permeia o imaginário da população? Que favela é essa que resiste a essa visão universalista que *o outro*, de fora de seu contexto, lhe impõe? Assim, neste capítulo, farei uma breve contextualização dos conceitos de território e espaço que se tornam fundamentais para entender os processos responsáveis pela concepção e materialização do espaço da favela. A partir disso, apresentarei a forma como o cinema se apropriou, ressignificou ou reforçou estereótipos de representação das favelas para, então, entender como o território agencia essas interseccionalidades.

#### **3.1. Que representação de favela? Espaço imaginado x espaço constituído**

Como bem coloca João H. Costa Vargas, para compreender a favela, antes de tudo, deve-se "considerar as dimensões políticas e ideológicas que definem os espaços sociais e urbanos" (VARGAS, 2005, p. 92). Para elucidar essa perspectiva, ainda que seja uma tarefa cansativa e difícil, partirei do renomado geógrafo brasileiro Milton Santos para trazer a discussão sobre o conceito de espaço. O autor entende o espaço como:

[...] um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual (SANTOS, 2002, p. 153).

Nesse sentido, Santos conversa com o pensamento de Vargas (2005, p. 92), que aponta que o "espaço é produzido por relações sociais e as reproduz". Para Vargas, o espaço urbano está invariavelmente comprometido com os processos e as formas das quais as hierarquias de poder se apresentam, pois, as relações sociais são medidas e determinadas por diferenças de poder. Para o autor, os espaços urbanos são produtos das

lutas e disputas históricas de poder em determinados contextos históricos, e essas lutas se tornam “especializadas de acordo com a ordem política hegemônica” (VARGAS, 2005, p. 92). A partir dessa necessidade de exposição de poder, formam-se as favelas brasileiras; outros exemplos disso são os guetos nos EUA e o *apartheid* na África do Sul.

Milton Santos afirma que “a utilização do território pelo povo cria o espaço” (SAQUET; SILVA, 2008). A partir disso temos o entendimento de que existe uma diferença, ainda que pequena, entre território e espaço. O geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert afirma que:

[...] desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de terra-territorium quanto de terreoterror (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo - especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "temtorium" são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva "apropriação" (HAESBAERT, 2007, p. 20).

Segundo o autor, o território tem a ver não apenas com o poder político, que é entendido de forma mais óbvia e concreta – a dominação –, mas também tem a ver com o poder subjetivo de apropriação, um processo simbólico. Haesbaert afirma que “todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois as relações de poder têm no espaço um componente indissociável tanto na realização de "funções" quanto na produção de "significados"” (HAESBAERT, 2007, p. 23). Já para Raffestin (1993) o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. O território é, na verdade, uma produção a partir do espaço que se inscreve num campo de poder. O autor ainda aponta que “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator territorializa o espaço” (RAFFESTIN, 1993, p. 143). Nesse sentido, é possível compreender a favela como um espaço que foi territorializado em determinado contexto histórico, cimentado pelas relações de poder que se expandem, encolhem, se atravessam e se transformam ao longo do tempo. Dentro desta abordagem de Raffestin é importante destacar que ele, assim como Milton Santos, entende o território a partir de uma concepção político-administrativa (BORDO; BARBOSA). Ou seja, é um espaço físico, que pode ser estado-nação, com limites e

fronteiras. Raffestin também afirma que as relações de poder são essenciais para se compreender o conceito de território.

Como minha intenção não é promover uma vasta discussão sobre os conceitos de território e espaço, apenas me limito a apresentar pontos básicos que ajudem a delimitar o campo desta pesquisa. Parto da compreensão de que as favelas são espaços historicamente territorializados por determinados processos históricos e culturais. Sendo um espaço constituído por relações de poder, nele habitam aqueles sujeitos abjetos que territorializam o próprio espaço da favela a partir das forças externas que para lá os encaminharam. Neste sentido, sabendo que boa parte da população favelada é pobre e negra, entendo que a favela também é esse espaço no qual as intersecções das diferenças transformadas em estigmas sociais são ritualizadas cotidianamente. Não obstante, muitas das pessoas faveladas que são negras e pobres, são também lésbicas, homossexuais, bissexuais, travestis, homens e mulheres trans. Logo, a favela não é apenas um espaço territorializado pelos marcadores de raça, classe, gênero e sexualidade que se interseccionam; a favela é o cosmo onde os corpos partilham de maneira potente as experiências de cor, raça, sexualidade e gênero que são transformadas em signos negativos, aliados aos sistemas de pobreza e que são retratados em *Favela gay*.

Partindo das discussões teóricas apresentadas, cabe pensarmos as disputas históricas de poder que formaram e continuam formando as favelas do Rio de Janeiro, espaço que produz, ao mesmo tempo que é produzido, pelas interseccionalidades analisadas neste estudo. Para contextualizar, é importante voltar rapidamente ao processo de formação da cidade do Rio de Janeiro. Magalhães (2010) afirma que, em 1808, 30% da população da cidade do Rio de Janeiro foi retirada de suas casas a fim de dar lugar aos acompanhantes da família real que chegava ao Brasil. Para permanecer no centro da cidade, essas famílias passam a viver em habitações coletivas, os cortiços. Além disso, com os movimentos abolicionistas ganhando força, a população negra escravizada se insurgia, cada vez mais, contra o regime escravocrata, comprando sua liberdade ou fugindo para os cortiços e quilombos nas margens. Segundo Magalhães (2010), em 1880 se sabia da existência de inúmeros quilombos abolicionistas e comunidades na cidade. Oficialmente, a formação da primeira favela é vinculada ao Morro da Providência, popularmente conhecido como morro da favela – nome dado pela existência uma planta de nome favela, característica da área em que a comunidade foi fundada. Essa favela formou-se no final do mesmo século. Com a abolição da escravatura, a população negra,



sem acesso a terras para cultivar, passa a migrar para a cidade, ocupando cortiços e os já instalados quilombos (MAGALHÃES, 2010).

Em fins do século XIX, uma grande reforma urbana foi empreendida na pelo Prefeito Pereira Passos, e isso acabou sendo um importante marco para a expansão das favelas. O Rio de Janeiro era uma cidade em pleno crescimento e a quantidade de cortiços no centro de cidade se tornou empecilho para o tipo de desenvolvimento que esse prefeito esperava. A política higienista varreu os negros e os pobres do centro, alargou ruas, demoliu imóveis com a intenção de transformar a cidade em uma moderna cidade europeia. O modelo era Paris, com suas ruas amplas e seus prédios novos. Juntaram-se a isso fatores como o começo da era de desenvolvimento industrial, que resultou no crescimento da população urbana e da imigração de outros povos para o Brasil (MAGALHÃES, 2010). De um lado uma população quase que exclusivamente marginalizada, do outro a mão higienizadora das elites na figura do estado. A um bom número de imigrantes foi dada terras, aos que estavam aqui, principalmente aos negros, sobrou apenas a rejeição.

A partir dos anos 1930, um novo momento se configura, a favela é reconhecida como espaço pertencente à identidade da cidade; o sucesso de cantores e escolas de samba e do carnaval promoveram a exaltação da favela e de seus moradores. Na mesma época, atrelado ao caráter higienista, a favela passou a ser reconhecida institucionalmente, sendo citada em documentos oficiais (MAGALHÃES, 2010). A disputa sobre os malefícios ou benefícios acerca do espaço da favela resultam em uma série de remoções nos anos que se sucederam. A formação da favela é nada mais nada menos que um produto racista e elitista da sociedade colonial eurocêntrica. Da rejeição, a favela surge como uma resposta, em tom de resistência, à exclusão social e geográfica que as elites tentavam impor a uma população negra e pobre.

Vargas (2005, p. 98) questiona o silêncio acadêmico acerca da construção do espaço urbano a partir da raça. Discussão teórica que deveria ser básica no contexto brasileiro – tendo em vista a distribuição racial evidente nas cidades brasileiras –, fica nas entrelinhas do discurso acadêmico, não é verbalizada nem explicitada. O autor também indica que esse silêncio se torna mais uma forma de legitimar o mito da democracia racial no Brasil, pois a impressão que passa é que a escravidão e seus processos históricos nada tiveram a ver com as mudanças e construções do espaço urbano.

Dentro dessa perspectiva, a questão racial torna-se central para o entendimento histórico e contextual de como se dá divisão espacial das cidades, e de como ocorre a

formação das favelas brasileiras, principalmente as do Rio de Janeiro. Como afirma Lélia Gonzalez:

A raça como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social. Em outras palavras, a raça se relaciona fundamentalmente com um dos aspectos da reprodução das classes sociais, isto é, a distribuição dos indivíduos nas posições da estrutura de classe e dimensões distributivas de estratificação social (GONZALEZ, ANO, p. 89).

Ou seja, como eu já havia apresentado antes, Lélia (1984) afirma que o que acontece no Brasil é uma divisão racial do espaço. Para a autora essa divisão se “estrutura em termos de acumulação capitalista dependente ou periférica, com conflito de interesses de classes antagônicas e onde o sistema político de dominação da classe dominante é rigoroso” (GONZALEZ, 1984, p. 1).

Vargas (2005, p. 93) destaca que “da mesma forma que espaços sociais são produtos de relações sociais, favelas são produtos de lutas políticas”. Ou seja, como explicam Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves e Denise Aparecida do Nascimento (2013), o problema é que:

[...] classes dominantes detentoras das forças produtivas articuladas ao Estado produzem cidades planejadas, socioespacialmente desiguais e segregadoras, em que elites residem em áreas privilegiadas e centrais desfrutando dos serviços públicos, e as populações pobres são empurradas para áreas marginais e precárias sujeitas a viver de forma desumana (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011, p. 56).

Por isso, Vargas (2005) destaca dois pontos importantes no processo de consolidação das políticas públicas nos últimos 50 anos em relação às favelas: os impactos negativos da ditadura militar e o efeito do comércio das drogas. O autor afirma que o regime militar conseguiu ser mais bem-sucedido nas formas de repressão às favelas e suas organizações de moradores em comparação às igrejas e a outros governos após o início da república. Tudo era vigiado, membros, eleições e estatutos. Para o autor, “com a presença das tropas nas favelas e com a intimidação, tortura e assassinato dos líderes mais ativos, as associações de favelas tornaram-se postos do Estado” (VARGAS, 2005, p. 94). Além disso, o regime militar foi executor da remoção de mais de 100 mil pessoas de suas casas, bem como é responsável pela destruição de mais de 60 favelas entre os anos 1960 e 1970. Através de uma forte repressão, que tratou de silenciar a resistência

política nas favelas, a ditadura pode pôr seu plano de higienização em massa em ação de forma mais incisiva do que os governos republicanos anteriores. Já nos anos 1980, com o surgimento do tráfico de drogas e a expansão do jogo do bicho, a favela passa a vivenciar novos processos sociais (VARGAS, 2005). Além de lutar contra as já conhecidas políticas higienistas e racistas, o morador da favela e suas organizações tiveram que rebater a crescente estigmatização proveniente do avanço do crime organizado, rótulo que os perseguem até hoje. “A longa história de estereótipos racializados e negativos associados às favelas foi reciclada por meio da inclusão dos efeitos das drogas nas comunidades supostamente já degradadas, amorais e violentas” (VARGAS, 2005, p. 95).

