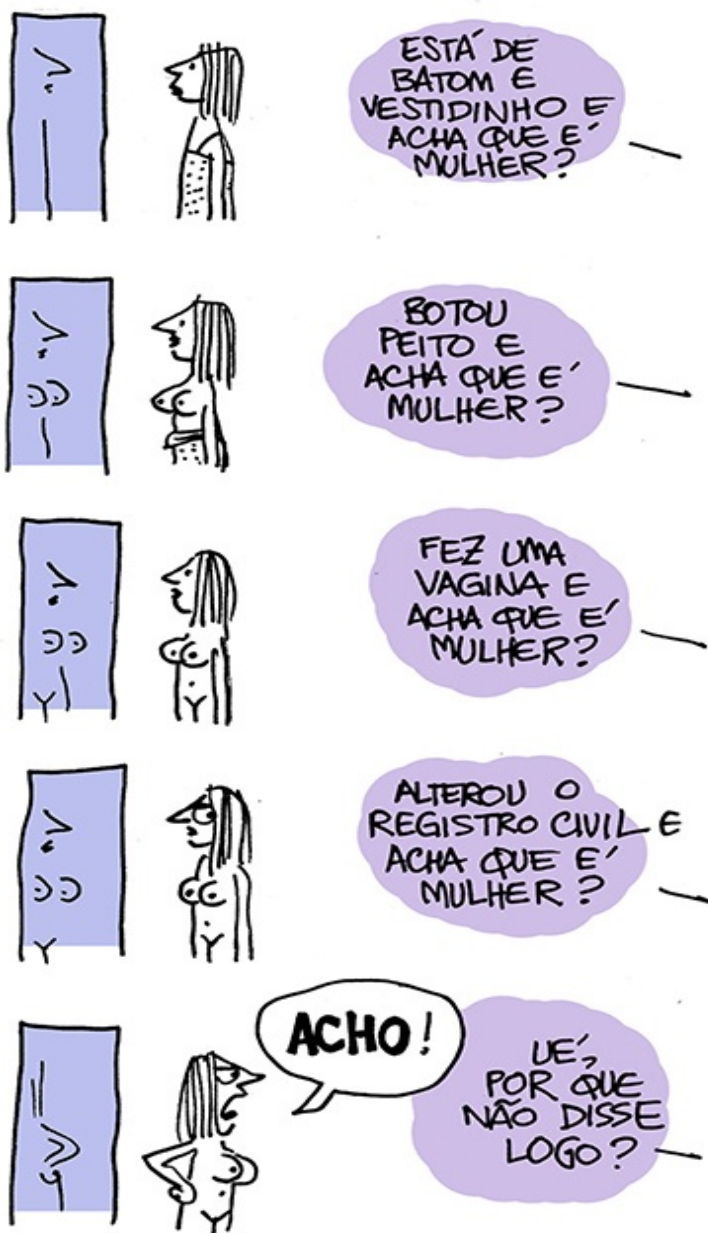


Cinema, Representação e Relações de Gênero

Luiza Lusvarghi, Luíza Beatriz Alvim
e Genio Nascimento
ORGANIZADORES



LAERTE



INTERCOM



Cinema, Representação
e Relações de Gênero

Luiza Lusvarghi, Luíza Beatriz Alvim
e Genio Nascimento

ORGANIZADORES

Copyright © 2018 by Luiza Lusvarghi, Luíza Beatriz Alvim, Genio Nascimento

Distribuição exclusiva desta obra em formato digital: e-galáxia

Revisão: Ricardo Lísias

Apoio: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom

Arte da capa: Genio Nascimento

Desenho da capa gentilmente cedido: Laerte Coutinho

Paginação e conversão para e-book: e-galáxia

1ª edição – 2018

ISBN 978-85-8474-243-1

Este livro foi editado através da e-galáxia

www.e-galaxia.com.br

Sumário

Prefácio

Cláudia Lago

Apresentação

Os organizadores



Sexualidade e mal-estar: uma leitura das representações simbólicas no filme

C.R.A.Z.Y.

