



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Cinema *queer* brasileiro ou
as veias abertas da política da imagem**

Dieison Marconi¹

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM). Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
Email: dieisonmarconi@gmail.com

**Resumo**

Proponho, neste ensaio, refletir sobre como alguns filmes *queer* brasileiros contemporâneos nos levam a deixar de lado as perspectivas logocêntricas ocidentais e as políticas de representação, a fim de compreender os cinemas *queer* enquanto operações da política da imagem. Aproprio-me, então, da ideia de política da imagem do historiador e filósofo Jacques Rancière para sugerir que: 1) a política em filmes *queer* é possível de ser verificada, sobretudo, na sua tessitura estética de cunho dissensual; 2) as relações entre estética e política, engendradas por filmes *queer* contemporâneos, se desvencilham do paradigma de “cinema político” que nos foi herdado do cinema brasileiro moderno, mais especificamente do Cinema Novo; e 3), a produção contemporânea de filmes *queer* nacionais constitui uma cena polêmica que provoca um dano no visível e no dizível das cenas consensuais que, durante muito tempo, enquadraram “o Brasil” a partir de uma macropolítica situadamente branca, cisgênera, heterossexual e de classe média.

Palavras-chave: estética; política; política da imagem; cinema *queer*.

Abstract

In this essay, I propose to reflect on how some contemporary Brazilian queer films lead us to leave aside logocentric perspectives and representation policies in order to understand queer cinemas as operations of image politics. I, then, take up the idea of image politics of the historian and philosopher Jacques Rancière to suggest that: 1) the politics in queer films can be verified, above all, in its aesthetic effectiveness of dissensual nature; 2) the relations between aesthetics and politics, engendered by contemporary queer films, are detached from the paradigm of “political cinema” that was inherited from modern Brazilian cinema, more specifically from New Cinema; and 3) the contemporary production of national queer films constitutes a polemic scene that causes damage to the visible and tellable of consensual scenes, which, for a long time, framed “Brazil” from a situated white, cisgender, heterosexual and middle-class macropolitics.

Keywords: aesthetics; policy; image policy; queer cinema.



Sob diferentes perspectivas, originadas em distintas situações e contextos históricos e culturais, a relação entre cinema e política nunca deixou de se fazer presente. Walter Benjamin (2012), por exemplo, chegou a acreditar na potência revolucionária do cinema, desde que este não fosse cooptado pelas forças do autoritarismo e, mais especificamente, pelas forças do nazismo. No bojo dos Estudos Culturais britânicos que começavam a se organizar nos anos 1960, Raymond Williams (2011) argumentava que era necessário um “registro político sério e detalhado” da vida daqueles sujeitos que eram desconsiderados por grande parte das artes e das mídias.

Já no percurso dos Estudos de Gênero, mais precisamente num gesto de inspiração foucaultiana, Teresa de Lauretis dizia, em 1984, que o cinema não se tratava, apenas, das formas de representação dos sujeitos e da realidade. Para Lauretis, o cinema e a literatura são tecnologias de gênero: não apenas representam, mas constituem sujeitos generificados, sexuados e racializados. É ciente disso, por exemplo, que Jonathan Ned Katz (1996), ao buscar entender a invenção da heterossexualidade através de laudos médicos entre o final do século XIX e início do século XX, também investiga como os meios de comunicação de massa do século XX, entre eles o cinema, contribuíram para a própria invenção do sujeito cisgênero e heterossexual e sua suposta normalidade na cultura ocidental.

Tanto o trabalho de Katz quando o de Lauretis, mas também o de Alexander Doty (1993), Richard Dyer (2002), Judith Butler (2003) e Jack Halberstam (2020), estão inseridos em um interesse muito mais amplo dos estudos *queer*, dos estudos de raça e dos estudos feministas em interpelar o cinema enquanto um dispositivo, linguagem ou práxis estética, política e cultural. Não obstante, tais perspectivas também se aproximam das propostas de cinema ativista ou cinema militante, a exemplo do trabalho de Nicole Benez (2016) e das reflexões de Jean Claude Bernardet (1994) sobre autoria no cinema militante.

Foi me localizando no trânsito desses estudos que busquei propor em minha pesquisa de Doutorado (2020), especificamente através do termo *autoria queer*, que os cinemas *queer* brasileiros realizados hoje por sujeitos de raça, gênero e sexualidade dissidente são, na verdade, performances autorais que desenvolvem políticas de imagem que alteram o visível, o dizível e o pensável (RANCIÈRE, 2018; 2012). Fiz esse movimento com base em um interesse eminentemente estético e político, não descartando as políticas de representação, porém, e sobretudo, colocando-as sobre o escrutínio da reflexividade.