Sendo assim,

[...] a exclusão geográfica, tão bem expressa na manutenção, demonização e contínua desumanização das favelas, funciona como uma metáfora e como a corporificação concreta irrefutável de um sem-número de outros tipos de marginalização às quais as/os negras/os estão submetidas/os no Brasil – nas áreas de moradia, emprego, saúde, educação e representação política (VARGAS, 2005, p. 95)

Nesse sentido, a partir dos anos 1980, nota-se uma mudança na dinâmica das favelas. Agora facções criminosas, através do tráfico de drogas e do jogo do bicho, dominam as relações de poder nesse espaço. Jovens traficantes expandiam o comércio das drogas por todo o Rio de Janeiro, e mortes relacionadas a isso começaram a acontecer em grande escala.

Como afirma Vargas (2005), esse crescimento se dá porque as favelas oferecem uma mão-de-obra barata, numerosa e dispensável. Devido a sua configuração espacial, torna-se um refúgio para o tráfico e para a própria polícia. A favela não produz armas ou drogas, mas ela é o ambiente mais confortável para que essas relações se desenvolvam, e isso que o lucro nem fica retido nelas.

### **3.2. A favela no cinema**

A partir dessa contextualização, podemos analisar como se dá a construção do imaginário da favela e como ele interfere nos seus processos atuais. Miriam Rossini (2003) afirma que os meios de comunicação tornaram-se os mais importantes mediadores

que produzem e reproduzem discursos acerca da identidade dos grupos. Dessa forma, cabe pensar na contribuição que as audiovisualidades de cada época tiveram no processo histórico de estigmatização e representação da favela.

No cinema, ainda que no embalo do mito da democracia racial, a favela foi quase sempre ligada à vivência da negritude, um espaço de hegemonia da miséria e da ignorância. Na historiografia do cinema nacional, a favela aparece pela primeira vez no filme de Humberto Mauro, *Favela dos meus Amores* (1937), filme hoje sem cópias disponíveis (SANTIAGO JUNIOR, 2013; ROSSINI, 2003). Importante pontuar que *Favela dos meus Amores* contou com atores e locações da própria favela, algo que se tornou comum no cinema novo (ROSSINI, 2003). Entretanto foi no filme *Rio Quarenta Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, que a favela ganha força ao inaugurar um novo estilo de representação, quase documental, de inspiração neorrealista. Como afirma Bentes (2007), a favela mostrada agora é a do cartão postal invertido, a cidade que ninguém quer ver, a cidade que não vende e que não atraí. Este filme serviu como estímulo para o movimento que vinha a seguir, o *Cinema Novo* (PINTO, 2013). Entretanto, a contribuição do filme para a formação da ideia de cidade e de favela é muito mais significativa.

Segundo Pinto (2013), por causa de toda a inconstância política – ainda que estivesse vivendo um período democrático –, as autoridades brasileiras o censuram, alegando que o filme mostrava apenas a *parte ruim* da cidade, além de se referir aos políticos e estrangeiros de forma caricata. Aos olhos dos censores, isso servia apenas aos interesses do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Depois de uma série de manifestações de figuras relevantes, tanto nacionais quanto internacionais, e de procedimentos jurídicos legais, o filme foi liberado para exibição. O que Pinto (2013) nos ajuda a entender nesse ponto foi justamente os traços de realidade que fizeram com que o filme fosse censurado, ou seja, a favela, no entender das elites, era um espaço que não deveria fazer parte da representação da cidade, pois mostrava a parte ruim, miserável, negra, pobre e feia do Rio de Janeiro. O autor ainda completa que “ao mesmo tempo em que o filme evidenciava um avanço na criação de uma cultura de massa, que se esmerava no processo de representação das camadas populares, ficava flagrante o espanto e temor da elite cultural que relutava em aceitar tais manifestações” (PINTO, 2013, p. 35). Não podemos esquecer que até então essa elite, formada longe das favelas, teve seu imaginário todo construído para pensar no Rio como cidade tropical idílica. Era a representação da beleza e do prazer,

distanciado da dura realidade de trabalho da sua população mais carente. Como afirma Santiago Júnior,

[...] a favela equivaleria ao “outro” do Brasil, arcaico e pobre, agora focado pela perspectiva social, ao demonstrar as dificuldades e contrastes entre um Rio de Janeiro já conhecido internacionalmente pelos seus cartões postais [...] (SANTIAGO JÚNIOR, 2013, p. 13).

Já na passagem para o *cinema novo* se constitui uma criticidade acerca das representações do pobre, do favelado e do sertanejo. A sua face política não se tornou apenas discursiva, mas também se insere na própria linguagem cinematográfica, subvertendo conceitos estéticos (PINTO, 2013). Dessa forma “pode-se afirmar que o cinema deixava de ser visto como puro entretenimento, sendo percebido como uma arena simbólica, disputada por diversos setores da sociedade” (PINTO, 2013, p.95). O filme *Cinco Vezes Favela* (1962), de Carlos Diegues, é ilustrativo quanto a abordagem do cinema na representação da favela de sua época. O filme, através de cinco episódios, narra as histórias de diferentes moradores das favelas do Rio de Janeiro. O filme foi produzido pelo CPC<sup>13</sup> da UNE<sup>14</sup>, e o contexto em que filme foi feito era de grande atividade política e cultural, com os movimentos sociais a todo vapor. O filme, embora feito por jovens de uma elite cultural, buscava trazer uma perspectiva *desalienadora*, dando voz à população que vivia nessas situações de vulnerabilidade. A representação da favela era de miséria, descaso e fome. No mesmo ano, Roberto Farias faz *Assalto ao trem pagador* (1962), filme que passa uma mensagem moralizadora muito grande. A história de pessoas humildes que acabam aceitando participar de um assalto por necessidade. Entretanto, mesmo com as possíveis explicações que fazem com que esses homens cometam o delito, eles não são perdoados pelos demais moradores da favela, que são pobres, porém honestos (ROSSINI, 2005).

Nos anos 1970 e no início 1980, os filmes passam a retratar uma realidade dura, de exclusão social como em *Pixote* (1980), porém os ladrões continuam a ser pequenos marginais, sem que haja grande participação do crime organizado; era a conhecida representação do malandro. Pode-se entender que, no geral, a representação de favela era

---

<sup>13</sup> CPC é a sigla de Centro Popular de Cultura, organização vinculada a UNE criada em 1962 e extinta no golpe militar de 1964. Sua intenção era criar e fomentar a arte no Brasil. Foi responsável produzir diversos filmes e peças teatrais de alta crítica social.

<sup>14</sup> UNE é a sigla da União Nacional dos Estudantes, uma das principais organizações responsável por representar estudantes do ensino superior em todo o Brasil.

positiva. Entretanto a partir dos anos 1980, a favela sumiu do cinema, voltando a aparecer apenas mais de uma década depois.

A partir do final dos anos 1990, durante o que se convencionou chamar de *cinema de retomada*, é que a representação da favela no cinema ganha nova face. Sob a influência da explosão demográfica das favelas e do narcotráfico, as narrativas de criminalidade têm sua espetacularização redobrada, potencializadas pela exposição que a mídia proporciona. Carlos Diegues chega a dizer que foi o responsável pela volta da favela ao cinema, no filme *Orfeu* (1999) (ROSSINI, 2003). Sua representação é muito diferente daquelas que visavam a um discurso político-conscientizador ou romântico da favela. Nesse sentido, Rossini (2003) afirma que a favela de Orfeu é muito diferente daquela favela de *5 Vezes favela* (1962). Orfeu tem uma casa espaçosa, muitos equipamentos tecnológicos e veste-se bem, diferente daquela imagem estética miserável, pobre e da fome dos anos 50 e 60.

O símbolo cinematográfico da favela agora é a violência (ROSSINI, 2003), abordagem que é inaugurada com o documentário *Notícias de uma Guerra Particular* (1997), de Moreira Salles. O Rio de Janeiro é retratado como um território fora de controle, o estado, a polícia corrupta e o tráfico entram em uma guerra continuada e violenta. Segundo Rossini (2003), essa visão da favela de Salles nos mostra a diferença das representações da favela ao longo dos anos, pois é muito diferente do olhar inicial do cinema brasileiro. A partir dos anos 2000, a representação violência-favela aumentou e o cinema de ficção proporcionou obras de grande sucesso e apelo popular como: *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2006), *Última Parada 174* (2008).

Os meios de comunicação fizeram com que as mudanças nas dinâmicas sociais na favela virassem um ambiente fértil na propagação de diversos discursos estigmatizantes no imaginário social. Violência e tráfico passaram a fazer parte de um discurso generalizador do cinema, classificação amplamente relacionada também para com a população negra. A partir disso diversas problematizações foram feitas a fim de compreender responsabilidades éticas do cinema com as representações dos sujeitos marginalizados na nossa sociedade. O papel do cinema deve ser de uma ferramenta política? Qual os papéis das audiovisualidades nessa espetacularização?

Nesse sentido, Nichols (2005, p. 32), através do conceito de representação, nos coloca algumas perguntas interessantes como: “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”, que também poderia ser expressa como “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário? Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. Ou seja,

a discussão sobre a responsabilidade ética do cineasta tem a ver com as relações de poder existentes no cinema documentário, como são utilizadas pelo diretor e qual sua responsabilidade nessa construção fílmica das dos sujeitos em cena, qual a postura do cineasta frente ao mundo histórico.

Porém, ao mesmo tempo que se intensificava a representação da favela por aqueles que não vivenciam o espaço, nos deparamos com a crescente contestação dos sujeitos marginalizados rechaçando os discursos hegemônicos cristalizados da mídia e das elites. No audiovisual, desde os anos 1990, a fonte desse contra-discurso de representação nasceu através da música e do videoclipe, que tiveram importante contribuição para essa mudança de paradigma (BENTES, 2007). Segundo a autora,

[...] rappers, funkeiros e b-boys, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente. A mudança decisiva é a dimensão política dessas expressões culturais urbanas e estilos de vida vindos da pobreza e da violência, forjadas na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática (BENTES, 2007, p. 254).