Graziele Rodrigues de Oliveira



Entre corpos negros nus e risos fáceis: a representação feminina negra no filme

Como é boa a nossa empregada

Lívia Maria Cruz



Reflexões sobre a interseccionalidade no documentário *Favela Gay*

Hayane Luz Telles Leotte, Dieison Marconi e Miriam De Souza Rossini



Mulheres que desafiam a opressão e a hegemonia masculina: *female gaze* e a
representação feminina no filme *As Sufragistas* (2015)

Ana Carolina Maoski



Cinema e as masculinidades desviadas no Ceará contemporâneo

Samuel Macêdo do Nascimento



O inconsciente patriarcal no cinema de Cláudio Assis: anulação e violência

Sara Rebeca Paulino de Brito



Uma possível reverberação dos filmes de higiene sexual: Entre John Doo e
David Robert Mitchell

Carolina de Oliveira Silva



Beleza, *star system* e uso da música associada a personagens femininas em
filmes de ficção de Agnès Varda da *Nouvelle Vague*

Luíza Beatriz Alvim



Raça e Gênero no Cinema Brasileiro de 1970 a 2016: um panorama sobre a
diversidade, ou a ausência dela

Marcia Rangel Candido, João Feres Júnior, Luiz Augusto Campos, Cleissa Regina Martins e Raissa Rodrigues



Parto tagarela: do silêncio do quarto às voluntárias da visibilidade

Angélica Fonsêca e Cláudia Linhares Sanz



Figurações do homoerotismo e as formas do realismo em *Azul é a cor mais
quente*

Sergio E. S. Ferreira Junior, Tarcízio Macedo e Otacílio Amaral Filho



Trajetórias femininas na direção cinematográfica brasileira

Luana Araújo de França



Essa mulher: o feminino nos filmes originais ibero-americanos da Netflix

Luiza Lusvarghi



Reflexões sobre a interseccionalidade no documentário

Favela Gay

Hayane Luz Telles Leotte^[24]

Dieison Marconi^[25]

Miriam De Souza Rossini^[26]

Anualmente, muitos sujeitos LGBTs são mortos, agredidos, discriminados. Essas agressões encontram sua contraparte nas políticas de representação. Transexuais, gays, lésbicas, bissexuais, favelados e negros sempre estiveram presentes na filmografia brasileira, inclusive em filmes documentários que olham para as realidades e corpos vividos de sujeitos historicamente marginalizados. Para este artigo gostaríamos de analisar, através do documentário *Favela Gay* (2014), como as políticas de representação em filmes documentários trabalham com os diferentes marcadores sociais que constituem sujeitos abjetos ou marginais, a saber: homens gays negros, mulheres lésbicas pobres, travestis faveladas, entre outros.

Dirigido por Rodrigo Felha, com coprodução de Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães, o filme parte de entrevistas que mostram como é a vida de transexuais, travestis, gays e de um casal de mulheres lésbicas que vivem nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, e como suas identidades foram construídas através do preconceito e da aceitação, tanto de familiares quanto da comunidade. Também apresenta de que forma a igreja, o tráfico, as artes, a educação e o ativismo transformaram suas vidas e a da favela.

Negritude, feminilidade, masculinidade, sexualidade, transexualidade, pobreza, violência, enfrentamento, dor, amargura, amizade, felicidade, amor, tudo parece explodir na tela de *Favela Gay*. 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? Nichols (2005, p. 17) 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) seja utilizado pelos sujeitos através da máxima *nós falamos de nós para você ou nós falamos de nós para nós* (NICHOLS, 2005, p.45), 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*.

Assim, outras questões surgem. Como são construídas as representações dos sujeitos no filme, e como são representadas as interseções de classe, raça, gênero e sexualidades? De que forma é dada voz aos diferentes grupos que habitam o espaço da favela e como isso tensiona alguns modelos de representação desses sujeitos nos audiovisuais brasileiros? 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, partindo do conceito de interseccionalidade de Crenshaw (1991) e das questões éticas e estéticas propostas por Bill Nichols (2005, p. 31), propomos compreender a favela como um espaço hegemônico em disputa e ver como a representação dos sujeitos LGBTs favelados em *Favela Gay* consegue exercer pequenas rupturas para com a norma. Como norteador da metodologia de análise do objeto, seguimos a proposta de análise fílmica da obra *Ensaio sobre análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot Letè (1994, p.10). Os autores sugerem a necessidade de flexibilização da análise fílmica, desmembrando os enquadramentos, os movimentos de câmera e a sonoridade do produto audiovisual. Para, então, depois o reconstruir, entender todas suas relações, observar e desvendar os significados nas entrelinhas da sua totalidade. Ainda que o texto desses autores apresente alguns limites para uma análise de filmes documentários, a própria análise no filme nos leva a uma expansão, flexibilização e fraturação desse método.

