



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais

Culturas, leituras e representações

O COLORIDO CINEMA QUEER: ONDE O DESEJO SUBVERTE IMAGENS

Margarete Almeida Nepomuceno
Universidade Federal Da Paraíba-UFPB

Resumo

Este trabalho tem a intenção de provocar questionamentos sobre a cena contemporânea do Cinema *Queer* (*New Queer Cinema*), termo re/apropriado da Teoria/Estudos *Queer* que propõe re/pensar as identidades a partir do seu lugar de ambigüidade. Uma nova geração de cineastas se destaca na construção de filmes com abordagens sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O Cinema *Queer* passa então a ser utilizado como produção de uma prática discursiva que entrecruza os múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo, escolhas pessoais do próprio corpo e auto-referência de gênero.

Palavras-Chaves: Cinema. Queer. Subjetividades.

O território do cinema contemporâneo vem abrindo novas paisagens de visibilidade para que os personagens *queers* possam encenar suas performances de identidades múltiplas através de corpos-devir. Dos guetos, das sombras e das infiltrações subterrâneas para as telas cinematográficas. Quando recorto a figura dos *queers*, me refiro aos que estão encenando a mobilidade entre o feminino e o masculino, independente do sexo e do gênero experienciado no corpo. Na tela, além de homens e mulheres com performances transgêneros¹, protagonizam os enredos uma gama de variabilidade de gêneros, como os travestis, transexuais, transformistas, *drags kings*, *drags queens*, intersexuais, *crossdressers*, entre outros infinitos arranjos identitários, chamados também de pomossexual (fusão da palavra pós-modernidade e sexualidades) e pós-gay.

Nascido no território do cinema independente dos Estados Unidos a partir dos anos de 1990, o *New Queer Cinema* representa um cenário que investe em

¹Vale a pena frisar que o conceito transgênero, importando dos movimentos sociais americanos, vem sendo utilizado no Brasil como um aglutinador das identidades polimorfos, principalmente aquelas que intervêm corporalmente para a construção de um gênero diferente do sexo biológico. Ao utilizar o termo, não pretendo com isso, desconsiderar que se trata de diferentes subjetividades e, portando, com peculiares específicas.



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

uma prática discursiva positiva sobre o homoerotismo, em uma época que o público GLBT– gays, lésbicas, bissexuais e travestis, transexuais, transgêneros – estava sendo alvo de uma guerrilha moral devido a crescente expansão da Aids em todo mundo. O termo *New Queer Cinema* foi assim determinado pela crítica de cinema e feminista norte-americana B. Ruby Rich, em um artigo publicado em 1992 na revista britânica *Sight & Sound*, onde a mesma buscava conceituar a efervescente produção cinematográfica com temáticas gays bastante difundidas nos circuitos e festivais de cinema independentes ou nos festivais de cinema exclusivamente GLBT². Alguns dos filmes que marcaram presença nesta nova configuração foram *Young Soul Rebels* (1991, Isaac Julien), *Veneno* (1990, Todd Haynes), *Eduardo II* (1992, Derek Jarman) e *Swoon – Colapso do Desejo* (1992, Tom Kalin).

Esta geração de cineastas se destacou pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalista sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência de gênero. Entre as vozes dissonantes estão os cineastas abertamente gays que se destacam neste contexto como: o americano Gus Van Sant, diretor de filmes emblemáticos a exemplos de *Mala Noche* (1985), *Garotos de Programa* (1991) ao mais recente *Milk- A voz da Igualdade* (2008); o britânico Derek Jarman, com produções marcantes como *Eduardo II* (1992), *Caravaggio* (1986), além de Todd Haynes, com uma cinematografia de peso marcada pelo filmes *Veneno* (1990), *Velvet Goldmine* (1998), *Não Estou Aí* (2008) e o aclamado *Tão Longe do Paraíso* (2002).

Antes de percorrer as trilhas desta recente produção fílmica, enfatizo os novos saberes propostos pelos Estudos/Teoria *Queer*, que cada vez mais ganha espaço nas discussões sobre a sexualidade, com uma crítica epistêmica da produção disciplinar dos gêneros no regime discursivo heterossexual. Este campo discursivo só é possível

² Entre os festivais pioneiros sobre a produção de temática homoerótica está o Primeiro Festival de São Francisco (1976/1977) – nomeado San Francisco *International Lesbian and Gay Film Festival*.