Dessa forma, a visão universalista do asfalto em relação à favela tornou-se dominante, mas não absoluta. Diferentes sujeitos questionam o entendimento da favela como um espaço estático, onde até mesmo a marginalização é padronizada, lugar em que é possível que apenas as hegemonias habitem. Ou seja, questiona-se os discursos que são disseminados na mídia e no cinema. À favela se atribui o crime relacionado ao tráfico de drogas, a malandragem, o gato de luz, a gravidez prematura, atribuições absolutamente essencializadas e negativas. O que pouco se aborda é que a favela também é um espaço onde a diversidade sobrevive; diversidade em dissonâncias de gênero e sexualidade. Identidades que, assim como a ideia de favela em si, são estigmatizadas.

### **3.3. Breve percepção sobre LGBTs nas favelas**

Em 2013, uma reportagem<sup>15</sup> do jornal o Globo relata a derrubada de padrões que as novas gerações LGBTs protagonizaram nas favelas cariocas. As mídias sociais

---

<sup>15</sup> Reportagem disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/gays-derrubam-preconceito-conquistam-aceitacao-em-favelas-8294553>>. Acesso em 2 de novembro de 2017.

juntamente com os novos hábitos culturais foram importantes nesse processo de aceitação e empoderamento. Jovens, como os integrantes do *Bonde das bonecas*, utilizavam o Youtube como uma ferramenta de aceitação pública.

Poucos anos antes disso, em 2009, em entrevista ao portal Terra, a Ong Conexão G denunciava a violência que gays, lésbicas, bissexuais e transexuais sofrem dentro das favelas. Segundo dados da própria organização, levantados a partir de entrevistas, humilhações, espancamentos e sessões de tortura seriam recorrentes nas Favelas Cariocas. Ainda que não existam dados mais extensos sobre a questão, nos últimos anos não foi incomum nos depararmos com notícias de violência contra a população LGBT nesses espaços. Gilmara Cunha, coordenadora da Ong Conexão G, que atua na favela da Maré no Rio de Janeiro, afirma que os moradores da favela ainda lutam para sobreviver. “Quem é gay, lésbica ou transexual de território de favela não usufrui dos avanços que os LGBTs do país vêm experimentando. Não lutamos para adotar um filho. Ainda estamos lutando para sobreviver”, afirma Gilmara em entrevista à BBC em 2015.

Segundo o relatório<sup>16</sup> do Grupo Gay da Bahia, o Brasil bateu recordes de assassinatos LGBTs, em 2016: foram contabilizadas 343 mortes de gays, lésbicas, transexuais e bissexuais. Em 2017<sup>17</sup>, esses números se tornaram ainda mais alarmantes, 277 mortes, uma média de 1,05 morte por dia contabilizadas até o dia 20 setembro, a maior média da história. Vale ressaltar que a população de travestis e transexuais é a mais afetada dentro dessa estatística. Ainda segundo relatório do Grupo Gay da Bahia, uma mulher transsexual tem 14 mais chances de ser morta do que um homem gay. Em 2016, o estado do Rio de Janeiro estava em terceiro lugar nesse ranking, com 30 mortes. Ainda segundo o UOL, o Ministério da Justiça contabilizou cerca de 1.876 denúncias de violências praticadas contra LGBTs no mesmo ano. Contudo, esses números devem ser muito maiores, pois muitos casos de homicídio não são classificados como crime de ódio a pessoas LGBTs e muitos casos de agressão, humilhação não são contabilizados, pois não são denunciados.

Ainda que a favela seja um espaço estigmatizado por conta de todos os processos históricos e sociais, ela não se torna mais tolerante para sujeitos que fujam das hegemonias que nelas estão postas. Entretanto, ano após ano, grupos e ONGs surgem

---

<sup>16</sup> Dados disponíveis em:< <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/01/relatc3b3rio-2016-ps.pdf>>. Acesso em 2 de novembro de 2017.

<sup>17</sup> Reportagem disponível em:< <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/09/25/brasil-tem-recorde-de-lgbts-mortos-em-2017-ainda-doi-diz-parente.htm>>. Acesso em 2 de novembro de 2017.



dentro desses territórios, visando trabalhar a favor de políticas que ajudem na libertação desses sujeitos. Mesmo inviabilizadas pelas políticas públicas, as pessoas LGBTQs moradoras das favelas encontram suas formas e estratégias para resistir e existir.

A favela também é um espaço de insurgência, revolta e resistência. Dito isso, pergunto: se a concepção de raça foi cimento fundante da territorialização ou constituição do espaço favela, não é possível pensar o sexo e o gênero próximo dessa ordem fundante? Para além da raça, cor e etnia, como as experiências de sexo e gênero, em coalisão com as experiências de raça e classe, constituem e são constituídas pelas favelas? Como as manifestações desviantes da engenharia cultural de sexo e gênero resistem dentro de um espaço já designado pela população marginalizada? E como essas intersecções são mostradas em um documentário que tem por objetivo contar as histórias dessas pessoas? Qual a postura ética que o filme, isto é, o *Favela Gay*, assume diante dessas pessoas que são pretas e pobres e bichas e faveladas? Ou mulheres, lésbicas e negras? Ou, ainda, travestis e faveladas? Proponho buscar algumas respostas para estas perguntas no capítulo seguinte, onde elaboro a análise do documentário.

#### **4 CINEMA, DOCUMENTÁRIO E REPRESENTAÇÃO**

Nos capítulos anteriores apresentei a categoria de análise interseccional, ferramenta central para o entendimento das representações neste estudo, seguido da contextualização histórica e social da Favela. No presente capítulo apresentarei o método de análise fílmica usada neste trabalho, embasada nas ideias de Francis Vanoye e Anne Goliot Letè em *Ensaio sobre Análise fílmica* (1994). A partir disso, será feita a análise do filme *Favela Gay* (2014), fundamentada no entendimento de território/espço e da categoria de análise interseccional, em diálogo com as teorias do cinema documentário.

#### **4.1 Proposta de Análise**

Após o levantamento teórico acerca do conceito de interseccionalidade e da construção histórica da favela chegamos ao capítulo de análise do filme *Favela Gay* (2014). Meu objetivo neste capítulo é entender como as interseccionalidades são estabelecidas no território/espço da favela, ou seja, como que essas dissonâncias de sexualidade e gênero se comportam em um ambiente já pré-estabelecido para a população negra e pobre da cidade. Além disso, busco entender o movimento estético do filme, sua composição sonora, os enquadramentos utilizados pelo diretor e a disposição do sujeito em cena, que nos falam do ponto de vista do realizador sobre o espaço e os sujeitos no espaço. Também não se perde de vista o discurso do sujeito ali representado em cena, que ajuda a completar a série de significados do filme.

Como norteador quanto ao método deste trabalho, sigo a proposta de análise fílmica da obra *Ensaio sobre Análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot Letè (1994). Inicialmente os autores indicam dois obstáculos para uma boa análise: os obstáculos de ordem material e obstáculos de ordem psicológica. Os obstáculos de ordem material pertencem a visualidade, ao fílmico e ao sonoro, pois o analista tem que se dedicar a ver e rever o filme diversas vezes a fim de chegar a uma análise técnica pertinente. Nesse momento é permitido que o analista tenha um certo distanciamento da obra. Já os obstáculos de ordem psicológicos seriam relacionados a ordem interpretativa que o examinador tem do filme, dissecando seus múltiplos processos, e colocando em dúvida suas primeiras percepções. Esse é o momento que o analista deve desmontar o filme para depois remontá-lo através de uma análise bem estruturada (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Os autores destacam que é necessário desconstruir o filme no primeiro momento, para ultrapassar aquilo que enxergamos à primeira vista e que acaba sendo abafado pela totalidade. Ou seja, prestar a atenção nos diferentes elementos que

ajudam a construir o filme. Depois da desconstrução existe uma segunda fase que consiste “em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). Torna-se uma avaliação autoral do analista.

Desta forma, desconstruirei o filme *Favela Gay* (2014), desmembrando seus enquadramentos, seus movimentos de câmera, sua sonoridade. Para então depois o reconstruir, entender todas suas relações, observar e desvendar os significados nas entrelinhas da sua totalidade. A metodologia de Vanoye e Goliot Letè (2014) sugere uma flexibilização da análise fílmica. Os autores sugerem:

[...] solte as rédeas, que se permita nada buscar, que deixe o filme estabelecer sua lei. Assim, então, ele volta a encontrar uma espécie de disponibilidade e outorga-se a possibilidade de deixar-se surpreender agradavelmente e de conseguir acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de suas preocupações particulares (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 19,20).

Deste modo, divido essa análise em dois pontos: “*Pela transformação do território*” - A construção do espaço em *Favela Gay* e “*Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual*” - A interseccionalidade em *Favela Gay*. A partir disso destaco algumas cenas para essa análise, porém, para não perder as potencialidades que o filme proporciona, não me retenho apenas nelas. Essa análise leva em consideração a totalidade do filme *Favela Gay* (2014). Entretanto, antes farei uma breve contextualização do filme.

## 4.2 Favela Gay - O Filme

No dia 3 de outubro de 2014, o documentário *Favela Gay* foi exibido pela primeira vez no festival de Cinema do Rio de Janeiro<sup>18</sup>. Em seus 72 minutos, o filme conta a história de Michelli, Rafaella, Flávio Ruivo, Carlinhos do Salgueiro, Martinha, Pandora, Dejah Idalice, Jeckie Brown, Guinha e Maxwell Pinheiro, pessoas reais, algumas militantes, outras não, mas todas moradoras das favelas cariocas. Jean Wyllys é a única pessoa que aparece no documentário que não pertence a esse contexto, mas seu relato

---

<sup>18</sup> Reportagem disponível em: <<http://igay.ig.com.br/2014-10-03/festival-do-rio-lanca-documentario-gay-do-diretor-rodriigo-felha-leia-entrevista.html>>. Acessado em 4 de outubro de 2017.

corroborar com o dos demais entrevistados, principalmente pela origem humilde e face combativa que o deputado – que é homossexual – assume. No documentário, os protagonistas abordam de que forma suas identidades se formaram a partir do contexto das favelas. O preconceito, o tráfico, as artes, a educação e o ativismo também ganham importância nos relatos mostrados no documentário. Ele foi filmado nas seguintes favelas: Cidade de Deus, Rio das Pedras, Rocinha, Complexo do Alemão, Complexo da Maré e Andaraí. O filme também é produzido pela empresa Luz Mágica Produções, criada por pelo diretor Cacá Diegues e pela produtora Renata Magalhães. A Luz Mágica foi fundada em 1983 e é responsável pela produção de mais de 33 obras audiovisuais. Como eles mesmo se definem: “A Luz Mágica oferece experiência e estrutura para produzir projetos independentes em diversos formatos audiovisuais – não apenas longas, mas também documentários, curtas, institucionais e séries para TV, e atuar em todas as etapas de realização, desde a formatação até a finalização do projeto.”<sup>19</sup>

O diretor do documentário é Rodrigo Felha, morador da Cidade de Deus, comunidade localizada na zona oeste do Rio de Janeiro. Felha estudou na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, e foi estagiário na TV Globo. O diretor também coordenou o núcleo de audiovisual da CUFA (central única das favelas) durante sete anos. O primeiro trabalho de Rodrigo Felha foi o documentário *Falcão: Meninos do tráfico* (2006), onde ele atuou como câmera e produtor. Rodrigo Felha também é diretor do episódio *Arroz com feijão* que faz parte do longa *Cinco vezes favela - Agora nós por nós mesmos* (2010). Estes, assim como *Favela Gay*, também foram produzidos por Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães. Nesse sentido é interessante observar as diferenças entre os filmes *Cinco vezes favela (1962)* e *Cinco vezes favela - Agora nós por nós mesmos* (2010). Os dois falam a partir de um mesmo espaço, mas com origens discursivas diferentes; o primeiro criou personas a fim de retratar aquela realidade, o segundo possibilita que os próprios sujeitos moradores daquele espaço sejam agentes da sua própria representação. Felha, enquanto morador e diretor, dá outro sentido para a produção do filme. Boa parte da construção identitária do diretor leva em consideração a sua identificação com o espaço da favela.