A favela como espaço da interseccionalidade

Tanto Audre Lorde em seu texto *Não existe hierarquia de opressão* (2015), quanto Kimberlé Crenshaw (1991) quando teorizou sobre a metáfora da interseccionalidade, buscavam dizer: 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

intragrupais” (CRENSHAW, 1991, p. 88). 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, p.2) A jurista e professora de Direito na UCLA, Kimberlé Williams Crenshaw (1991, p.89) foi responsável por dar sentido ao termo no artigo *Mapping The Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, embora o tenha usado 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. No Brasil, foi Lélia Gonzales (1984 p. 223) a responsável por escrever um dos primeiros trabalhos que articula racismo e sexismo na cultura brasileira. Recorrendo à psicanálise, ela explica como a comunidade negra é condicionada a existir e a ocupar determinados espaços na sociedade. Também 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. Seu texto influenciou vários outros estudos ao longo dos anos.

É a partir destas perspectivas que queremos olhar *Favela Gay*, pois o filme assume papel fundamental ao possibilitar a representação dessas diferenças. Ele conta histórias absolutamente diferentes, mesmo que intragrupo. Martinha, Pandora, Raffaella e Gilmara são todas mulheres transexuais, mas todas com pontos em desalinho conforme o pensamento de Mara Viveros Vigoya (2008). O mesmo ocorre com Maxwell, Guinha e Carlinhos do Salgueiro, que são homens gays com visões e experiências totalmente diferentes. Maxwell é Drag Queen e fez da arte 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 fundamental para a sua própria aceitação. Michelli e Pandora têm suas falas marcadas pelos desafios e tristezas que a rua, a família e a pista proporcionaram. Raffaella relata sua experiência de descoberta, estudos, preconceito e aceitação da família. O apoio da família fez com que Raffaella não recorresse à prostituição. Por outro lado, foi a ausência da família que fez Pandora ir para a pista com apenas 11 anos. Todas essas mulheres tiveram contextos individuais que tornaram suas experiências de sexualidade e gênero únicas.

Em *Favela Gay*, embora a representação do espaço mostre as paredes sem reboco, os morros íngremes, os valões e becos, nem por isso fica presa à marca da violência a que estamos acostumados em alguns filmes de ficção de longa-metragem. Não significa que a violência não esteja lá, e em diversos relatos a violência e o tráfico são trazidos à tona, entretanto a existência da favela e dos sujeitos LGBTs neste espaço não são reduzidos apenas a isso. Assim como os entrevistados, também as favelas são diferentes e cada uma tem seu aspectodesconhecido. Na favela da Maré, por exemplo, há o gaymado, que é referência para os jovens gays. Gilmara Cunha, coordenadora da ONG conexão G, explica que sua luta é “pela transformação do território” da favela. É, portanto, nesse espaço simbólica e socialmente estigmatizado que vamos aos poucos conhecer o dia-a-dia e as formas de resistência dos entrevistados.

A partir do relato de Flávio Ruivo, o som de funk invade a sequência de cenas. Juntando-se à música, a imagem que aparece é de um lugar coberto, aparentemente uma escola de samba, onde 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 coração, as coreografias, a própria música.

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 de 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 um minuto ficamos imersos em um mundo quase desconhecido para quem é de fora, o do jogo de gaymado.

Como afirma Vargas (2016, p. 35), o espaço urbano está ligado a processos e disputas históricos 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 gaymada (Figura 4), nota-se uma subversão da ordem hegemônica da favela. 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 à 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, p.19-46). Dentro do contexto do documentário, a *Gaymado* torna-se um justo exemplo de um espaço ressignificado pelos LGBTs dentro da favela. Flávio Ruivo ainda explica: “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 era 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 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, que mora na 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, mas elas me colocaram lá três vezes. O valão, antigamente, ele transbordava, então a água ficava meio que submersa”. Enquanto Martinha fala, vemos uma cena dela andando em uma ponte sobre o valão (Figura 5). 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, nasceu Marta Julia Schimitz, popularmente conhecida como Martinha”. Martinha tem orgulho do seu batismo.

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, enquanto 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.

“Não existe nada mais diferente de um homossexual do que outro homossexual”

Nichols 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. Corroborando com isso, entendemos 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 a 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). Em *Favela Gay*, esses aspectos também são evidenciados.