Assim como Raymond Williams, sigo acreditando que “nosso compromisso deve estar com as áreas da experiência ainda hoje caladas, fragmentadas ou definitivamente mal representadas” (WILLIAMS, 2011: 121). Porém, e sempre que



possível, é preciso cuidado para não cair na armadilha moralizante do que seria uma representação positiva e uma representação negativa. Do mesmo modo, é preciso cuidado para não reduzir a política de um filme às políticas de representação que são, em última instância, sustentadas por uma estética de verossimilhança; ou, ainda, pelo pressuposto de que as imagens são espelhos da realidade vivida e que, portanto, os cinemas brasileiros só podem ser políticos quando se limitam a (re) apresentar as desigualdades sociais ou (re) elaborar a revisão de fatos históricos em tons de indignação e revolta.

Hoje, especialmente no Brasil, essa argumentação me parece, no mínimo, anacrônica. Por isso, para melhor compreendê-la, é preciso localizar tal paradigma de “cinema político” em uma tradição latino-americana, mais especificamente brasileira: essa região e esse país onde a precarização de vidas foi, desde a chegada dos colonizadores, um projeto político fundante. Se, no Brasil, nossa compreensão de cinema político se reduziu, durante algum tempo, à ideia de um cinema ficcional capaz de mobilizar sentimento de revolta e indignação - ou, ainda, de um cinema de não ficção capaz de denunciar de forma pedagógica uma série de injustiças sociais -, ela se deve, em grande parte, às heranças do cinema brasileiro moderno. Mais especificamente, às heranças do Cinema Novo e sua estética da fome.

Cabe ressaltar, no entanto, que este ensaio não se trata de uma crítica judiciosa à política do Cinema Novo. Primeiro, porque reconheço que essa crítica já foi feita em abundância por diferentes propostas historiográficas. Em segundo lugar, uma crítica à política do Cinema Novo não pode ser feita sem levar em consideração as circunstâncias e agendas políticas e culturais daquela época, bem como o fato de que sua proposta estética e política foi, naquele momento, realmente necessária e inovadora. Um terceiro ponto importante, inclusive já pensando juntamente com Jacques Rancière, seria perguntar que tipo de *outras políticas* nós seríamos capazes de *verificar* no Cinema Novo para além do que já foi consensualmente analisado, ponderado ou criticado.

Isto é, não se trata apenas de realizar uma verificação de *outras políticas* presentes no trabalho daqueles diretores já reconhecidos (uma [re]examinação teórica que acredito ser necessária), mas também verificar a política dos filmes de diretoras mulheres, de pessoas negras e LGBT que também estavam produzindo naquelas circunstâncias e que, contudo, não foram *contados* (RANCIÈRE, 2018) nas historiografias. Felizmente, parte dessa empreitada tem sido feita por algumas pesquisas recentes, a exemplo dos trabalhos de Mariana Tavares (2015), Karla Holanda (2017), Sheila Shvarzman (2017), Clarissa Cé (2018), entre outras.



No entanto, para este momento, gostaria de desenvolver uma reflexão sobre como o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente aquele realizado por sujeitos de experiências minoritárias, se afasta de alguns ditames da práxis política que foi herdada do cinema moderno/Cinema Novo. Não apenas porque esse cinema legibiliza rostos autorais que antes eram escassos, mas também porque trata-se de um conjunto de trabalhos que nos possibilitam fazer uma verificação política, sobretudo através da tessitura estética – e menos no conteúdo ou nos discursos de denúncia. Desse modo, também são obras menos diretivas do que gostariam de causar no espectador, legibilizando, portanto, o argumento de que a arte – ou o regime estético da arte – possui sua política própria (RANCIÈRE, 2012).

Ismail Xavier (2001), crítico e historiador, recorda que é comum que a historiografia do cinema brasileiro divida o movimento do Cinema Novo em dois períodos. O primeiro, 1960-1964, teria sido marcado por um cinema constantemente disposto a produzir e circular as “verdadeiras imagens do Brasil”, uma proposta sempre revestida de uma militância política que trazia para debate temas macropolíticos como a identidade brasileira, os conflitos do Brasil enquanto nação, a luta pelas reformas de base, a consciência do oprimido e suas formas de resistência e rebeldia.