Em entrevista ao IGay, Felha conta o momento que foi tocado pela possibilidade de retratar a parcela mais invisível da comunidade LGBT. O diretor fala que: “Em 2008, estava registrando em vídeo um jogo de queimada na Cidade de Deus, organizado pela

---

<sup>19</sup> Informações retiradas do site oficial da produtora. Disponível em: <[www.luzmagica.com.br](http://www.luzmagica.com.br)>. Acessado em: 22 de novembro de 2017.

cantora Tati Quebra-Barraco. Algo me chamou muito a atenção quando a energia do jogo e daquele ambiente mudava, trazendo sorrisos e alegria para o público. Estavam em cena os gays transformando o ‘Queimado’ em ‘Gaymado’”. Mesmo sendo morador das comunidades, Rodrigo viu ali uma mudança significativa na cultura daquele espaço. Seu desafio foi encontrar um parceiro que fizesse seu projeto sair do papel. Depois de uma breve apresentação, Cacá Diegues resolveu abraçar o projeto. A proximidade dos diretores, que já haviam trabalhados juntos em *Cinco vezes favela - Agora nós por nós mesmos*, facilitou a conversa.

O documentário foi rodeado de bastante expectativa e curiosidade na época de seu lançamento, justamente por retratar uma população marginalizada falando sobre si, em um contexto até então não abordado. Também em entrevista ao IGay, Felha entende e abraça a importância política do filme, mas destaca que é “um filme comum de pessoas comuns”. Nesse sentido, Carlinhos do Salgueiro, na mesa que abordava o documentário no próprio festival do Rio de 2014, afirmou que teve medo de fazer o filme por conta da exposição e do preconceito.

#### **4.3. “Pela transformação do território” - A construção do espaço em *Favela Gay***

Em *Favela Gay*, a representação da favela não fica presa aquela estereotipização da violência que estamos acostumados a ver nos filmes ficção de longa-metragem atualmente. Não significa que ela não esteja lá. Em diversos relatos, a violência e o tráfico são trazidos à tona, entretanto a existência do sujeito LGBT não é reduzida apenas a isso. Em *Favela Gay*, a representação da favela ganha múltiplas formas. Aqui não me refiro apenas ao sentido estético do espaço, ou seja, das paredes sem reboco, morros íngremes, valões e becos, isso tanto o cinema de ficção quanto o documental exploram, e *Favela Gay* não é diferente. Me refiro a construção simbólica desse espaço, uma favela desconhecida, onde o *gaymado*<sup>20</sup> é referência aos jovens gays, onde a parada livre da Maré<sup>21</sup> conta com trinta mil participantes, uma favela que não se restringe aos problemas sociais e estruturais já conhecidos. Como bem coloca Gilmará Cunha, coordenadora da ONG conexão G, a sua luta é “*pela transformação do território*” da favela.

<sup>20</sup> *Gaymado* é a versão LGBT do popular *queimado*. O jogo é tradicional na favela da Rocinha.

<sup>21</sup> A parada *Parada do Orgulho LGBT na Maré* é pelo menos 5 anos no complexo da Maré na cidade do Rio de Janeiro. Reportagem disponível em: <<https://theintercept.com/2016/09/06/parada-no-complexo-da-mare-e-uma-das-ilhas-de-resistencia-contr-a-epidemia-de-lgbtobia/>>. Acessado em: 4 de dez. 2017.

A partir do relato de Flávio Ruivo (FAVELA GAY, 2012, 15'13''), o som de funk invade a sequência de cenas. Juntando-se a música, a imagem que aparece é de um lugar coberto, aparentemente uma escola de samba, pessoas participam de um jogo, os times se dividem em coletes laranjas e verdes. Nos planos seguintes (médios, aberto, americano, detalhe e close), logo percebemos que atrelado ao jogo está o carão<sup>22</sup>, as coreografias, a própria música (ver sequência 1 e figura 2).

Figura 1: Sequência de planos e o carão do jogo gaymado



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

O ritmo de entrada das cenas é frenético, os cortes são abruptos e é regulado pela batida do funk e pela fala de Ruivo. Por outro lado, as cenas são desaceleradas, quase em *slow motion*, com muitos planos detalhe registrando o movimento corporal daqueles que estão lá. As travestis, os homens gays femininos dançam em meio ao jogo, assim como aqueles que estão de fora. Caixas de som gigantes fazem parte do ambiente de jogo. Por cerca de quase 1 minuto ficamos imersos em um mundo quase desconhecido para quem é de fora, o do jogo de *gaymado*.

Como afirma Vargas (2016), o espaço urbano está ligado aos processos e disputas históricas de poder de acordo com a ordem política hegemônica de cada contexto. No caso da favela, essas relações tornam-se complexas. Na cena do jogo *gaymado* (ver figura 1) nota-se uma subversão da ordem hegemônica da favela.

Figura 2 – Jogo Gaymado

<sup>22</sup> Gíria usada pelos LGBTs, que significa fazer pose ou esnobar.



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

O tráfico, que já foi apontado como um dos responsáveis pela violência contra o LGBT na favela, principalmente contra travestis e bichas afeminadas, tornou-se um financiador do jogo, e do espaço em que essa diversidade de gênero e sexualidade pode se manifestar. Em meio a cena, Flávio Ruivo relata: “tinha um traficante que patrocinava, o time que ganhasse ganhava tantas caixas de cerveja, então assim era o pré baile”. O espaço/ território não pode ser compreendido apenas pelo poder político, de quem domina, mas também deve ser entendido dentro dos seus processos simbólicos de apropriação (HAESBERT, 2007). Dentro do contexto do documentário, a *Gaymado* torna-se um justo exemplo de um espaço ressignificado pelos LGBTs dentro da favela. Flávio Ruivo ainda relata: “Tinha o queimado lá, e os gays sempre se metiam, sempre jogando e eu era muito pequeno, mas já tava lá assistindo”.

Fica evidente que aquele espaço, de alguma forma, foi conquistado, pois em outro momento não foi assim. A assimilação do jogo pela comunidade e pelo tráfico torna-se apenas um ponto dentre muitos outros que constroem a favela para os LGBTs hoje. Entretanto não se pode afirmar que essa favela do *Gaymado* é a mesma que os outros sujeitos protagonistas do filme vivenciaram. Ou que a partir da *Gaymado* a vida do LGBT na favela mudou para melhor, mas podemos afirmar que o jogo é um dos vários pontos de resistência da população da LGBT na favela. Nesse sentido, pode-se compreender que mesmo reunindo uma série de relatos fortes, o documentário assume uma postura otimista, de transgressão e resistência frente às adversidades.

Outro ponto importante de ressignificação do espaço é na sequência inicial de Martinha (FAVELA GAY, 2012, 3'18"). Favela da Rocinha, filmada em primeiro plano com o morro ao fundo Martinha diz: “Simularam um batismo, que é no valão, na verdade elas me jogaram, não me jogaram literalmente jogaram, mas elas me colocaram três vezes. O valão antigamente ele transbordava, então a água ficava meio que submersa”. Uma cena dela andando em uma ponte sobre o valão. Nota-se nesse momento a importância da imagem ilustrativa no documentário. Logo a seguir Martinha afirma “aqui foi meu batismo, que não é nenhum rio Sena, mas é o nosso riozinho do valão. Aqui há quase vinte anos atrás nasceu Marta Julia Schimitz, popularmente conhecida como Martinha”. Martinha tem orgulho do seu batismo.

*Figura 3 – Martinha no seu local de batismo, o valão*



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Nessa cena, Martinha sai do lugar comum em que o entrevistado é colocado no filme, e orgulhosamente fala do seu batismo e aponta para o valão sorridente e afirma: “Graças a esse valão”. Podemos observar, neste momento, a construção dela enquanto sujeito, a importância das suas amigas e do símbolo da comunidade para sua reafirmação enquanto mulher. O que o valão de Martinha e o *gaymado* de Ruivo têm em comum é representar formas de reconhecimento de suas existências e identidades pelo grupo e pela comunidade. No caso de Martinha, a personagem faz essa apropriação material e subjetiva do espaço na favela e do próprio valão. Um espaço que apenas é condescendente



com essas dissidências de sexo/gênero, mas que “batiza”, “abençoa”, permite e impulsiona a realização dos desejos.

Nichols (2010) afirma que os filmes documentários de representação social “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2010, p. 26). O documentário de representação social como meio de contar histórias verdadeiras necessita que acreditemos nessa sua veracidade (NICHOLS, 2010). Corroborando com isso, entendo que a visão de favela de *Favela Gay* não pode ser colocada dentro de caixinhas que limitem suas vivências, nem reduzidas a estereótipos de representação. Como afirma Nichols (2010, p. 27), “a interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores”. O autor ainda completa que nos documentários essa crença é estimulada pois “eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros” (NICHOLS, 2010, p. 27).

Como já foi falado anteriormente, o ponto central de *Favela Gay* (2014) é mostrar a vivência e as histórias de pessoas LGBTs moradoras das favelas do Rio de Janeiro. Como os acontecimentos das comunidades afetaram e atravessaram suas vidas. Pensando no movimento de construção dessa crença, acredito que o documentário *Favela Gay* se utiliza de duas táticas para construção dessa realidade imagética: a montagem, intercalar entre os depoimentos imagens dos sujeitos ali filmados em contato direto com o espaço; e o formato narrativo do filme, uso da câmera como um aparato de captação de relatos.

A sequência do jogo *gaymado* serve para a primeira tática, o cineasta intercala imagens de um evento das LGBTs na favela em meio ao relato do entrevistado.