Cidade de Deus, tomada aérea da favela. Um homem anda de moto sem capacete e de óculos escuros. Sua fala em off começa antes mesmo de entrar em cena. Como pano 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 atrito o conflito de gerações. Segundo Ruivo, hoje é “menos pior” ser gay na favela. Nesse sentido, entendemos 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.

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 vier fisicamente, eu vou fisicamente. Por que eu sou gay, mas a carcaça é de homem”. Seu relato se dá por conta de 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 afirma Piscitelli (2008, p. 268), ao refletir sobre Brah (2004), é importante considerar “simultaneamente subjetividade e identidade para compreender as dinâmicas de poder na diferenciação social”.

O contexto de favela ajuda com que a experiência de violência tenha outro sentido para os gays que lá estão. Como Flávio mesmo relata, o temor de violência contra os LGBTs pelos traficantes e pelos próprios moradores ajudava 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 dele em cena nos mostra um homem de personalidade forte, vaidoso e aventureiro.

De saia e salto andando em passos apressados, Raffaella anda pela rua à noite. Sua voz entra em cena e o relato inicia. Um dos contextos mais significativos do filme, sem dúvida, é o seu. Além de Raffaella 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. Raffaella já havia dado pistas da personalidade dos pais. Raffaella confessa que o pai, mesmo sem instrução formal, foi quem a aceitou melhor, ao contrário da mãe, religiosa e frequentadora da igreja evangélica. A mãe explica: “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, o fato de que a mãe de Raffaella se refere a ela como “ele”, e isso não parece ser um ponto de discussão. Segundo, o modo como a religião marcou a relação de Raffaella com seus pais,

em especial com a sua mãe. Terceiro, para além do relato de não aceitação inicial, a família de Raffaella aparece em redenção. O cineasta utiliza *close-up*, nos momentos mais fortes do filme, como a confissão da mãe de Raffaella ao falar que não aceitava a filha. Planos fechados tanto no rosto de Raffaella quanto de sua mãe servem para captar as emoções ali mencionadas. Raffaella é uma transexual na universidade pública, se apegou nos estudos por conta do preconceito de sua família. No entanto, apesar da negação inicial, sua família lhe deu aporte e segurança. A sua história é singular no contexto em 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 Raffaella com seus pais, é uma população não branca e com muitas vulnerabilidades, que usa de diversos artifícios como estratégias de sobrevivência. O pai, sempre quieto em cena, não teve acesso à instrução educacional básica; segundo a própria protagonista, ele é analfabeto. Como afirma Crenshaw:

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, 2002, p. 176).

No caso de Raffaella, não seria diferente, as construções identitárias acerca da sua família são bastante complexas. Como afirma Crenshaw, 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.

Favela do Vidigal. Com Jackie Brown e sua companheira Dejah Idalice, a lógica externa de filmagem muda. 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 durante a fala de Jackie, Dejah se mantém quase que o tempo todo 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 Raffaella, tem na religião a figura central da desavença com a família. 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) afirma que isso é o efeito do *pano de fundo invisível*; no primeiro momento percebe-se apenas o aspecto mais imediato da estrutura de opressão, mas aos poucos outros níveis se desvelam. 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, 2002, p. 176). Outras faces problemáticas que atravessam os sujeitos com múltiplos marcadores ficam em segundo plano; no caso de Dejah, por exemplo, o fato de ela falar quase que unicamente da relação com a 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.

Favela do Alemão. A cena é escura. O primeiro plano captura uma mulher que reclama: “aí, o meu é tá doendo”. A câmera não acompanha com precisão seu movimento, a imagem perde o foco, e seu rosto sai do enquadramento. Sua voz em 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. Pandora 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.

Uma garrafa de cerveja em cima da mesa com copos pela metade. As

construções características das favelas cariocas ao fundo compõem 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 a de qualquer outro sujeito representado. Sua experiência é uma intersecção de estigmas, que Crenshaw (2002) entende que seja resultado da invisibilidade. A autora explica que quando, por exemplo, as mulheres têm seus problemas colocados em uma esfera ou categoria, surge um duplo problema, o da superinclusão e o da subinclusão. O da superinclusão quer dizer que quando um problema acontece com as mulheres, a responsabilidades daquilo acaba ficando apenas a cargo delas mesmas. 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 da 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. Como Montinho (2006) afirma, creio que fica evidente no documentário que a cor negra é marcada pela forte sexualização no universo dos encontros amorosos. A estratégia usada para a representação de Pandora é a de entrevista vinculada à captura de imagens do seu trabalho. Nesse caso, o seu trabalho é a pista.