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

porque a sexualidade no final do século XIX passa a se constituir como prioritária para a formação do sujeito moderno. Daí prolifera-se novos saberes que instauram a cientificidade para as múltiplas questões relativas à sexualidade e a intimidade. Desde então, este é um terreno fértil a ser desenvolvido pelas instituições acadêmicas como também pelos movimentos sociais organizados. A escrita de si e do outro, a partir das subjetividades e das vivências da sexualidade extrapolam estes territórios e, passa a ser espetacularizada, especularizada e visibilizada como interesse central dos meios de comunicação de massa:

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo (Foucault, 1994)

O cinema ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal. O cinema narrativo clássico hollywoodiano reforçou na sua trajetória, dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as mocinhas-fêmeas. Um cinema que negou às diferenças sexuais e o lugar das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou saber.

A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava o deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho, onde as linhas do eu e do outro ficam mais fortemente separadas pelo que não reconheço em mim.



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

The Celluloid Closet, conhecido no Brasil como *O Celulóide Secreto ou O Outro Lado de Hollywood*, é o título do documentário realizado em 1995, dirigido e escrito por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. O filme é uma produção francesa, britânica, alemã e estadunidense, baseado no livro homônimo de Vito Russo³, que pesquisou a história de quais filmes, especialmente de Hollywood retratavam personagens gays, lésbicos, bissexuais e transgêneros.

O documentário apresenta como o cinema americano, nestes pouco mais de 100 anos de vida, construiu desde os seus primórdios, uma identidade de gênero e de sexualidade que reforçou esteriótipos aos homossexuais e lésbicas, marcados pelo lugar social de *outsider*, uma representação fortemente manipulatória que cria uma pedagogia cinematográfica de exclusão, colocando a questão gay no lugar do risível, do deboche, ou da lástima e do medo.

No começo do século XX, entram em cenas os tipos denominados “maricas”, também conhecido como *sissy*, considerados os primeiros personagens gays de Hollywood. Afeminados, cheios de trejeitos, maquiagem, adornos e gestualidades excessivas, estes homens finos, brancos, com pequenos bigodes, só são possíveis de existir porque encarnam o risível, ocupando o espaço intermediário entre o masculino e o feminino, personagens assexuados, sem desejos ou vivências homoeróticas, não oferecendo o perigo da sedução. O tipo “marica” do cinema americano podia ser conferido nos papéis masculinos que interpretam o decorador, melhor amigo, estilista, entre outros esteriótipos. O clima das “maricas” é este: deboche, comportamentos hiperbólicos e nenhum sinal de eroticidade.

O clichê dos “maricas” sempre foi possível pela presença do riso. Rir de um homem com trejeitos femininos ou travestidos fazia parte do jogo político da sexualidade masculina, no entanto, o mesmo não acontecia no território das mulheres, a relação inversa foi construída fora do risível, do aceitável, mas permeado pela sombra e obscuridade. Nas décadas de 30 e 40, influenciada pelos filmes *noir* americano, se

³ Russo foi uma das primeiras pessoas a persuadir homos e heteros a examinar o papel que a cultura popular exerce em lapidar nossas atitudes sobre orientação sexual e identidade de gênero. Iniciou-se com um tipo de pesquisa que verifica o quanto os filmes, a televisão, os shows de variedades, os quadrinhos, videogames, jogos de computador e a mídia em geral descrevem as pessoas do mundo GLBT.



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

confere algumas fissuras deste deboche com a presença da mulher masculinizada, ambígua, personagem central e ativa da história, portanto um sujeito ativo de seu desejo. (KAPLAN, 1995). Se o território dos homens com performances femininas era motivo de riso, as mulheres que ultrapassavam os limites da sexualidade imposta eram produzidas para habitar o território do mistério, do medo e da desconfiança. O imaginário dessa mulher perturbadora confere-se em atrizes ícones deste movimento, como Marlene Dietrich, que protagonizou personagens com este perfil em sete filmes que marcaram a parceria com o diretor Josef von Sternberg em filmes como *Anjo Azul* (1930), *Desonrada* (1930) *Mulher Satânica* (1935), entre outros. Mas nada se compara a cena emblemática do filme *Marrocos*(1930), em uma cena insólita, quando Dietrich interpretando uma cantora de boate, entra no palco vestida de *smoking* e cartola, fumando um cigarro, comportamento e trajés típicos do universo masculino, aproxima-se de uma das moças acompanhada por soldados e a beija na boca, deixando o palco sob aplausos do público extasiado, num misto de atração de homens e mulheres. O corpo desonrado e satanizado da mulher masculinizada e empoderada, paradoxalmente, o filme vai se encarregar de controlar ou destruir, já que é um misto de identificação entre o perigo e o fascínio.

A outra estrela do movimento homoerótico feminino, Greta Garbo, na sua interpretação do filme *A Rainha Christina* (1932, Rouben Mamoulian.). A história real da Rainha está baseada na vida da monarca sueca lésbica, mas os padrões Hollywoodyanos tentaram apagar os vestígios da homossexualidade. No entanto, são as delicadezas de falas e imagens que podemos conferir as fissuras para a presença das sexualidades desviantes. Na cena, a rainha Christina está sendo indagada por um dos conselheiros da corte sobre a necessidade da mesma se casar pelos rumores que causam a sua imagem, ela responde prontamente que não tem nenhuma intenção de realizar matrimônio e diz enfaticamente: “Morrerei solteiro!”. A mudança de gênero discursiva indica na sutileza da expressão da identidade masculina, como escolha também do seu desejo e indicativa de sua sexualidade.

Todos estes metadiscursos foram às maneiras que os diretores e roteiristas americanos tentaram escapar da cruzada moral contra o cinema promovida pela Igreja Católica, fundamentalistas protestantes, políticos e instituições conservadoras que tinha



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

como principal alvo inibir os filmes de temas tabus. Para formalizar a política censora mandou elaborar uma lista, a “*Dont’s and Be Carefuls*”, também conhecida como *Código Hays*, que estabelecia uma série de regras invioláveis no cinema como a nudez, sexo, obscenidade, prostituição, profanidade, aborto, divórcio e até beijo de boca aberta.

Os dispositivos disciplinares para a indústria cinematográfica americana tinham o papel de controlar os discursos a-morais, principalmente nos campos do corpo e da sexualidade, pontos centrais de regulação. A intenção era pedagogizar a sociedade vigente através de uma censura que interferia na manifestação discursiva do cinema de até então, buscando assim, formas de controlar, organizar e redistribuir novos discursos instituídos de novos poderes, afirmando o que não era permitido através de uma negação e ligação com o ilícito, o que Foucault vem chamar de discurso interdito: “o que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito à manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência” (FOUCAULT, 1994, p.88).

Um dos desenhos mais recorrentes do cinema americano para marcar a passagem do território masculino/feminino e vice-versa foi o uso do travestismo, desde os filmes de Chaplin até as mais recentes produções cinematográficas, a imagem ambígua de um gênero performatizado em um corpo sexuado diferente deste, rendeu vários roteiros, indo do pastelão cômico ao drama de fundo psicológico. No cinema *queer* dos anos 80 e 90, o tema travestismo deixa o caráter da comicidade e passa a ser tratado dentro dos dramas pessoais, agora com mulheres também participando da encenação dos gêneros. Destaco as produções clássicas que envolvem como *Meninos não Choram* (1999, Kimberly Peirce); *Gaiola das Loucas* (1995, Mike Nichols); *Madame Doubtfire* (1993, Chris Columbus); *Yentl* (1983, Barbra Streisand); *Victor ou Vitória* (1982, Blake Edwards); *Tootsie* (1982, Sidney Pollack); *Traídos pelo Desejo* (1992, Neil Jordan). O que torna estes filmes similares são as abordagens sobre os personagens travestidos, encenados a partir de uma identidade oculta, não permitida, que não se delata. A ambigüidade da escolha do gênero e da sexualidade acaba sempre em proporções trágicas quando o corpo “desfeito” é des/coberto. A partir daí, o



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

resultado do conflito gera a violência, a intolerância e punição, provocada pela tensão discursiva sobre uma única “verdade” sobre os corpos.

O travestismo é visto como subversor do modelo de uma identidade “verdadeira” de gênero, que reformula os significados dados à identidade “original”. É como se através de sua “performance”, fosse desnaturalizada a coerência entre sexo e gênero, ao mesmo tempo que é revelado “a farsa” de uma identidade primária sobre qual molda-se o que se entende por masculino e feminino (BUTLER, 2003). Apesar de corresponder à abertura midiática que instaura uma nova sensibilidade para falar da diferença, nesta produção está clara a presença de um subtexto que induz todo desejo não normativo, uma fatalidade por suas escolhas.

Esta representação de si, marcada pela diferença, exprime e impõe um modelo fixo dos papéis sociais. Se o cinema pode revelar a in/coerência dos sexos, ainda a faz de maneira que demarque o lugar da fronteira, do estabelecido e normatizado. A produção dessas imagens e suas representações reforçam no imaginário o discurso sobre a “verdade” do corpo e o exercício “afirmativo” da sexualidade. “O indivíduo assim interpelado aceita e incorpora a imagem que lhe é oferecida e as opções que lhe são reservadas como sua própria representação; torna-se a encarnação da representação social, auto-representação de uma identidade que lhe é conferida.” (SWAIN, 2008). Desta maneira, mais do que mecanismos negativos de exclusão e rejeição, a produção do cinema sobre a diferença cria discursos e novos saberes e com isso, novas relações de poder que se disseminam nos corpos-manifestos.

Além do cinema americano, filmes conceituados como “de arte” e alternativos- europeus ou latinos- também compuseram este mosaico que vai transformando o cenário *queer*, hoje tão fartamente disponível em produções cinematográficas. Ainda sob o caráter de experimentação e aceitação da ambigüidade do sexo e do gênero, podemos conferir uma cinematografia permeada pelas subjetividades conflitantes. Esta é uma produção resultante do cenário histórico dos anos 80 e 90, onde começam a desabar as verdades sólidas e as identidades fixas, onde as metanarrativas sociais e políticas já não mais comportam a crise instaurada pelo tempo do efêmero e da liquidez dos sentidos. Os silêncios e opressões ganham às ruas, os movimentos organizados, as salas de aulas e por que não, as salas de cinema. São os



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

corpos-manifestos, onde gays e lésbicas, principais personagens da temática *queer* desta época, resolvem contar suas histórias, ainda marcadas pelo medo, desconfiança, culpa e punição. Alguns destes filmes afirmam um discurso homotextual, como nos casos de *Querelle* (1982, Werner Fassbinder); *Vera* (1986, Sérgio Toledo); *Garotos de Programa* (1999, Gus van Sant); *A Lei do Desejo* (1986, Pedro Almodóvar); entre outros.

produção do *New Queer Cinema* que ganha força a partir dos anos 90 marca uma diferença discursiva realizada até então, inclusive no tema travestismo, porque trata as sexualidades dissidentes como “máquina desejante”. Toda engrenagem que envolve o filme, o público, a crítica, o processo de produção, circulação das imagens e criação de identidades são dispositivos discursivos, propondo que a diferença seja codificada a partir de um ponto afirmativo do desejo.

A filmografia da década de 1990 colocou em cena toda a ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações que recolocam no lugar do discurso científico patologizante da homossexualidade ou das perversões sexuais outras possibilidades de vivência. No espírito dos *film studies*, a *queer theory* negocia com a *gay and lesbian film criticism* algumas fronteiras. Inicialmente, a crítica queer à *gay theory* era sua forma naïve, presa a essencialismos tão questionados, estabelecendo um ponto epistemológico de diferença ao considerar essa demarcação como dada de antemão essência (substância) x não essencialismo (performance) e, como todas as dicotomias, obliterando as intersecções. Nesse sentido, a *queer theory* não é pura, tampouco o *new queer cinema* está isento de posturas clássicas nas lutas contra a normatividade heterossexual (BESSA, 2007).

A proposição pós-estruturalista pode ser conferida em filmes de multi/territorialidades, fissuras que escapam dos discursos sólidos sobre a heteronormatividade e se desmancham nas telas coloridas de filmes produzidos em todo mundo, como o espanhol *Tudo sobre minha mãe* (1988, Pedro Almodóvar, 1988); o australiano *Priscila, a Rainha do Deserto* (1994, Stephan Elliott); o americano *Transamérica* (2005, Duncan Tucker); o irlandês/ britânico *Café da Manhã em Plutão* (2005, Neil Jordan); o chinês *O outro lado da cidade proibida* (1996, Zhang Yuan); o americano/alemão *Hedwig, rock, amor e traição* (2001, John Cameron Mitchell), e o



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

representante brasileiro *Madame Satã* (2003, Karim Aïnouz). As subjetividades presentes nestas produções são marcada pelo nomadismo da experiência corporal e se faz presente na erótica da multiplicidade afetiva em uma possibilidade vital de subversão moral, de resistências aos modelos imperativos vigentes.

Apesar de pontuar algumas mudanças no desenho geográfico dos personagens *queers*, o cinema brasileiro esteve preso a esteriotipações carnavalescas dos personagens, ou mesmo, a ênfase experiências negativas da vivência homoafetiva. O demarcador de águas, que melhor vem a representar o conceito do *New Queer Cinema* está na produção: *Madame Satã* (2003). A história se passa no boêmio bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, onde o protagonista incorpora a homossexualidade como produto da marginalidade vivida no seu campo identitário, ideológico, marcado pela etnia e classe social. *Madame Satã* é negro, pobre, gay, mas não assume discursos panfletários, sua transgressão é vivida no próprio corpo, na mutabilidade subjetiva que o faz transitar entre o macho temido pela crueldade e assassinatos e sua disponibilidade ao riso, a doçura, ao afeto e à arte. Como analisa Denílson Lopes: “A força do protagonista está na resistência pela alegria, de querer ser outro, livre, homem mulher, Madame e Satã”(LOPES, 2008).⁴

O *New Queer Cinema* reinventa-se através do dispositivo transgressor instituído pela estética *camp*, sendo esta definida pelo uso da afetação, artifício, exagero, deboche, paródia de si (SONTAG,1997)⁵, presentes na composição dos personagens, seja figurino, maquiagem, narrativas ou no próprio corpo. Confere-se a estética *camp* na produção de filmes como *Priscilla*, *Transamérica*, *Café da Manhã em Plutão*, entre outros que se situam entre o *kitsch* e a cultura pop, numa clara referência de resistência a padronização que se impõe a diferença. Plumas, cores e muito brilho, a estética da alegria em contraposição ao ressentimento. Aqui não há espaço para o homossexual que se normatiza, sem trejeitos, sem desmunhecação, higiênico em sua postura padronizada, a estética *camp* pede passagem para a farsa, o travestismo que atravessa fronteiras:



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

A palavra *camp* é um termo que pode ser traduzido por “fechação” e significa uma aceitação - por parte dos gays - do universo estereotipado criado pela sociedade homofóbica, mas de maneira invertida: buscando valorizar o jargão “homossexual”, os gays devolvem à camada bem comportada da sociedade uma transfiguração do grotesco, transformando o estigma do jargão homofóbico em linguagem e ação libertárias. Se concordarmos com Jung, para quem existem os “tipos psicológicos” (ou os “estados psicológicos”) “introvertidos e extrovertidos”, a estética do grotesco, performatizada pelas *drag queens*, estaria evidenciando a porção extrovertida do temperamento homoerótico. Nessa direção, as piadas, as caricaturas, o exagero na gestualidade e as espetacularizadas, teriam o objetivo de transformar a realidade difícil de ser vivida numa simulação da vida como obra de arte. Por um lado, essa estratégia libera uma dimensão da vivência homoerótica que estivera recalcada historicamente, portanto, consiste numa ação afirmativa que contempla os gays, lésbicas, travestis e transsexuais como eles são, falam e agem em suas vivências diárias; por outro lado, ratifica os procedimentos de exclusão, porque retrata os gays sempre efeminados, fúteis, promíscuos, espalhafatosos (PAIVA, 2009).

Priscilla, Transamérica e Café da Manhã em Plutão ainda recorrem a uma metáfora discursiva para afirmar o lugar de identidades nômades: o *roadie movie*, ou seja, filmes em que os personagens estão sempre na estrada, em deslocamento. “A/O nômade é literalmente um/a viajante “do espaço”, sucessivamente construindo e demolindo sua morada, antes de seguir em frente. Ela/ele funciona dentro de um padrão de repetições que não é desordenado, apesar de não ter destino final”(BRAIDOTTI, 2000). Para o viajante de identidade nômade a corporalidade, a sexualidade e o gênero não é um caminho a percorrer, não é a procura por um abrigo, ou por uma morada definitiva, a “casa” de sua subjetividade está no ato de ir, do atravessar, aqui o que importa é a viagem.

Um dos referenciais desta cena é também o filme do cineasta espanhol Pedro Almodóvar: *Tudo sobre minha mãe* (1999). Os personagens *queers* confundem os espectadores com suas ambigüidades, acentuando as descontinuidades das sexualidades, corporalidades e subjetividades. Homens com peitos, freira que se apaixona por travesti, casamento de mulher com homem cheio de silicone e comportamento machista, homens loucos pelo fascínio de uma “mulher” com pênis, um pai travesti, uma mãe que se deixa atrair pelo feminino do masculino. Conceituados como subversivos e transgressores, os personagens almodovariano passeiam pelo enredo sem constrangimentos. Não são as



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

escolhas dos afetos, da sexualidade e do corpo que causam escândalos a serem descobertos, não há nada para ser revelado, mas sim, o percurso do desejo que move estas escolhas, as subjetividade, as descobertas de si.

Vejamos a figura de Agrado, um travesti que encena no corpo a sua trajetória individual. Como nos enredos anteriores que abordam o travestismo, Agrado não busca o ocultamento, não se esconde atrás da sua aparência, sua posição é afirmativa no corpo transformado, construído, manipulado, experienciado. A autenticidade de sua identidade está neste devir, no processo de criação corporal, intervenção de seu desejo como agenciamento do poder que lhe é conferido. “*Tudo sobre minha mãe* faz parte de uma linhagem de filmes sobre as transgressões das fronteiras de gênero marcada “não pelo desejo da aparência (parecer ser oposto do que não quer ser), mas pelo desejo de aparecência (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída”(MALUF, 2008).

O cinema entra em transe e chega ao século 21 propondo um resgate histórico da intimidade, da ética, da estética, das sensibilidades, das relações de alteridade. A presença dos *queers* como significante desta alternativa para além dos modelos heteronormativos se apresenta como uma dobra deleuziana (1991), por assim dizer, dentro do espetáculo midiático, produzido pela indústria de cultura de massa. Nesta construção geneológica, para além de qualquer conceituação ou discurso determinante sobre uma nova compreensão sobre gênero, corpos e sexualidades, o cinema *queer* representa um lócus mutante onde ficção e realidades reinventam suas narrativas, propondo um campo imagético mais colorido, brilhante, afetivo sobre a diferença que viaja em cada um de nós.

REFERÊNCIAS

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho de 2007. p. 257-283.

BUTLER, Judith. *Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.236p.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nómades*. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós, 2000.



II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais *Culturas, leituras e representações*

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Lisboa, Relógio d'Água, 1994.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmara*. São Paulo: Rocco, 1995. 336p.

LOPES, Denílson. *Cinema e Gênero I: sombras elétricas*. Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Disponível em: <<http://br.geocities.com/sombraseletricas/longshotseis5.htm>> . Acesso em: 13 ago. 2008.

MALUF, Sonia Weidner. *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. Revista Estudos Feministas, Ano 10, 2002. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf> . Acesso em: 23 jan. 2008.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Disponível em <www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf> . Acesso em: 12 fev. 2009.

SONTAG, Suzan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1997, p.329.

SWAIN, Tânia Navarro. *Identidades nômades: desafios para o feminismo*. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt7-008.html>>. Acesso em: 06 out. 2008.