*Figura 4 – Sequência: Martinha no seu local de batismo, o valão*



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Nesse momento Flávio Ruivo não está no local do jogo, mas conduz a sequência de cenas através da sua fala e de sua própria experiência nesse espaço. Esse tipo de montagem é observado ao longo de todo o filme. Várias cenas são intercaladas dessa forma, a voz do entrevistado ao fundo, imagens com ações afirmadas nas falas, imagens ilustrativas. O filme é conduzido no formato entrevista, tática central para corroborar com a veracidade do filme documentário de *modus operandi* tradicional. Os sujeitos falam de si olhando em direção a câmera, mas não diretamente para ela. O diretor não se insere em cena, mas percebemos que está lá pelo olhar e pela movimentação corporal do entrevistado (figura 5). O filme é dividido em blocos, onde cada sujeito dá o seu relato pessoal da sua relação com o espaço. Importante observar que a favela de *Favela Gay* é um espaço aberto, ou seja, poucas cenas passam-se dentro de ambientes fechados. A sequência do *gaymado* ainda que não seja filmada na rua é um espaço aberto à comunidade da favela. As cenas ilustrativas são quase todas no ambiente externo também.

Figura 5 – Enquadramento entrevista



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Esteticamente, a materialização da imagem da favela em *Favela Gay* constrói a ideia de pertencimento daquele espaço para com o sujeito que é protagonista. O cineasta Rodrigo Felha explora majoritariamente as locações externas no filme. Dessa forma, a favela enquanto espaço/território não só ganha grande importância para a construção narrativa do documentário, mas torna-se central. O sujeito filmado nasceu, cresceu e vive naquele espaço; além do que é verbalizado pelo protagonista, a visualidade diz muito em cena.

Em uma sequência breve, Jean Wyllys (FAVELA GAY, 2012, 30'44") parece ser a figura esteticamente deslocada no contexto de *Favela gay* (ver figura 6). Principalmente pela composição das suas cenas, diferença que salta aos olhos. Wyllys está sentado com um cenário muito diferente dos outros protagonistas. O cartão postal do Rio de Janeiro por sua vez é mostrado, o Pão de Açúcar. A imagem da favela, mesmo que esteja falando dela, não parece fazer sentido agora. Wyllys é filmado em dois planos, meio primeiro plano e *close up*. Não há sobreposição de imagens na sua fala. Com um discurso muito afiado e engajado solta uma das melhores frases do documentário “nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual”. Entretanto, seu discurso afinado não convence da sua necessidade em cena, mesmo ao relatar seu processo de aceitação. Provavelmente todo o histórico público de Wyllys corrobore e explique sua participação no filme, entretanto, o fato dele não pertencer aquele lugar passa uma sensação de que o diretor quis o aval de uma figura pública para legitimar a fala dos moradores daquele

espaço. Da mesma forma que faz com os outros entrevistados, o cineasta faz questão do *close-up* nos momentos de fala pessoal.

Figura 6: Jean Wyllys



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Mesmo destoando do filme, a participação de Wyllys é eficaz de certa maneira, pois sua fala, assim como de Gilmar, é carregada de sentido político, apresentando um ponto de vista e buscando nos persuadir. Nesse sentido, retomando Nichols (2010), sabemos que a voz do documentário procura tomar posição de uma causa e assegurar seu ponto de vista. Wyllys tem poder na sua fala, é uma figura conhecida fora da favela e que ajuda a dar um caráter de aceitação ao discurso do filme. A partir dessa discussão, passo a analisar a interseccionalidade em *Favela Gay*.

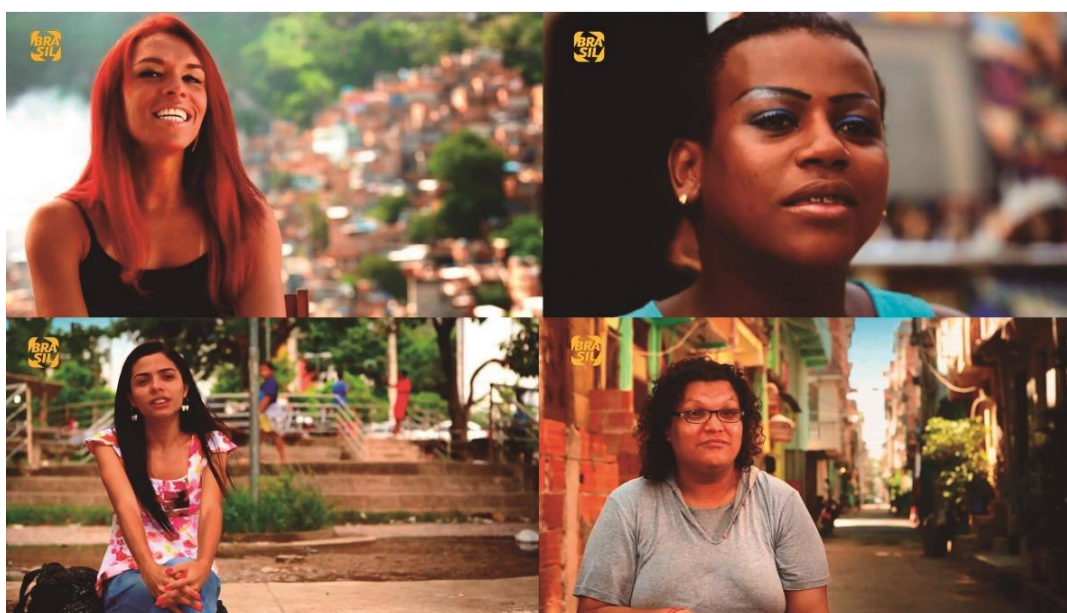
#### 4.4. “*Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual*” – a interseccionalidade em *Favela Gay*

E que significa essa frase proferida por Jean Wyllys no documentário? Significa tanto o que Audre Lorde abordava no seu texto *Não existe hierarquia de opressão*, como o que Kimberlé Crenshaw buscava alcançar quando criou a metáfora da interseccionalidade: as experiências concretas de opressão perpassam um só corpo, dessa forma é necessário pensá-las de forma integrada. O problema das políticas identitárias, e

aqui nos referimos à representação, “não é que não vão além da diferença, como afirmam algumas críticas, e sim o contrário – que frequentemente reduzimos ou ignoramos as diferenças intragrupois”<sup>23</sup> (CRENSHAW, 1991, p. 88).

Nesse sentido, o filme assume papel fundamental ao possibilitar a representação dessa diversidade. O filme conta histórias absolutamente diferentes, mesmo que intragrupo. Martinha, Pandora, Rafaella e Gilmara (ver figura 7) são mulheres transexuais, mas todas com pontos em desalinho conforme o pensamento de Mara Viveros Vigoya (2008).

Figura 7: Martinha, Pandora, Rafaella e Gilmara



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Assim como Maxwell, Guinha e Carlinhos do Salgueiro (ver figura 8) são homens gays com visões e experiências totalmente diferentes. Maxwell é Drag Queen e fez da arte também seu sustento, assim como Carlinhos que é bailarino. Guinha, por sua vez, é o homem gay que adora futebol e tem passabilidade heterossexual. Martinha é uma cabeleireira que foi batizada pelas amigas transexuais no valão da comunidade, acontecimento que foi primordial para a sua própria aceitação. Michelli e Pandora têm suas falas marcada pelos desafios e tristezas que a rua, a família e a pista<sup>24</sup> proporcionaram. Rafaella relata sua experiência de descoberta, estudos, preconceito e

<sup>23</sup> Tradução livre de: "no es que no vayan mas allá de la diferencia, como afirman algunas criticas, sino lo contrario – que frequentemente reducimos o ignoramos las diferencias intragrupoales".

<sup>24</sup> Utilizo os termos que os próprios protagonistas empregam, nesse caso Pandora chama de *pista* o trabalho sexual.

aceitação da família. O apoio da família fez com que Rafaella não recorresse a prostituição<sup>25</sup>. A ausência da família ajudou Pandora ir para a pista<sup>26</sup> com apenas 11 anos. Todas essas mulheres tiveram contextos individuais que tornam suas experiências de sexualidade e gênero únicas.

Figura 8: Maxwell, Guinha e Carlinhos do Salgueiro



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

A câmera está parada captando o movimento de duas pessoas caminhando naquilo que parece ser uma passarela de pedestres. Um homem caminhando em direção a câmera e uma mulher de costas se afastando. O homem ainda caminhando em direção à câmera, e agora um grupo caminha no sentido contrário. Naquele momento é possível notar que se trata de um espaço popular, ideia que se confirma com as cenas seguintes. Ao longo de aproximadamente 1 minuto de abertura podemos notar pequenos deslocamentos de uma hegemonia de gênero e sexualidade nesse território popular. Uma pessoa que aparenta ser homem cisgênero se maquia em frente ao espelho (figura 9). Na cena seguinte, a imagem da favela finalmente aparece, pessoas conversando, motos passando, o caos que o asfalto abomina. A música é a mesma em toda abertura, passa a sensação de cotidiano, quase melancólica sem realmente o ser, é a que permeia as primeiras cenas do filme e mistura-se ao som ambiente. Motores, buzinas, vozes. Em algum momento, alguém de dentro de uma van de transporte grita para mulher que passa na rua: “essa é top, essa é top”.

<sup>25</sup> Utilizo os termos que os próprios protagonistas empregam, nesse caso Rafaela usa *prostituição* para falar do trabalho sexual.

Figura 9 – Imagem da cena de abertura



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

O cineasta assume um papel discreto, pouco notamos seus esforços para conduzir o filme. Nichols, ao discutir sobre a importância da ética do diretor, coloca que: “a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam (NICHOLS, p. 35). Ou, seja a ética evita que efeitos devastadores e prejudiciais surjam no filme a fim de levar a história ao campo da inverdade e da falsidade. Para Nichols (2010, p. 36), “a ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores”. Nesse sentido, *Favela Gay* parece se fortalecer como um todo. O diretor não recorre a artifícios que podem ser interpretados como uma forma de condução desproporcional da obra, como descontextualização e julgamentos de qualquer ordem feitos pelo próprio diretor. Não existe narração off para conduzir o filme, a não ser os depoimentos daqueles que aparecem em cena. Os sujeitos dão seus depoimentos sem qualquer interrupção abrupta. A única forma que o cineasta conduz o filme é através da construção do roteiro prévio e na mesa de edição.

Pode-se compreender que os próprios atravessamentos do diretor Rodrigo Felha com o espaço contam para a construção do filme. O diretor é nascido e vive na Cidade de Deus, tem boa parte dos seus projetos ligados a favela, tanto filmes quanto projetos sociais. O olhar de Felha para com a favela é de proximidade e empatia, não se reduz a uma relação cineasta e cenário. O olhar geral do diretor não é de dramatização, muito pelo

contrário, pode ser inclusive criticado pela não investigação acerca das causas das violências sofridas pelos LGBTs nesse território/espaço da favela.