Um homem caminha pela rua. 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 o 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 possibilidade

masculina.

O imprevisto também faz parte do documentário de representação social. É possível que o diretor não imaginasse 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 às dificuldades.

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 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

Como bem colocava Kimberlé Crenshaw, o problema das políticas identitárias não é que elas não vão além das diferenças, e, sim, o contrário, que frequentemente ignoramos e reduzimos a 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. A partir da análise fílmica, é possível perceber que o documentário *Favela Gay* incorpora essa ideia exposta por Crenshaw. Torna-se compreensível que a favela não é só um espaço de hegemonias, mas também um espaço capaz de apresentar pequenas rupturas aos padrões normativos de sexualidade e gênero, atreladas aos mais diversos marcadores que compõem o espaço. Percebe-se que tráfico e a religião foram grandes ferramentas em comum para a propagação do preconceito, tanto da família quanto da comunidade, enquanto as artes, o estudo, o esporte, o suporte dos companheiros e da família aparecem como grandes aparatos responsáveis pela sobrevivência desses sujeitos.

Favela Gay é um filme otimista, pois todos os protagonistas tratam das dificuldades e dos problemas pelos quais passaram de uma forma distanciada. O modo como esses sujeitos se comportam diante da câmera também é leve, há muitos sorrisos, gargalhadas e brincadeiras. A crítica que fica é ao fato de

existirem poucas representações lésbicas e nenhuma de homens transexuais no filme *Favela Gay*. Entendemos 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 esses sujeitos são retratados na tela e todo seu processo de construção e afirmação de estigmas.

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 observamos que o filme cumpre um papel absolutamente importante dentro do seu contexto. Dentre a vasta produção de documentários no cinema nacional, o filme deu um passo importante para tratar temas tão complexos, o que se reflete no ótimo alcance e na aceitação do público. Tanto é que seguidamente é exibido na grade do Canal Brasil. Também participou de alguns festivais e foi exibido em grande parte do Brasil.

Por fim, reconstruindo como se dá a 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 de não ficção. No caso de *Favela Gay*, essa pergunta poderia ser refeita. Como tratar dos sujeitos com múltiplos marcadores sem enclausurá-los em estereótipos que não comportam todas suas possibilidades de identidades? Entendemos que *Favela Gay* responde essa pergunta com sua proposta estilística: deixando que eles falem de si, contem suas histórias, seus anseios, suas dificuldades e felicidades.

Entendemos que o filme não se furta a mostrar as contradições da favela. Existe violência e pobreza, sim, mas também há esses sujeitos LGBTs que exercem diferentes formas de agência e de apropriação do espaço. O cinema brasileiro partilha, tantas vezes, de um “projeto de higienização” das pessoas LGBTs para que possam ser assimiladas por uma sociedade preconceituosa, mas *Favela Gay* não cede a esse propósito. Talvez aí esteja a grande tensão do filme, muito mais pelas histórias dos sujeitos filmados do que pela forma narrativa que o filme assume.

25 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bolsista Capes. E-mail: dieisonmarconi@gmail.com

26 Professora Associada do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv – UFRGS). Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

Referências

- CRENSHAW, Kimberlé Williams. 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.
- _____. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. **Stanford Law Review** 43(6), 1991, p.1241–99.
- FAVELA Gay. Direção: Rodrigo Felha. Produção: Cacá Diegues, Renata Almeida Magalhães. Rio de Janeiro: Luz Mágica Produções, 2014. (72 min), color.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais hoje, Anpocs, p. 223-244, 1984.
- HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **Geographia**, Niterói, UFF, Ano 9, n. 17, 19-46, 2007.
- LORDE, Audre. Não há hierarquias de opressão. In.: **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Difusão Herética Lesbofeminista. s/d. fanzine. Disponível em: <http://bit.ly/2oc713f>. Acessado em set. de 2017.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.
- MARCONI, Dieison. **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.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÈTÈ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Filmica**. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- 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.
- VARGAS, João H. Costa. Apartheid brasileiro: raça e segregação residencial no Rio de Janeiro. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 75-131, June 2005.