Por esse motivo, o Cinema Novo também reestabelecia um diálogo com os desejos do movimento modernista de 1920 e com a literatura dos anos 1930, assim como seus longas metragens de ficção colocavam na tela imagens de outras regiões do Brasil que estiveram fora de quadro durante os anos da “bela época” e das tentativas frustradas de industrialização ocorridas nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP) - se estabeleceu, por exemplo, foco no sertão nordestino. De acordo com Ivana Bentes (2007), nos filmes do Cinema Novo dos anos 1960, especificamente na passagem do Brasil rural ao Brasil urbano, algumas populações nordestinas foram muitas vezes figuradas como “faveladas” e “suburbanas”, “ignorantes” e “despolitizadas” - mas, também, rebeldes capazes de mudanças radicais.

Apenas como um exemplo de outros tantos possíveis casos que bem ilustrariam essas estratégias, vejamos os termos usados do próprio manifesto “Uma estética da fome”, escrito e pronunciado por Glauber Rocha em 1965. Para o cinemanovista, “de Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras” (ROCHA, 1965). Para Glauber Rocha e outros realizadores do Cinema Novo, seriam eles as pessoas que compreendiam a fome que o europeu e o brasileiro comum não entendiam. Pois, ainda segundo Glauber Rocha, para o europeu, o Cinema Novo era apenas um



estranho surrealismo tropical. Já para o brasileiro comum, a estética da fome era uma vergonha:

Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os seus tumores.

Essa tonalidade rebelde, como aponta Ismail Xavier (2001), foi mais constituída pela voz do intelectual militante de classe média e menos pela voz do profissional de cinema. Prossegue, por exemplo, o manifesto glauberiano:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

Tal tonalidade engajada foi sufocada pelo golpe militar de 1964. Desse modo, a segunda fase do Cinema Novo precisou reconfigurar seus discursos para sustentar a discussão sobre a “mentalidade do oprimido”. E, além disso, como também expôs Ismail Xavier, foi preciso entender a relutância do “povo” em não “assumir a tarefa da revolução”.

Foi desse modo que o Cinema Novo, movimento que também protagonizou a antagonização do cinema independente versus cinema de mercado, nos herdou um vocabulário que, até muito recentemente, seguiu sendo usado para descrever o que é cinema político no Brasil. No cinema brasileiro dos anos 1990 e início dos anos 2000, segundo Ivana Bentes (2007), “o sertão” e “a favela” seguiram sendo transformados em jardins exóticos ou em museus de memória, desvelando o cruzamento do sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino americano, e desembocando no que a autora nomeou como cosmética da fome.



No entanto, ao menos em parte, o vocabulário desse cinema político, estruturado por palavras como estética da fome, marginalidade, identidade, alegoria nacional e má consciência, perdeu sua capacidade de explicar as relações entre imagem e política nos cinemas brasileiros contemporâneos, especialmente aquele cinema realizado por sujeitos que foram generificados e racializados de modo subalternizante. Como também já pontuaram as pesquisadoras Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2017), há algumas razões significativas que ajudam a explicar a defasagem desse vocabulário - o qual, caso siga sendo utilizado, corre sempre um grande risco de cair em abordagens que ignoram as singularidades estéticas e políticas das produções atuais. Corre o risco de ignorar, também, a presença dos novos sujeitos históricos que estão filmando e as atuais reivindicações políticas que se faz ao cinema e a produção artística, especialmente considerando a atuação de alguns ativismos políticos (MARCONI, 2020).

Os filmes que hoje são feitos por nova geração de cineastas contornam temas tradicionais como violência urbana e reversionismo histórico porque não estão mais interessados em construir "imagens do Brasil" (BRANDÃO, SOUZA, 2017). Pois, inclusive, esse termo "imagens do Brasil" omite o fato de que a predominância de uma crítica sociológica no cinema brasileiro durante o século XX e início do século XXI foi feita, de maneira muito abundante, pela perspectiva de homens brancos, cisgêneros, heterossexuais e de classe média alta. Como também argumenta a pesquisadora Amaranta Cezar (2017), se o cinema brasileiro moderno, o Cinema Novo e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração de grupos marginalizados a partir do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo é agora marcado por uma multiplicidade de outros sujeitos históricos que estão filmando, por novos sujeitos de cinema.

Não é que tenha havido uma grande ruptura, palavra que talvez seja séria demais para descrever uma produção cinematográfica que ainda dialoga com a "herança de representação" e mantém o vínculo com a crítica cultural e social - afinal, ainda somos um país estruturado por raça, gênero e classe. Ou, como diria o jornalista uruguaio Eduardo Galeano (2010), as veias do Brasil e da América Latina seguem abertas. O derramamento do sangue de indígenas, de pessoas negras, de mulheres, de bichas e travestis não foi estancando. Além disso, o próprio cinema brasileiro segue sendo um espaço hegemonicamente branco e masculino. No entanto, como argumentei anteriormente (2020), acredito que o arrefecimento desse vocabulário tradicional de cinema político no Brasil pode ser visualizado, de modo muito produtivo, na recente produção de filmes *queer*.