Cidade de Deus (FAVELA GAY, 2012, 10'40'' – 18'48'') tomada aérea da favela. Um homem anda de moto sem capacete e de óculos escuros. Seu off começa antes mesmo de entrar em cena. Como plano de fundo de Flávio Ruivo, está um conjunto habitacional e uma rua não asfaltada. Sua fala inicial é sobre as mazelas enfrentadas pelos gays pertencentes a duas gerações anteriores a sua. Ele diz: “Eu converso muito com eles. Tem meu amigo Agbar, ele teve que brigar com traficante, rolar pelo chão. Então assim, teve muito preconceito, alguns foram mortos, espancados. Hoje em dia não, parece que jogaram o pó do pirlimpimpim, assopraram purpurina, toda esquina tem um grupo”.

Conforme a fala de Flávio avança a câmera procura signos que possam corroborar com as suas palavras. Um casal de idosos passa pelo olho da câmera rapidamente. Coloca em ênfase o conflito de gerações. Segundo Ruivo, hoje é menos pior ser gay na favela. Nesse sentido, entendo que *Favela Gay* encaixa-se no primeiro e no segundo exemplo de representação. Além de o cineasta utilizar a estratégia do “falo por mim mesmo”, o documentário serve ao interesse daqueles que aparecem em cena. Enquanto Flávio fala da experiência dos outros gays da favela, sua fala é captada no plano médio. A câmera o filma da cintura para cima e o cenário humilde aparece (figura 4).

Quando passa a relatar as suas vivências a câmera foca em seu rosto, dando um ar de personalidade a sua fala. Flávio afirma: “Eu não aceito homofobia, eu não aceito fofoca não aceito preconceito de forma alguma”. Ele complementa: “Se vir me agredir verbalmente eu vou agredir verbalmente, se vir fisicamente eu vou fisicamente. Por que eu sou gay, mas a carcaça é de homem”. Esse relato está relacionado a uma agressão verbal que sofreu. A postura adotada por Flávio é resultado de um contexto individual onde o revide funcionou e foi sua maior defesa. Como a firma Piscitelli (2008) ao considerar Brah (2004) é importante considerar “simultaneamente subjetividade e identidade para compreender as dinâmicas de poder na diferenciação social” (PISCITELLI, 2008, p. 268).

O contexto de favela ajuda com que a experiência de violência tenha outro sentido para os gays que lá estão. Como ele mesmo relata, o temor de violência contra os LGBT pelos traficantes e pelos próprios moradores ajudavam a dificultar a vida dessa população na favela. Atrelado a essa experiência de morador da favela Flávio assume uma personalidade absolutamente combativa em relação às opressões que sofre. A construção



de Flávio em cena nos mostra um homem de personalidade forte, vaidoso e aventureiro (ver figura 8).

Figura 8 – Flávio Ruivo de moto pela favela



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

De saia e salto andando em passos apressados, Rafaella anda pela rua a noite (FAVELA GAY, 2012, 23'28"-26'06"). Sua voz entra em cena e o relato inicia. Um dos contextos mais significativos do filme sem dúvidas é o seu. Além de Rafaella ter sido filmada em várias situações, a sua família ganha atenção na tela. Boa parte da sua entrevista se passa em uma praça. Ao fundo uma escada, algum verde, árvores e pessoas passando compõem a *mise-en-scène* da entrevista. Rafaella já havia dado pistas da personalidade dos pais. Rafaella confessa que o pai mesmo sem instrução formal foi quem lhe aceitou melhor, ao contrário da mãe, religiosa e frequentadora da igreja evangélica (figura 3): “Realmente foi muito difícil para mim aceitar, os irmãos da igreja achavam que eu era culpada, eu que apoiava ele a se vestir de mulher, eu cheguei até bater nele, sou sincera a falar pra vocês, eu parti pra agressão, mas quando fui acordei, não é assim, não é assim que eu tô agindo como mãe”.

É interessante observar algumas questões. Primeiro a mãe de Rafaella se refere a ela como “ele” e isso não parece ser um ponto de discussão. Segundo, como a religião formou a relação com seus pais, em especial com a sua mãe. Terceiro, para além do relato de não aceitação inicial, a família de Rafaella aparece em redenção. O cineasta utiliza *close-up*, nos momentos mais fortes do filme, como a confissão da mãe de Rafaella ao

falar que não aceitava a filha. Plano fechado tanto no rosto de Rafaella quanto de sua mãe serve para captar as emoções ali mencionadas. Rafaella é uma transexual na universidade pública, se apegou aos estudos por conta preconceito de sua família que, apesar da negação inicial, lhe deu aporte e segurança. A sua história é singular no contexto que as mulheres travestis e transexuais estão inseridas, principalmente na circunstância de vulnerabilidades das favelas. Sua participação no filme torna-se importante no sentido de dar outra perspectiva em uma existência que aos olhos do *outro* é pré-determinada.

O que vemos como um todo, através da cena de Rafaella com seus pais, é uma população não branca e com muitas vulnerabilidades, que usa de diversos artifícios como estratégias de sobrevivência. Aparentemente a família de Rafaella é nordestina ou nortista, já que o sotaque da sua mãe não aparenta ser do Rio de Janeiro. O pai, sempre quieto em cena, não teve acesso à instrução educacional básica; segundo a própria protagonista ele é analfabeto. Como afirma Crenshaw (2002):

A discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação (CRENSHAW, p. 176, 2002).

No caso de Rafaella não seria diferente, as construções identitárias acerca da sua família são bastante complexas. Como afirma Crenshaw (2002), o fato desses contextos serem comuns – como o caso da favela –, faz com que o pano de fundo que ajuda a estruturar essas vivências seja invisível.

Figura 9: Rafaella e família



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Com Jackie Brown e sua companheira Dejah Idalice, a lógica externa de filmagem muda (FAVELA GAY, 2012, 43'22" - 46'18"). A entrevista se passa dentro de casa, intercalada com imagens delas andando ora abraçadas, ora de mãos dadas pela favela. Elas também são o único casal e as únicas lésbicas a serem retratadas no documentário. As duas são mulheres negras de pele escura. No *Vidigal*, o casal parece se sentir à vontade. Quase nada falaram sobre o preconceito que elas poderiam sofrer dos moradores da favela, entretanto o discurso de Dejah ganha dramaticidade ao falar da aceitação da família.

Dejah se impõe ao lidar com a câmera. Mesmo não olhando diretamente para ela, sua postura é de extrema segurança. Entretanto na fala de Jackie, Dejah se mantém quase que o tempo de cabeça baixa, esboçando alguns sorrisos. Jackie não parece enfrentar tantos problemas familiares, pois quase nada falou acerca disso, porém ouve sua companheira com atenção e acena com a cabeça ao seu relato.

Dejah assim como Rafaella tem como figura central da desavença com a família a religião. Evangélica, a avó de Dejah, que a criou, a fez escolher entre levar uma vida com uma mulher ou a convivência familiar. Dejah escolheu a lesbianidade, escolheu viver com Jackie. Como as religiões entraram com força em um ambiente onde o estado não entra, o mesmo discurso hegemônico entra na favela com muita força sobre o viés da religião. Naquele ambiente, a cor pode não ser levado em consideração em comparação

ao asfalto, mas outras questões tratam de potencializar sua vivência e sua identidade. Crenshaw (2002), sobre isso, fala que isso é o efeito do *pano de fundo invisível*, no primeiro momento percebe-se apenas o aspecto mais imediato da estrutura de opressão. Segundo Crenshaw “para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação” (CRENSHAW, p. 176, 2002). Outras faces problemáticas que atravessam os sujeitos com múltiplos marcadores ficam em segundo plano, no caso de Dejah, o fato dela falar quase que unicamente da relação da família deixa isso evidente. O local em relação ao mundo histórico, as relações étnicas raciais e de relacionamento com a própria comunidade ficam em segundo plano.

Figura 10: Jackie Brown e Dejah Idalice



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

A cena é escura. O primeiro plano captura uma mulher que reclama “aí, o meu é tá doendo” (FAVELA GAY, 2014, 57”13). A câmera não acompanha com precisão seu movimento, a imagem perde o foco, e seu rosto sai do enquadramento. Seu off entra em ação: “eu tinha medo do meu pai e não da minha família, mas aí o meu pai faleceu, quando meu pai faleceu eu fui me mostrando pro mundo o que eu era de verdade. Mas foi muito difícil, eu saí de casa“. Pandora entra em cena junto com Michelli, as duas são moradoras do complexo do alemão e trabalham na pista. E continua: “ele sempre falou pra minha

família, se ele tivesse um filho *viado* ele matava e realmente ele matava mesmo”. Pandora fala a partir da favela, mas a construção do seu espaço de entrevista também é diferente. Pandora está sentada com Michelli ao ar livre, aparentemente em um bar (ver figura 8).

Figura 11: Pandora e Michelli



Fonte: Captura de tela *Favela Gay*

Uma garrafa de cerveja em cima da mesa com copos pela metade. As construções características das favelas cariocas ao fundo compõe o cenário, uma máquina de jogo ilegal também está no espaço. Ainda que a vivência de Michelle seja colocada dentro de estereótipos higienistas, essa não é uma conexão estabelecida no filme. Sua história é tão diversa e cheia de complexidades quanto de qualquer outro sujeito representado. Sua experiência é uma intersecção de estigmas, que Crenshaw (2002) entende que seja resultado da invisibilidade. A autora entende que quando, por exemplo, as mulheres, têm seus problemas colocados em uma esfera ou categoria, surge um duplo problema, o da superinclusão e o das subinclusão. O da superinclusão quer dizer que quando um problema acontece com as mulheres a responsabilidade daquilo acaba ficando apenas a cargo das mulheres. O da subinclusão acaba acontecendo quando justamente uma pessoa tem um problema interseccional, ou seja, que as estruturas de gênero raça e sexualidade agem sem reconhecer os papéis das outras formas de discriminação. A subinclusão é o desafio que os sujeitos com múltiplos marcadores enfrentam em *Favela Gay*. Michelle e Pandora são exemplos dessas intersecções de marcadores, suas vivências denunciam essa subinclusão, é uma óbvia ligação com sua condição de marginalização social, racial e de

gênero. Bar, bebida, jogo de azar constroem sua entrada no filme. Sua história vai ao encontro com a história de tantas outras mulheres travestis desamparadas pela família ainda jovens. “Eu quando fui pra pista tinha 11 anos de idade, então eu era muito nova, era uma criança, no meio da rua”, Pandora lamenta. Michelli parece mais cansada da vida na pista que Pandora, ela afirma: “tem dias que dá vontade de chorar”. Michelli e Pandora são as duas travestis negras. No documentário fica evidente o que Montinho (2006) afirma, a cor negra é marcada pelo forte sexualização no universo dos encontros amorosos. A estratégia usada para a representação de Pandora é a de entrevista vinculada a captura de imagens do seu trabalho. Nesse caso o seu trabalho é a pista.

Um homem caminha pela rua (FAVELA GAY, 2014, 62”58’). Em um meio primeiro plano, ele anda pela rua de fones de ouvido, camisa de manga curta, mochila nas costas. É Pandora, agora de cabelo raspado, não usa maquiagem, deixa a feminilidade de lado. A cena a seguir onde relata suas razões para a mudança estética é feita em *close up*. Espirituosa, não deixa transpassar qualquer ar de arrependimento por algo que fez, ou deixou de fazer. A igreja aqui ganha de novo protagonismo, Pandora não nega o que foi, mas admite que as dificuldades fizeram com que ela não quisesse mais viver como antes. Agora Pandora tem a passabilidade<sup>27</sup> masculina.

O imprevisto também faz parte do documentário de representação social. Imagino que o diretor não imaginava a reviravolta que marcaria a participação de Pandora no filme, mas assim aconteceu. Importante ressaltar que Pandora faz juízo de valor acerca do gênero ou orientação sexual. Ela não deixa de ser Pandora por não querer mais se enxergar como mulher. Várias questões perpassam seus motivos. Entre elas: a violência, a falta de dinheiro aliada às visitas à Igreja que naquele momento apresentaram a ela algum tipo de conforto frente as dificuldades.

A entrevista final é com o mesmo sujeito que inicia o filme, porém agora, ao final do relato de Maxwell, a música alta toma conta. Ora a câmera o filma diretamente, ora o filma através do espelho, o plano fechado em seu rosto enquanto dá a sensação de aproximação. Agora o diretor não se preocupa em manter o foco da câmera. O show de Drag Queen de Maxwell começa. A sequência de fechamento é leve, acelerada e alegre, ao contrário do início que é lento e quase melancólico.

A voz em *Favela Gay* é expressada pelos próprios sujeitos. Está para além do entendimento de fala ou narração, pois a voz do documentário são todos elementos que

---

<sup>27</sup> É um termo usado para se referir ao quanto um homem ou mulher transexual são lidos ou *passam* por homem e mulher cisgênero.

corroboram com o andamento do filme. E, dessa forma, está inerentemente ligada ao seu estilo (NICHOLS, 2010), que conecta diversos pontos de vista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para iniciar esse trabalho parti dos deslocamentos de Audre Lorde que coloquei logo no início do trabalho: “demorou algum tempo até percebermos que nosso lugar era a casa da diferença ela mesma”. Audre Lorde nos leva a pensar sobre a formação de identidade dos sujeitos com múltiplos marcadores. Como esse indivíduo se posiciona, se identifica, luta, onde se insere e a que grupos pertence. Sua frase remete de alguma forma a fala de Jean Wyllys no documentário “Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual: ”. Mas o que ambos têm em comum? Aquilo que Kimberlé Crenshaw já reivindicava quando criou o conceito de interseccionalidade: que o problema das políticas identitárias não é que elas não vão além das diferenças, e sim o contrário, que frequentemente ignoramos e reduzimos as diferenças intragrupos (CRENSHAW, 1991). Comumente tratamos os LGBTs, os negros, as mulheres, os favelados ou qualquer outro grupo marginalizado sem perceber aquilo que os diferenciam, o que torna sua experiência única, o que os torna diferentes. E essa consideração está intimamente ligada com a forma que a favela é representada no cinema.

A partir da análise fílmica, é possível perceber que o documentário *Favela Gay* incorpora a ideia exposta de Crenshaw em dois sentidos, que foram os sentidos analisados nesse trabalho: a representação da favela, ao construir várias favelas a partir do olhar das pessoas entrevistadas, e a representação das interseccionalidade intragrupo LGBT, a partir das histórias narradas. O desenvolvimento deste trabalho possibilitou a compreensão da favela não só como um espaço de hegemonias, mas sim um espaço capaz de apresentar pequenas rupturas aos padrões normativos de sexualidade e gênero atrelado aos mais diversos marcadores que compõe esse espaço.

Para chegar a essas conclusões, fez-se uma investigação para saber quais representações de favela estão postas tanto no imaginário social quanto no cinematográfico. Porém, no primeiro momento se faz necessário compreender o sentido do termo interseccionalidade para este trabalho. No segundo capítulo abordei diversas autoras como Kimberlé Crenshaw (1991), Avtar Brah (2004), Angela Davis (2016), Adriana Piscitelli (2008) e Lélia Gonzalez a fim de entender quais conceitos e principais ideias acerca do tema. Crenshaw afirma que “a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação (CRENSHAW, p. 177, 2002)”. Atrelado a isso



usei como aporte teórico as ideias de uma postura ética e estética de Bill Nichols (2005) e Marcus Freire (2012).

No terceiro capítulo, foi possível observar que o processo de constituição do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro está inerentemente ligado aos sistemas de exclusão de classe e raça implementadas no final do século XIX e início do século XX. Mais precisamente, o que acontece no Brasil é uma divisão racial do espaço como afirma Lélia Gonzalez (1984). Vargas (2005) coloca que os espaços sociais são resultados das disputas históricas de políticos e de poder, e as favelas são exemplo disso. No cinema essas representações de disputas de poder foram se transformando ao longo do tempo. A favela, de ignorada, passou a ser retratada com um símbolo da identidade da cidade. A partir dos anos 60, seu imaginário foi marcado pela romantização das adversidades e da malandragem. Entretanto, no início da década de 90 passamos a consumir a favela cinematográfica que nos acompanha até hoje, a favela da espetacularização da violência.

A partir das investigações feitas para compreender os processos de representação da interseccionalidade em *Favela Gay*, foi possível notar que o filme é conduzido em formato entrevista, onde o sujeito fala por si. O entrevistado conversa com a câmera sem olhar diretamente para ela. O cineasta não aparece na cena, mas sabemos que está lá conduzindo a entrevista. Não existe off, ou inserção externa de qualquer natureza para narração do documentário, esse serviço fica a cargo do próprio entrevistado. As únicas cenas que intercalam com a entrevista são as imagens da própria favela e imagens do entrevistado em contato com o espaço. A construção do filme torna a participação do cineasta discreta, percebemos sua mão na mesa de edição e na construção do roteiro. O som ambiente é a tônica do documentário. Os únicos momentos onde essa ordem é quebrada são no início, fim e nas transições de história para história. Entendo que o diretor do documentário se fortalece ao deixar que os sujeitos protagonistas do documentário falem de si.

Nesse sentido noto que existe semelhanças e diferenças entre representações dos sujeitos em cena. Como já afirmei, o enquadramento, planos e composição de cena seguem uma linha, entrevistado de frente para a câmera com a imagem da favela como plano de fundo. Entretanto três sequências fogem dessa lógica. Idalice e Brown são filmadas dentro de casa; Rafaella na casa de seus pais e em uma praça – provavelmente dentro da comunidade –, e Jean Wyllys em um cartão postal da cidade. Todas essas construções do espaço da favela corroboram de certa forma com as concepções de cada sujeito. Minhas principais observações acerca do espaço foram suas ressignificações

desenvolvidas por esses sujeitos no espaço da favela. O *gaymado* tornou-se parte da cultura da favela, onde as bichas e travestis têm liberdade para manifestar suas pluralidades e formas de existências.

Quanto a formação da identidade do sujeito LGBT dentro das favelas, também temos muitas semelhanças. Percebe-se que tráfico e a religião foram grandes ferramentas em comum para propagação do preconceito tanto da família quanto da comunidade. Ao mesmo tempo que as artes, o estudo, o suporte dos companheiros e da família aparecem como um grande aparato responsável da sobrevivência desses sujeitos.

Dessa forma, procurei descrever as cenas com a finalidade de compreender como seus elementos cinematográficos constroem as representações da diferença em cena. No caso de *Favela Gay* essa diferença está na relação em que o LGBT tem com o espaço da favela, sua representação é diversa e impossível de se categorizar, cada experiência é única e afeta de formas diferentes a vida do sujeito no espaço.

O processo de investigação das representações das interseccionalidades em *Favela Gay* exigiu vários redirecionamentos ao longo do trabalho. O principal foi a compreensão de que a categoria de análise interseccional é o fio condutor desse trabalho, não necessariamente método, mas sim a forma como enxergo os atravessamentos dos diversos marcadores sociais desses sujeitos representados no filme. Percebi que as interseccionalidades já estão visíveis nos sujeitos em cena, e precisava de mais ferramentas para compreender esses processos de representação, por isso a necessidade de trazer as discussões éticas e estéticas, próprias do documentário, para esta monografia.

Pode-se entender que *Favela Gay* é um filme otimista, todos os protagonistas tratam das dificuldades e problemas que passaram de forma distante. As formas como esses sujeitos se comportam diante a câmera também é leve, há muitos sorrisos, gargalhadas e brincadeiras. Deixo minha crítica ao fato de existirem poucas representações lésbicas e nenhuma de homens transexuais no filme *Favela Gay*. Entendo que o documentário não é o retrato fiel da vida, porém como *Favela Gay* é um documentário de representação social, torna-se importante levar em consideração a forma como que esses sujeitos são retratados na tela e todo seu processo de construção e afirmação de estigmas. Homens transexuais são absolutamente invisibilizados no cinema.

*Favela Gay* não é um filme que segue a cartilha da militância, não propõe alternativas e nem busca respostas para os problemas enfrentados por esses sujeitos, entretanto penso que o filme cumpre um papel absolutamente importante dentro do seu contexto. Na nossa vasta produção de documentários no cinema nacional, o filme deu um

passo importante para tratar temas tão complexos. *Favela Gay* teve um ótimo alcance e aceitação do público e seguidamente é exibido na televisão fechada, no canal Brasil. Participou de alguns festivais e foi exibido pelo Brasil. O filme, ainda que não consiga evidenciar todas as identidades possíveis - até porque isso seria inviável - é de grande importância para representação de uma multiplicidade de existências.

Reconstruindo o processo de representação no filme, cabe retomar a indagação de Nichols: “Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? ”, que também poderia ser expressa como “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” (NICHOLS, 2010, p.31). Para Nichols essa não é uma pergunta fácil de ser respondida, principalmente se tratando de um filme não ficção. Ele afirma:

As “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (NICHOLS, 2010, p. 31)

No caso de *Favela Gay* essa pergunta seria refeita. Como tratar dos sujeitos com múltiplos marcadores sem enclausurá-los em estereótipos que não comportam todas as possibilidades de identidades? Acho que *Favela Gay* responde essa pergunta com: deixando que eles falem de si, contem suas histórias, seus anseios, suas dificuldades e felicidades.