Desde a primeira década do século XXI, mas especialmente a partir da pós-retomada² e da (re) consolidação do cinema brasileiro, houve uma eclosão de diretores, diretoras, roteiristas, produtores e coletivos audiovisuais, além de uma série de festivais *queer* e/ou LGBT fomentados pelas leis de incentivo à cultura que foram providas pelo governo de situação - políticas estas que acabaram por fortalecer a própria cadeia de produção e distribuição cinematográfica no Brasil para muito além dos cinemas *queer*. Além disso, tal produção de cinema *queer* se sintonizou com uma nova onda dos ativismos e militâncias, especialmente dos movimentos antirracistas, feministas e *queer*, os quais passaram, especialmente a partir do ano de 2010, a pautar inúmeros debates na esfera pública contemporânea (BESSA, 2014).

Dito de outro modo, o que se viu e o que se tem visto até aqui trata-se de um “momento” que foi ou ainda é circunstancial, situado, contingente, não-linear – uma produção que tão pouco partilha exatamente dos mesmos códigos ou repertórios estéticos e políticos (MARCONI, 2020). Apesar disso, essa produção talvez possa ser colocada provisoriamente sob essa rasura do termo *queer* porque são filmes que, cada um à sua maneira, instauram uma cena de dissenso (RANCIÈRE, 2018; 2012; 2009) que provoca um dano no visível e no dizível das cenas consensuais – cenas que durante tanto tempo enquadraram “o Brasil” a partir de uma macropolítica situadamente branca, cisgênera, heterossexual e de classe média. Por meio dessas cenas dissensuais, diferentes sujeitos que antes não contavam como sujeitos tomam para si as tecnologias do cinema e nos mostram, através de perspectivas situadamente micropolíticas, outros Brasis.

A partir do que propõe Jacques Rancière (2018), meu argumento sobre essas cenas dissensuais de produção de filmes *queer* não trata de afirmar taxativamente que elas se instauraram e, menos ainda, de que elas irão simplesmente permanecer. Até o momento, me satisfaço em dizer que essas cenas reverberam. Possivelmente seguirão reverberando, assim como reverberam os termos que alguns pesquisadores e pesquisadoras mobilizaram para compreender sua volatilidade: micropolítica, agência, subjetividade, corporalidade, experiência, pós-pornografia, sensações, sensibilidades, frivolidade, cotidiano, diáspora, artifício, cinema negro, decolonialidade, cinemas de mulheres, cinemas *queer*.

Esse vocabulário não é necessariamente novo no campo dos estudos de cinema, algumas dessas palavras e conceitos remetem inclusive aos estudos latinos,

² Como destaca Lucia Nagib (2002), nos anos 1990 (mais especificamente no cinema de retomada), já havia uma multiplicação de outros rostos autorais no cinema brasileiro (sobretudo mulheres), bem como novas formas de regionalização dessa produção (para além do eixo Rio-São Paulo). Desse modo, tal multiplicação se viu ainda mais amplificada na pós-retomada e, sobretudo, nos anos 2010.



européus e estadunidenses feitos especialmente na segunda metade do século XX, mas que vieram especialmente de outras áreas de conhecimento, a exemplo da antropologia, dos estudos da performance, dos estudos de raça e gênero. Assim, esse vocabulário é hoje revisto para mobilizar outras pesquisas que olham para os cinemas brasileiros não mais a partir de uma concepção de diferença, mas sim em uma multidão de diferenças, de uma transversalidade de relações de poder, de uma precariedade e de uma potência de criação marcada, especificamente, pelas experiências de raça, gênero e sexualidade (PRECIADO, 2011; MARCONI, 2020).

Um outro termo que tenho buscado mobilizar para compreender estas cenas dissensuais é a ideia de política da imagem, também presente na obra do historiador e filósofo Jacques Rancière (2018). Nesse caso, para entendermos o que é política da imagem, precisamos, primeiramente, nos deter sobre as relações entre estética e política. Segundo Rancière, estética e política sempre foram formas complementares de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos sujeitos, dos fatos e dos acontecimentos. Isto é, a relação entre estética e política é verificável enquanto um dado permanente, pois, segundo Rancière, a política sempre se manifestou, desde a Grécia antiga até as democracias contemporâneas, de esquerda ou direita, partidária ou suprapartidária, através de manifestações, espetáculos, metáforas, dramaticidades, conflitos, teatralidades e cenas argumentativas.

Por esse motivo, de acordo com o autor, é importante não confundir a estética da política com a ideia de Walter Benjamin sobre estetização da política. Para Benjamin, a estetização da política dizia respeito ao momento específico em que a política do Terceiro Reich adotou manifestações espetaculares para as massas (a relação entre nazismo e cinema, por exemplo). Já para Rancière, não seria possível identificar um momento específico/situado da estetização da política (como pensou Benjamin), pois as relações entre estética e política não se desvencilharam em momento algum da nossa história compartilhada. Podemos exemplificar essa relação entre estética e política partindo dos exemplos utilizados pelo próprio autor.

Como expõe Rancière, as lutas de classe nunca provaram o vínculo paradoxal entre a partilha desigual do mundo do trabalho num sentido estritamente lógico, mas, também, através de uma encenação dissensual - ou, ainda, através de uma cena de dissenso que possui uma base estética: protestos, greves, paradas, marchas e bloqueios de rua, bem como através de mobilizações na web, intervenções e performances. Assim como indica Diana Taylor (2013) ao falar de performances sob uma perspectiva antropológica, mais especificamente ao analisar as performances políticas dos grupos *HIJOS* e *Madres da Plaza de Mayo*, Rancière propõe que essas



cenar que provocam um dano no mundo sensível misturam a dramaticidade da cena teatral com a racionalidade da cena argumentativa, pois “a política é produzida por atos de linguagem que são, ao mesmo tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (1996: 86).

Em face dessa exposição, cabe a seguinte pergunta: ao pensar a política em alguns filmes *queer* brasileiros, por que utilizar o termo *política da imagem* e não apenas *imagem política*? Porque quando o termo política precede o termo imagem, quer dizer que o exercício político da produção dessas imagens *queer* se assenta, justamente, em uma base e em uma tessitura estética. Isto é, a política dessas imagens não está – ou não está somente – no discurso apresentado pela imagem, mas sim na sua tessitura, na sua pele e na sua invenção formal. As imagens, e as imagens de alguns filmes *queer*, são políticas porque, sobretudo, podem promover um dissenso na tessitura das paisagens consensuais que durante tanto tempo forjaram não apenas as visualidades do cinema brasileiro, mas também as paisagens mais amplas daquilo que é dizível, pensável, factível, visível e reconhecível.

Seguir utilizando o termo *imagem política* sem, ao menos, refletir sobre ele, talvez siga nos induzindo ao erro de acreditar que uma imagem só pode ser adjetivada como política em função do seu discurso: quando está denunciando de modo pedagógico racismo ou homofobia e, na mesma tomada, criticando estereótipos; ou quando expõe diferentes formas de dominação, exploração e injustiças que afligem sujeitos historicamente subalternizados; ou, ainda, quando convoca espectadores a assumirem uma postura de crítica, de indignação ou revolta.

Para Rancière, as imagens não podem simplesmente ser lidas como textos que teriam o poder (ou o dever) de esclarecer as origens das mazelas sociais e apontar um caminho para sua superação, já que também não há como garantir um *continuum* sensível entre a proposta do realizador, as imagens de denúncia e os afetos que estas provocariam no espectador. Em outras palavras, as imagens não saem de si mesmas para intervir em um exterior, pois, inclusive, não há um exterior às imagens através do qual elas poderiam restaurar o elo entre os sujeitos e o seu mundo (RANCIÈRE, 2018; 2012). Nesse sentido, há filmes *queer* brasileiros contemporâneos que nos convidam a deixar de lado esse apego ao logocentrismo ocidental e a pensar a relação entre imagem, política e estética sem reduzi-las unicamente a um dispositivo de cunho textual ou discursivo.

Sei que dizendo desse modo corro o risco de criar antagonismos, e essa não é a proposta. Como busquei demonstrar em *Ensaio Sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo* (2020), curtas metragens como *Afronte* (2017) e *Preciso dizer que te amo* (2018) são filmes ativistas que combinam muito bem a invenção formal e as



experimentações estéticas com discursos de crítica e denúncia. São filmes que lapidam as imagens com corpos negros e transexuais ao mesmo tempo em que defendem afetos afrocentrados (no caso de *Afronte*) ou nos demandam uma responsabilidade ética para com as vidas de pessoas trans (no caso de *Preciso dizer que te amo*).

No entanto, aqui eu gostaria de comentar, especificamente, sobre alguns filmes que muitas vezes não são considerados políticos - e, no entanto, me parece que são interessantes em sua política da imagem. *So Pretty* (2019), por exemplo, não é um filme brasileiro, mas é a partir dele que eu gostaria de ensaiar alguns comentários sobre a política da imagem em filmes *queer* contemporâneos e, assim, conectá-lo às produções nacionais. Lendo alguns comentários nas redes sociais a respeito do filme, e também escutando pontos de vista de amigos e amigas, percebi que o longa de Jeffrey Dunn Rovinelli é visto como “raso”, um filme “arrastado” no qual “nada acontece” e que chega ao seu fim deixando uma sensação de “esperava mais”.

Ora, o que mais se esperava? *So Pretty* é um filme feito em 16 mm que emula uma duração cotidiana de modo banal, performático e frívolo de um grupo de jovens *queer*, alguns deles negros, sendo apenas bonitos em conjunto. Não há nenhuma pretensão de construir uma narrativa linear. Nenhum discurso engajado e, na mínima sinalização disso, como quando se enquadra um protesto na rua, o filme faz questão de interromper e deixar claro que não é isso o que Jeffrey Dunn Rovinelli quer nos mostrar. Ou, então, quando Lenin, nome histórico do comunismo soviético, aparece em fotografia manchada com a marca de um beijo em cor de batom lilás. Ao fim do filme, é como se *So Pretty* dissesse para aqueles conservadores que possuem os olhos inundados de pânico moral: sabemos que vocês não querem a nossa existência, mas, vejam só, nós não apenas estamos existindo, como existimos apenas sendo lindos e lindas com nossos corpos trans, nossas peles negras e nossa androginia estetizada.

Talvez alguns argumentem que não estamos em Nova York e ainda façam questão de nos lembrar que a política da imagem de filmes *queer* nacionais deveria carregar a dor de tantas veias abertas, pois, mesmo que essas imagens não representem de forma pedagógica as violências históricas que nos constituem como vítimas, elas ainda são produto e agência contingente desse nosso território ontologicamente violentado. Porém, é dentro dessa contingência que o cinema *queer* brasileiro contemporâneo desvela diferentes formas de agência fílmica que resistem não apenas às capturas da normatividade de gênero, raça e sexualidade, mas também resistem à captura daqueles que não veem política nesses “desmedidos momentos” em que bichas, negros e travestis estão apenas existindo e sendo lindas. Ou, então, naqueles momentos inestimáveis em que bichas e travestis de pele marrom nos dizem: não apenas compreendemos nossa precariedade compartilhada, como também somos



capazes de produzir filmes sobre elas sem nos fixarmos no eterno enquadramento de oprimido ou vítima.

Já em *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), ao fim de uma projeção que desmonta com o cinema narrativo, Elias, que de tão poroso talvez nem lhe caiba a alcunha de protagonista, se recusa a ir ao trabalho. Seu corpo tira mais um dia de folga e toma banho de mar. Elias constrói, no decorrer do longa-metragem e em seu derradeiro fim, inúmeras linhas de fuga para escapar do que Elizabeth Freeman (2010) cunhou de crononormatividade - isto é, a personagem diz não às as normatividades do tempo que insistem em organizar o cotidiano, o corpo e a vida de bichas pobres e operárias em direção à máxima produtividade. Reunido com seus colegas de trabalho em almoços, festas, relações sexuais, roubos de tecidos ou mesmo ao não fazer absolutamente nada, Elias contrapõe a crononormatividade do mundo do trabalho com o que Jacques Rancière chamou de igualdade estética, ou seja, a capacidade operária de não fazer nada (RANCIÈRE, 2014).

Em face disso, a promiscuidade elétrica, a preguiça ensolarada e o dandismo operário de Elias também recusam, como argumentou Lee Eldeman (2004), o projeto de conciliação com o futuro reprodutivo que une progressistas e conservadores em torno de pautas que insistem em levar o *queer* à esfera engajada, produtiva, progressista, positiva e moralizante da luta política. Pois, a partir do que pontuou Jack Halberstam (2020), *Corpo Elétrico* também me parece uma arte *queer* do fracasso que, muitas vezes, aponta para o nada ou para o vazio. É nesse momento em que o corpo elétrico de Elias aproxima-se, então, do corpo tedioso e frio de outra bicha, o dândi que protagoniza a distopia do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Entretanto, no caso do dândi do filme *A Seita*, a fuga da cronormatividade acontece através da construção do próprio corpo e da própria vida como uma tediosa obra de arte. Como expõe Ricardo Duarte (2018; 2019), no primeiro longa-metragem de André Antônio não existe nem mesmo a crença em um poder revolucionário contra a organização biopolítica do tempo. Assim, a porosidade do protagonista de *Corpo Elétrico* e a existência frívola do protagonista de *A Seita* compõem cinemas que escapam da ideia clássica de temporalidade narrativa, linearidade, progressão, ou mesmo da ideia de ritmo e do que isso configuraria como representação do real.

Por esse motivo, ambos os filmes também abrem mão de um cinema político que, na maioria das vezes, defendeu (ou ainda defende) que uma arte política deve obrigatoriamente situar-se no campo do realismo social e do naturalismo. Além disso, especialmente ao se apropriar de elementos estéticos considerados menores ou apolíticos - como o *camp*, o frívolo, o artifício e o dandismo (DUARTE, 2018; 2019) - *A Seita* é um filme que nos informa, ao contrário de um cinema engajado que consideraria



a estética uma “cosmética feminina e perigosa”, que é ingenuidade ou ignorância nossa despotencializar as pregas e as dobras do tecido sensível nas quais se juntam e disjuntam a política da estética e a estética da política (RANCIÈRE, 2018).

Algo semelhante é possível dizer dos curtas *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), *Looping* (Maick Hannder, 2020), *Primavera* (Fábio Ramalho, 2017) e *Tea for Two* (Julia Katherine, 2018), especialmente na medida em que os quatro filmes se apropriam e reconfiguram as narrativas românticas hollywoodianas e suas decorrentes espetatorialidades a partir das experiências de personagens *queer*. Em *Tea For Two*, primeiro filme dirigido por uma mulher trans a fazer circuito comercial no Brasil, Julia Katherine nos mostra a história de duas mulheres que acabam de se conhecer e desenvolvem uma relação momentânea. Nada que culmine em purgação, redenção ou libertação. Apenas um chá para duas, uma reconfiguração das narrativas de filmes românticos pelo olhar de uma diretora transexual que se apropria de sensibilidades estéticas das comédias hollywoodianas dos anos 1930 e 1940.

Sobre o desenvolvimento do roteiro de *Tea For Two*, Julia conta³ que sempre gostou de comédias românticas e que gostaria de ver uma mulher transexual em um ambiente de leveza em oposição às histórias trágicas e estereotipadas que sempre rondam uma grande safra de filmes com personagens LGBT, especialmente transexuais. Como também expliquei anteriormente (2020), na época me apropriando das palavras de Sianne Ngai (2005; 2011), esse engajamento afetivo que Julia nutre por comédias da idade de ouro do cinema hollywoodiano poderia indicar, numa primeira análise, uma situação de agência suspensa com paisagens audiovisuais que não ofereceriam a Julia e outras mulheres trans nenhuma âncora de representação (esse termo que tem se tornado cada vez mais genérico no vocabulário de algumas militâncias).

Porém, optei por refletir sobre como essa “relação conflituosa” de Julia com essas “paisagens normativas” indica, na verdade, que o trabalho da diretora parte do entendimento de que sua relação afetiva com esses repertórios audiovisuais se torna o epíteto que redireciona o olhar e o afeto (DEL RIO, 2008) do espectador *queer* da tessitura fílmica *mainstream* para a produção autoral de uma política de imagens *queer*.

Tendo isso em vista, *Tea For Two* sustenta uma sensibilidade atenta aos momentos em que é produtivo aderir às fórmulas narrativas diante da reconfiguração, do desvio e da ambiguidade que elas permitem experimentar.

³ Em entrevista concedida a Luiz Flores e Amanda Bessa. “Não mais, musa”, 28/01/2019. Disponível em: <https://antigamusa.wordpress.com/2019/01/28/entrevista-com-julia-katharine-por-amanda-beca-e-luiz-flores/>. Acesso em: 15 de abril de 2019



Isso é o que mostra também o trabalho recente de algumas curta-metragistas lésbicas e bissexuais, a exemplo de Camila Macedo (PR), Érica Sarment (RJ), Carol Rodrigues (SP), Rafaela Camelo (DF), Cris Lyra (SP) e Yasmim Guimarães (MG). No caso do curta-metragem *Experimento fílmico* (2015), a diretora Camila Macedo utiliza a materialidade do próprio corpo para compor o que Jacques Rancière chamou de *políticas das imagens*. Em *Experimento fílmico* não é utilizado nenhum grito inflamado ou uma cartilha militante para construir um filme político, mas há um corpo que lapida a imagem fílmica, que cruza as funções de performer, atriz e diretora, que modifica a estrutura fílmica a partir do próprio corpo, desmonta com as normatividades dicotômicas do que seria um corpo feminino e masculino, denuncia as operações discursivas do que seria um corpo normal/natural e um corpo anormal/não natural. Do mesmo modo, como propôs Daiany Dantas (2015), entendo que o cinema que Camila Macedo realiza em *Experimento fílmico* extrapola a passividade na superfície da tela do cinema e interfere na estrutura fílmica/cinematográfica a partir do próprio corpo gendrado para muito além dos pressupostos de representação e encadeamento linguístico.

Portanto, como argumentam Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Souza (2018), se existem movimentos que estabelecem a demanda pelo direito à cidade, às ruas e à moradia, para curta-metragistas lésbicas é urgente e necessário uma ocupação das imagens e dos filmes. Acredito ser isso o que Camila faz a partir da materialidade do seu próprio corpo. Entretanto, engana-se quem pensa que esse movimento se trata de um “cinema de ocupação” (SOUSA; BRANDÃO, 2018). Trata-se, efetivamente, “de uma ‘ocupação do cinema’ ou, ainda, uma ‘ocupação a partir do cinema’” (SOUSA; BRANDÃO, 2018) a partir do reconhecimento de que produzir imagens *queer* significa atuar nas pregas e nas dobras do tecido sensível, nas quais se juntam e disjuntam a política da estética e a estética da política, especialmente na medida em que é a materialidade dos corpos *queer* lapidando a própria política da imagem.

Por fim, é preciso não ser prescritivo com essas cenas e essas imagens. E, para não ser prescritivo, é preciso não apenas relativizar nossa perspectiva logocêntrica, mas, também, relativizar nossa perspectiva mais ampla do que é a própria práxis da política. O pensamento político no Brasil e na América Latina, mesmo no senso comum, é bastante influenciado por uma concepção marxista ortodoxa de política e democracia.

Neste texto, optei especialmente por trabalhar com os instrumentos teóricos fornecidos por Jacques Rancière pelo fato que as descrições críticas elaboradas pelo autor francês, a exemplo de política da imagem e suas relações entre estética e política, rompem com essa perspectiva marxista e colocam, ainda que provisoriamente, intelectuais, cineastas, povo, *demos* e as massas em condição de igualdade estética e cognitiva. Nesse caso, a política da imagem em filmes *queer* reconfigura nossas



gramáticas políticas porque, sobretudo, estão assentadas em uma base estética. E a estética, como propõe Rancière, é capaz de deslocar nosso olhar e favorecer uma mudança de regime do visível.

É preciso acompanhar esses deslocamentos e irrupções, nos conectarmos a elas através de nossas veias ainda abertas e, contudo, exercitar um olhar não prescritivo a respeito do que as mesmas têm nos possibilitado enquanto práxis estética e política. Olhar com cuidado e atenção para as potências e para as contradições dessas cenas e operações políticas nos convoca, nas palavras de Walter Benjamin (2012), a escovar a contrapelo o que viemos considerando, até o momento, como cinema político. Assim, seremos capazes de compreender como sujeitos historicamente alijados das cadeias de produção estão fazendo cinema brasileiro hoje, como produzem estéticas de coabitação de imagens singulares e como engendram suas próprias disputas intragrupos.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

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

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

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

_____. "A teoria *queer* e os desafios às molduras do olhar". *Cult*, São Paulo, n. 193, p. 39-41, ago. 2014.

CÉ, Clarissa. *As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/livros/Imagens/veiascon.pdf>. Acesso: 02 de setembro de 2020

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

HOLANDA, Karla. In: HOLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017

JULIA KATHARINE. [Entrevista concedida a Luiz Flores e Amanda Bessa]. “Não mais, musa”. 28/01/2019. Disponível em: <https://antigamusa.wordpress.com/2019/01/28/entrevista-com-julia-katharine-por-amanda-beca-e-luis-flores/>>. Acesso em: 15 de abril 2019.



LAURETIS, Teresa De. "A tecnologia do gênero". Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MARCONI, Dieison. *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGCOM-UFRGS, Porto Alegre, 2020.

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

_____. "Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai". *Cabinet Magazine*, 43, 2011. Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php>. Acesso em: 19 de julho de 2020.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

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

RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

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

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

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

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Disponível em: http://ml.virose.pt/blogs/texts_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf. Acesso em: 02 de setembro de 2020

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

SCHVARZMAN, Sheila. In: HOLLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017

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

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Editora É Tudo Verdade, 2014

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Submetido em 04 de setembro de 2020 / Aceito em 21 de janeiro de 2021.