Por fim, entendo que o filme não se furta de mostrar as contradições da favela. Existe violência e pobreza sim, mas também há esses sujeitos LGBTs que exercem diferentes formas de agência e apropriação do espaço, o que significa que esse espaço de pobreza e violência também é reterritorializado dentro das possibilidades que o condicionamento do espaço oferece. Algumas dessas práticas de apropriação e resistência são formas de conciliação com alguns arquétipos da favela, como com a figura do traficante, por exemplo. Acho que o filme não exerce olhar exatificado sobre essas pessoas faveladas, mas quer de fato entender como essas pessoas, atravessadas por uma série de estigmas, vivem e convivem na favela. O cinema brasileiro partilha, tantas vezes, de um “projeto de higienização” das pessoas LGBT para que possam ser assimiladas por uma sociedade preconceituosa e o *Favela Gay* não cede a esse propósito. Talvez aí esteja

a tensão do filme, muito mais pelas histórias dos sujeitos filmados do que pela forma narrativa que o filme assume.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIAR, Márcio Mucedula. A construção das hierarquias sociais: classe, raça, gênero e etnicidade. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS** — n. 36/37 — ano 20 — p. 83-88

BAIROS, Luiza. **Lembrando Lélia Gonzalez**. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20990>>. Acessado em 28 de setembro de 2017.

BAIROS, L. Mulher negra: o reforço da subordinação. In. LOVELL, P. (Org.). In: **Desigualdade racial no Brasil Contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR. p. 177-193.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**. N. 02, 1995, p. 458-463.

BARRETO, Raquel de Andrade. **Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Ângela Davis e Lélia Gonzalez**. Mestrado em História (Dissertação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality. **Journal of International Women's Studies**. 5(3): 75-86. 2004.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.26, jan./jun. 2006, p. 329-376.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Rev. Estud. Fem.** vol.22 no.3 Florianópolis Sept. /Dec. 2014

CARNEIRO, S.; SANTOS, T. **Mulher negra**. São Paulo: Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color**. Stanford Law Review 43(6), 1991, p. 1241-99.

FREIRE, Marcus. Documentário: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2012.

FREIRE, Marcus. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues; Nascimento, Denise Aparecida do. Favela, espaço e sujeito: uma relação conflituosa. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 51-62, jul./dez. 2011.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, M. (Org.) **O lugar da mulher**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244;

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidades e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Revista Mediações**, Londrina, V. 20 N. 2, P. 97-128, JUL./DEZ. 2015.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun 2014. ISSN 1809-4554.

HOOKS, Bell. **Ain't I a Woman? Black women and feminism**. Cambridge, MA: South End, 1981.

LORDE, Audre. Não há hierarquias de opressão. In.: **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Difusão Herética Lesbofeminista. s/d. fanzine.

PEREIRA, Dieison Marconi. **Documentário queer no sul do brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT**. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

MAGALHÃES, João Carlos Ramos. Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro. **Desafios do desenvolvimento**. Ano 7. Edição 63. 2010. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1111%3Acatid&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1111%3Acatid&Itemid=23)>. Acessado em 21 de outubro de 2017.

MONTEIRO, Simone et al. Identidades, trânsitos e diversidade sexual em contextos de sociabilidade juvenil no Rio de Janeiro (Brasil). **Cad. Pagu**, Campinas, n. 35, p. 79-109, Dec. 2010.

MOUTINHO, Laura. Negociando com a adversidade: reflexões sobre ‘raça’, (homos) sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Feministas**. Vol.14, n.1, 2006, p. 103-116.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, S P: Papyrus, 2005. - (Coleção Campo Imagético).

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real: o cinema novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)**. 2013. 344 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1517.pdf>>

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e cultura**. 11(2): 263-274. 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favela e Favelados. A representação da marginalidade no cinema brasileiro. **Revista Sessões do imaginário**, FAMECOS/PUC. Porto Alegre, nº 10, novembro de 2003.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista Famecos**, Porto Alegre. n. 27, ago.2005.

RODRIGUES, C. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)**. Florianópolis, 2013. Disponível em: Acesso em 29 ago. 2015.

SANTIAGO JUNIOR. Francisco das C. F. Da Favela Ao Terreiro: Visualidade E Espacialidade Negras No Cinema Brasileiro (1948-1962). **XXVII Simpósio Nacional de História (Anais Eletrônicos)**. Natal-RN, 22 a 26 de julho 2013.

SANTOS, Douglas Henrique Ostruca dos; ROSA, Guilherme Carvalho da. Práticas de resistência queer no filme tatuagem. **Veredas da História**, [online], v. 10, n. 1, p. 357-384, julho, 2017, ISSN 1982-4238

SOARES, Rosane de Lima. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÈTÈ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994, 5 ed.

VARGAS, João H. Costa. Apartheid brasileiro: raça e segregação residencial no Rio de Janeiro. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 75-131, June 2005.

VIANA, Elizabeth do Espírito Santo. Lélia Gonzalez e outras mulheres: Pensamento feminista negro, antirracismo e antissexismo. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 52-63, jun. 2010. ISSN 2177-2770.

VIVEROS VIGOYA, Mara. La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en América Latina. **Seminario Internacional La sexualidad frente a la sociedad**, Cidade do México, 28-31 de julio de 2008.



**ANEXO 1 - Ficha Técnica do filme *Favela Gay* (2014)<sup>28</sup>**

Gênero: Documentário

Direção: Rodrigo Felha

Roteiro e pesquisa: Ana Murgel

Produção: Renata Almeida Magalhães e Carlos Diegues

Produção Executiva: Carlos Eduardo Valinoti

Fotografia: Arthur Sherman

Montagem: Quito Ribeiro

Som Direto: Pedro Saldanha

Trilha Sonora: Ricardo Imperatore

Duração: 72min

Ano: 2014

Pais: Brasil

Cor ou PB: Cor

Formato: DCP / Digital

Classificação Indicativa: 14 anos

Estreia: 3 de outubro de 2014 (Brasil)

Empresa Produtora: Luz Mágica

Elenco:

Dejah Idalice

Guinha

Flávio Ruivo

Jean Wylys

Jeckie Brown

Martinha

Maxwell Pinheiro

Michelli

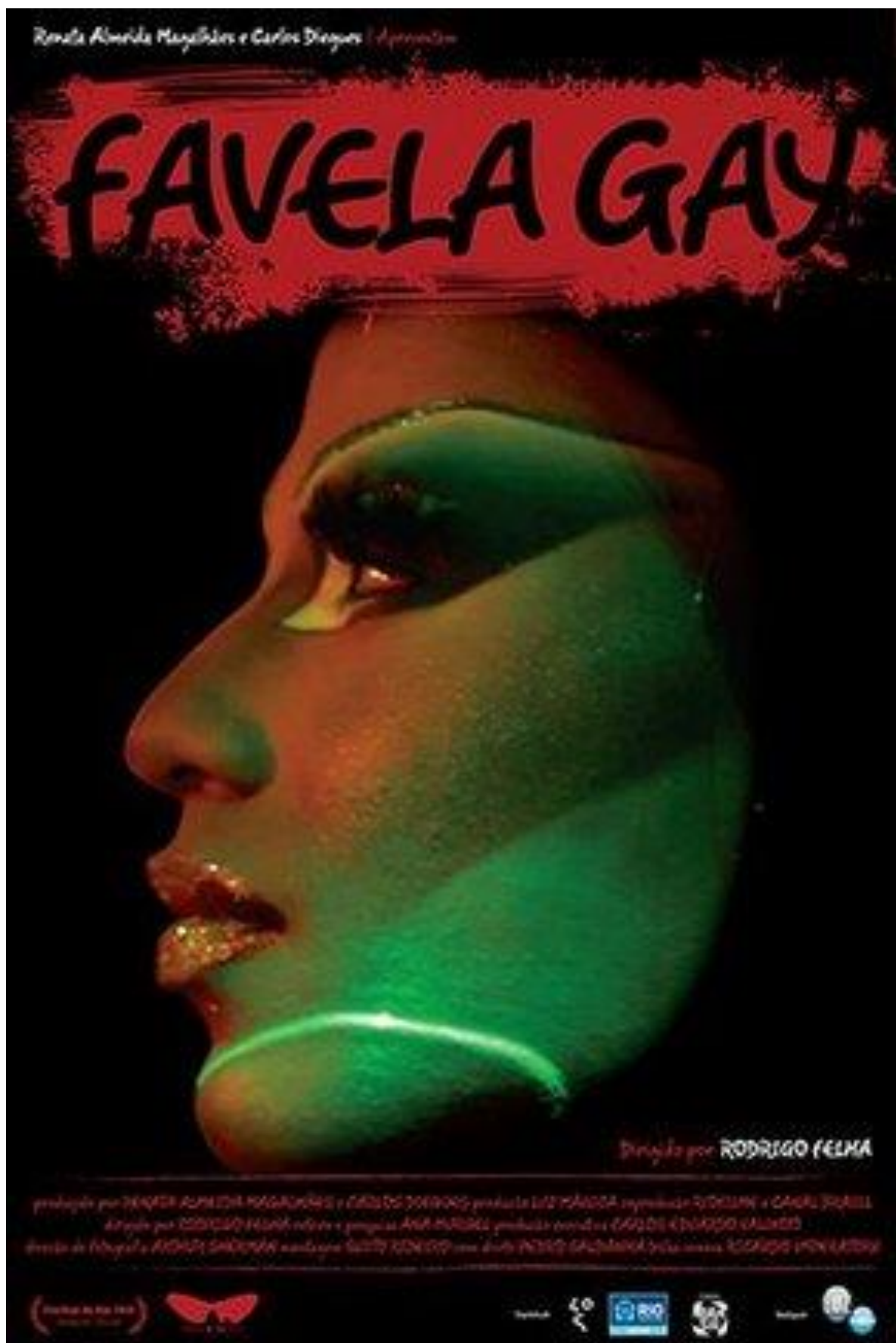
Pandora

Rafaella

---

<sup>28</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.riofgc.com/PanoramaNac5.html>>. Acessado em 20 de dezembro de 2017.

## ANEXO 2



**ANEXO 3 – Lista de filmes citados**

*Favela dos meus Amores (1937)*, de Humberto Mauro

*Rio Quarenta Graus (1955)*, de Nelson Pereira dos Santos

*Cinco Vezes Favela (1962)*, de Carlos Diegues

*Assalto ao trem pagador (1962)*, de Roberto Farias

*Pixote (1980)*, de Hector Babenco

*Orfeu (1999)*, de Carlos Diegues

*Notícias de uma Guerra Particular (1999)*, de João Moreira Salles

*Cidade de Deus (2002)*, de Fernando Meirelles

*Tropa de Elite (2006)*, de José Padilha

*Última Parada 174 (2008)*, de Bruno Barreto

*Falcão: Meninos do tráfico (2006)*, de MV Bill, Celso Athayde

*Cinco vezes favela - Agora nós por nós mesmos (2010)*, de Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos