

De Nova Iorque Ao Brasil Profundo: O Queer No Cinema De Karim Aïnouz

Alfredo Taunay Colins de Carvalho

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Media Artes
(3º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof^a. Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira
Coorientador: Prof. Doutor João Manuel de Oliveira

Júri:

Doutor Joaquim Mateus Paulo Serra
Doutor Diego Lasio
Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares
Doutora Denise Costa Lopes
Doutora Catarina Sales Barbas de Oliveira
Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira
Doutora Patrícia Nogueira da Silva

Covilhã, 24 de maio de 2023

Declaração de Integridade

Eu, Alfredo Taunay Colins de Carvalho, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D2249 do Doutorado em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 22 /06 /2023

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)

Dedicatória

A meu pai (*In Memoriam*)

Pai, o senhor me ensinou desde cedo o poder da educação. Desde criança vi a sua paixão pela sala de aula e sua dedicação com seus alunos. Durante anos presenciei a mudança que o senhor causou na vida de vários alunos seus. Obrigado por toda a educação que me deste e por ter formado uma família tão amorosa na qual evoluímos juntos como seres humanos. Enquanto eu estiver vivo o senhor sempre será o meu maior exemplo. Obrigado por tudo. De onde o senhor estiver, essa conquista é dedicada especialmente ao senhor.

Dedico esta tese também à Ana Catarina Pereira, minha orientadora e amiga, por todo o incentivo e estímulo dado a mim desde o início da nossa parceria, ainda no Mestrado. Seu apoio, incentivo e estímulo foram primordiais para o desenvolvimento dessa pesquisa. Na fase mais difícil durante esse percurso ela se preocupou comigo como ser humano, sendo mais que uma simples orientadora. Obrigado pelo ser humano que és e por nunca ter largado a minha mão. Obrigado por não me deixar desistir.

À Dona Guilhermina, ao João Lourenço e à Fátima Simões, família que me acolheu e ajudou-me nos momentos mais difíceis. Sem o apoio incondicional de vocês, somado ao de Ana Catarina, seria quase impossível eu ter forças para concluir esta tese.

À Lillian Débora Barros, amiga que se tornou irmã e esteve comigo nos melhores e piores momentos, e suas irmãs Luciana, Liliane e Leila que desde o primeiro encontro me acolheram tão bem e sempre me trataram como alguém da família.

Ao Alexandre Matias, amigo que me acompanha há mais de dez anos e que esteve comigo nos momentos em que mais precisei. Obrigado por salvar minha vida e me permitir chegar até aqui.

Vocês todos/as são muito especiais e estarão comigo enquanto eu estiver vivo e onde quer que eu esteja. Muito obrigado!

Agradecimentos

Escrever esta tese não foi fácil, entretanto, escrever esses agradecimentos sem ser injusto com alguém é tão difícil quanto. Afinal, a trajetória até aqui vem de muito antes do dia em que decidi pelo Doutorado, ela perpassa o jardim de infância onde comecei a rotina escolar, passando pela alfabetização, todos os anos de escola, o cursinho pré-vestibular, a graduação, o mestrado e finalmente o doutorado. E nesse percurso, várias pessoas deram a sua contribuição.

Em primeiro lugar quero agradecer à FAPEMA, Fundação maranhense que há anos tem incentivado e apoiado aos maranhenses que decidem aventurar-se pelo caminho da investigação científica. Graças a essa instituição eu tive o privilégio de poder me dedicar à minha pesquisa e participar de eventos científicos com certa tranquilidade. Agradeço em especial Alcimar Will, funcionário que desde o princípio me ajudou, fazendo a ponte entre mim e a FAPEMA.

Agradeço também à Universidade da Beira Interior (UBI) e todos os seus funcionários e funcionárias que fizeram parte do meu dia a dia e, direta ou indiretamente, deram seu contributo para que o Doutorado fosse feito em um ambiente acolhedor.

Aos meus pais, irmão, cunhada e sobrinhos. Todo o agradecimento do mundo é pouco a vocês que estiveram e estão comigo durante todo o percurso e não me deixaram desistir nas horas difíceis. Pai, Mãe, vocês são incríveis. Obrigado pela educação que me deram. Graças a vocês sou quem sou. Se cheguei até aqui, o mérito também é vosso. Felipe e Alexandre, o tio ama vocês demais e agradeço por fazerem parte da minha vida e alegrarem os meus dias.

À minha família, materna e paterna, tios e tias, primos e primas, primos-sobrinhos e primas-sobrinhas. Obrigado pelo incentivo e por não me deixarem desistir nos momentos de dificuldade. Agradeço de modo particular minha prima Vanessa Colins. O tempo em que moramos juntos em Niterói foi uma parte importantíssima dessa trajetória. Tudo que vivenciamos nos amadureceu e nos ajudou a conquistarmos nossos objetivos. Te admiro demais prima-irmã, em breve também serás Doutora, tenho certeza disso.

Aos meus padrinhos Luiza e Afonso e aos primos Renato, Rachel e Rômulo. Desde criança estamos juntos e compartilhamos da mesma mesa diversas vezes para obtermos

conhecimento. Minha madrinha foi incansável para garantir que teríamos sucesso nos estudos. A vocês meu muito obrigado.

Aprendi a ler e a escrever na *Escolinha Anjinho Peralta*. Foi lá onde dei meus primeiros passos rumo ao conhecimento, de mundo e “acadêmico”. Agradeço às Professoras Eny e Harleny (Tia Eny e Tia Harleny) em nome de todos e todas daquela escola. Graças a vocês eu cheguei até aqui. Portanto, essa conquista também é vossa.

Agradeço também aos professores e professoras do Colégio Dom Bosco, onde dei continuidade ao percurso iniciado na escola anterior e onde vivi os melhores anos da minha vida. O Dom Bosco estará sempre no meu coração. Obrigado aos professores, professoras, Gregório, Tia Silvia, coordenadores, direção, demais funcionários e funcionárias e aos colegas que me acompanham até os dias de hoje: Daniela Vanessa, Lícia Caroline, Heliane Fernandes, Átila Dantas, Rodrigo Freitas, Lílian Fortes, Ana Sofia, Laura Caroline e Karlyane Figueiredo.

Agradecimento especial à Dona Cleide, Seu Hiran (*in memoriam*) e a seu filho e meu grande amigo Carlos Hiran. Sou muito grato por todo o apoio e carinho que vocês me deram. Tenho certeza que a senhora, Dona Cleide, está descansando em um bom lugar.

Aos portugueses e portuguesas que me acompanharam e apoiaram nesse percurso: Elisa e Ana Bogalheiro, Silvia Wichan, Anabela Oliveira, Sofia Laranjeira, Sandra e toda a equipa da Padaria Pão com Letras, Ana Castro, Leonor Vidal, Rita Capucho, Rui Lino, Miguel Mota Pires, Teresa Reis, Serafim Costa, Beatriz Vital, Vanessa Pinho, Ana Santos, João Dias, Mariana Sofia e Iolanda Maio.

Aos amigos de Brasília, Marcos Ueda, Patrícia Dantas, Eliziane Santos, Priscila Santos, André Santos, Elimarlete Santos e toda a família. O apoio de vocês foi de suma importância para que essa conquista se concretizasse.

À professora Conceição Lopes, da Universidade de Aveiro, que desde o primeiro dia de aula naquela instituição tão bem me acolheu e incentivou, mesmo após a minha saída da instituição. Teu incentivo foi fundamental para que esse sonho se concretizasse.

A todas e todos membros, colaboradores, amigos e amigas da Conferência e Festival Avança Cinema. Desde o primeiro ano de participação no evento eu sempre fui muito bem acolhido, fiz amigos para a vida toda e aprendi bastante. O evento tornou-se mais que um simples evento, mas um momento de celebração ao conhecimento, à amizade e

ao cinema. Um agradecimento mais que especial a António Costa Valente, Julia Rocha, Moghadaseh Ardeshiri, Eunice Castro, António Osório, Sérgio Reis e Hamilton Trindade.

A todas e todos do Porto Femme International Film Festival, festival do qual tenho imenso orgulho de fazer parte da equipe desde os seus primórdios. Rita Capucho e Ana Castro, vocês são mais que especiais em minha vida. Com vocês e o festival eu aprendi imenso. Cada filme visto me abriu os olhos para uma realidade que eu não enxergava devido à formação machista que cega boa parte da população mundial. Obrigado por me permitirem fazer parte desse evento tão importante para a humanidade. Que o festival continue fazendo história e mudando para melhor este mundo.

Aos amigos brasileiros de São Luís do Maranhão e aos de outros Estados que, cá em Portugal ou vivendo no Brasil, deram seu contributo, seja na leitura de textos, indicando eventos científicos ou simplesmente me permitindo agradáveis horas de lazer, necessárias para recarregar as energias e dar seguimento ao trabalho: Patricia Salvarani, Mariana Schwartz, Juliana Lobo, Tatiana Gonçalves, Regina Gomes, Rafael Gomes, Klênio Barros, Tainá Amado, Rose Ferreira, Ravi, Sarita Bastos, Paulinha Cantora, Kelly Ambrozio, Silvia Wichan, Erika Pinto, Elaine Pinto, Beth Pinto, Pâmela Pinto, Ana Carolina Prazeres, Luísa Torquato, Duarte, o casal Ed e Renata, Lúcia Bravo, Haphisa e Alessio Mugnaini, Walmir Albuquerque e Giuliana Sousa.

Meu muito obrigado e todos e todas vocês.

Repto

Rompe as leis que te oprimem.
Procura as veredas que te salvam.
Não te prendas a estigmas.
Não te ofusques pelos dogmas.

Rompe a estrada e o caminho.
Faz os trilhos que te elevam.
Faz a rota e o perigo.
Salva-te em cada aventura!

Cria a tua bússola,
Impele a tua própria canoa,
Faz a hora sagrada e a capela,
Não te inibas, faz-te à estrada!

Molda o barro das tuas horas,
És Homem, és Mulher,
És tudo o que tu quiseres.
Segue a imagem-navegação
Dos teus sonhos e ação!

Olha ao teu lado quem te ama,
Lança a tua barca,
É teu o mundo e tu, a arca!

Rogélia Maria Proença

Resumo

Atualmente se percebe que há uma tendência em denominar de Cinema *Queer* os filmes antes conhecidos como LGBT. Mas *Queer* e LGBT são a mesma coisa? Ou há uma distinção entre eles? Se há, qual ou quais seriam? Esta tese tem o objetivo de analisar teorias e práticas do *Queer* no cinema a partir de obras selecionadas do cineasta brasileiro Karim Aïnouz. Foi avaliado se o uso do termo *Queer* na sua prática cinematográfica está em consonância com os Estudos *Queer*. A escolha por esse cineasta brasileiro se justifica pelo fato de possuir mais de um filme “validado” por festivais, pela crítica e por profissionais do mercado cinematográfico como *Queer*, sendo uma referência no que diz respeito ao denominado Cinema *Queer* no Brasil. Os filmes selecionados para análise foram: *Seams* (1993); *Madame Satã* (2002); *O Céu de Suelly* (2006); *O Abismo Prateado* (2011); *Praia do Futuro* (2014) e *A Vida Invisível* (2019). Todos eles são obras de ficção. À exceção de *Seams* (único curta), todos os restantes são longas-metragens. Em síntese, trata-se de uma pesquisa qualitativa com o uso cruzado de múltiplas abordagens, nomeadamente a revisão de literatura, destinada a subsidiar a parte teórica, e a etnografia de tela, somada à Teoria de Cineastas, que norteiam a parte empírica do estudo. Como resultados, apontamos que as obras fílmicas analisadas de Karim Aïnouz nesta tese, podem ser enquadradas no denominado Cinema *Queer*.

Palavras-chave

Cinema *Queer*; Estudos *Queer*; Karim Aïnouz; Etnografia de tela; Teoria de Cineastas.

Abstract

Currently, it is noticed that there is a tendency to call Queer Cinema the films formerly known as LGBT. But are Queer and LGBT the same thing? Or is there a distinction between them? If so, which one or which ones would they be? This thesis aims to analyze Queer theories and practices in cinema from selected films by Brazilian filmmaker Karim Aïnouz. It was evaluated whether the use of the term Queer in his cinematographic practice is in line with Queer Studies. The choice of this Brazilian filmmaker is justified by the fact that he has more than one film “validated” as Queer by festivals, critics, and professionals in the cinematographic market. Karim Aïnouz is a reference regarding the so-called Queer Cinema in Brazil. The films selected for analysis were: *Seams* (1993); *Madame Satã* (2002); *O Céu de Suelly* (2006); *O Abismo Prateado* (2011); *Praia do Futuro* (2014) e *A Vida Invisível* (2019). Almost all of them are feature-length works of fiction directed exclusively by Karim, with *Seams* being the only short film selected. In methodological terms, it is a qualitative research with the cross use of multiple methodologies, namely the literature review, intended to support the theoretical part, and the screen ethnography added to the approach of the Filmmaker's Theory, which guides the empirical evidence of this research. As a result, we point out that the film works analyzed by Karim Aïnouz in this thesis, based on our theoretical support, can indeed be framed in the so-called Queer Cinema.

Keywords

Queer Cinema; Queer Studies; Karim Aïnouz; Screen ethnography; Filmmaker's Theory.

Índice

Introdução	25
Capítulo 1 - Desenho da investigação	33
1.1 O filme como objeto de investigação	35
1.2 Etnografia de tela	37
1.3 Teoria dos Cineastas como abordagem para análise.....	39
1.4 Critérios de seleção das obras cinematográficas	41
Capítulo 2 - Pensar o <i>Queer</i>: do uso social às perspectivas acadêmicas.....	43
2.1 Usos e traduções da epistemologia <i>Queer</i>	43
2.2 Das ideias de igualdade ao <i>Queer</i>	51
2.3 Os movimentos sociais e o “pensamento <i>queer</i>”	53
2.4 <i>Queerizar</i> a teoria	54
2.5 Teorias e Críticas <i>Queer of Colour</i>	56
2.6 O insustentável peso das definições.....	63
2.7 Heteronormatividade: compreender para contestar	67
2.8 Sexo, Gênero e Sexualidade.....	74
2.9 O impacto da linguagem/discurso	79
Capítulo 3 - O <i>Queer</i> das ruas de Nova Iorque ao Brasil: cinema e (des)construção da heteronormatividade.....	81
3.1 Cinema e ideologias	81
3.2 <i>New Queer Cinema: making of</i>.....	87
3.3 NQC: Primeira Vaga	92
3.4 Tensões entre teoria e prática.....	97
3.5 Premiações, <i>Indiewood</i> e a segunda vaga do NQC	101
3.6 Cinema <i>Queer à brasileira</i>	106
Capítulo 4 - <i>Queer</i> e produção de sentido na cinematografia de Karim Aïnouz.....	109
4.1 A importância de Karim Aïnouz	109
4.1.1 Vida e Arte: Interseções	112
4.1.2 Feminismo, <i>Queer</i> e um cinema político	118
Capítulo 5 - Etnografia de tela das obras selecionadas de Karim Aïnouz..	131
5.1 Há algo <i>Queer</i> nas obras de Karim Aïnouz?	131
5.2 <i>Seams</i> (1993).....	132
5.3 <i>Madame Satã</i> (2002).....	138
5.4 <i>O Céu de Suely</i> (2006).....	144
5.5 <i>O Abismo Prateado</i> (2011)	148

5.6 Praia do Futuro (2014)	152
5.7 A Vida Invisível (2019)	159
Considerações finais	167
Anexos	182

Lista de Imagens

Imagem 1 - Frames do filme <i>The Celluloid Closet</i> (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995)	36
Imagem 2 Capa do livro "Queer", de William S. Burroughs, traduzido por "Bicha" pela Editora Quetzal	50
Imagem 3 Fotograma do filme <i>Kindergarten Cop</i> (Ivan Reitman, 1990, 27'45")	64
Imagem 4 Print da capa do vídeo <i>Tô namorando um homem trans?!E agora?!</i> , do canal Põe na Roda, do YouTube	65
Imagem 5 Mapa que mostra as leis homofóbicas no Globo (Fonte: ILGA).....	68
Imagem 6 Mudança na legislação holandesa a dar aos homossexuais o mesmo direito ao casamento civil autorizado aos casais heterossexuais (Fonte: Site de notícias DW)	69
Imagem 7 Fotograma do videoclipe <i>The Light</i> , da Banda francesa <i>HollySiz</i> . No fotograma percebe-se o olhar de estranheza da mulher atrás do garoto. Ela vira-se para confirmar o que havia visto: um garoto de vestido.	78
Imagem 8 Fotograma do videoclipe da música <i>The Light</i> , da Banda francesa <i>HollySiz</i> . Cena em que o pai aparece de vestido na frente da escola para buscar o filho	78
Imagem 9 Cartaz do filme <i>Making Love</i> (1982)	89
Imagem 10 Print de notícia sobre o Festival <i>Queer</i> Lisboa no site da Agência Nacional de Cinema do Brasil (ANCINE).....	98
Imagem 11 Print de página do <i>site</i> do Festival <i>Queer</i> Lisboa onde pode-se ler a definição de Cinema <i>Queer</i> do evento.....	100
Imagem 12 Print de página do site alemão de notícias, DW	100
Imagem 13 Fotos do cineasta Karim Aïnouz (Fonte: Revista 29 horas by Jorge Bispo & Site da produtora Inflamavel by Lucas Seixas)	110
Imagem 14 Capa do DVD do filme <i>Superstar: the Karen Carpenter Story</i> (Todd Haynes, 1991), Fonte: IMDB.....	116
Imagem 15 Frame do filme <i>Carta para além dos muros</i> (André Canto, 2020, 5'07") .	121
Imagem 16 Frame do filme <i>Buddies</i> (Arthur J. Bressan Jr, 1985)	123
Imagem 17 Cartaz com a frase entoada por manifestantes da ACT UP nas ruas de Nova Iorque. (Fonte: Site <i>apgliving.com</i>).....	129

Imagem 18 Fotogramas da curta-metragem <i>Seams</i> (Karim Aïnouz, 1993)	134
Imagem 19 Fotogramas da curta-metragem <i>Seams</i> (Karim Aïnouz, 1993). Na sequência, Juju conta como era vista uma mulher que, como ela, trabalhava fora de casa. ..	135
Imagem 20 Cartaz da curta-metragem <i>Seams</i> (1993). Fonte: site da produtora Inflamável.	138
Imagem 21 Fotograma do filme <i>Madame Satã</i> (Karim Aïnouz, 2002). Cena inicial em que o protagonista é apresentado por uma voz em off.	141
Imagem 22 - Fotogramas do filme <i>Madame Satã</i> (Karim Aïnouz, 2002). Alguns frames da sequência em que João, Tabu e Laurita são expulsos do Highlife Club.	143
Imagem 23 - Fotograma do filme <i>Madame Satã</i> (Karim Aïnouz, 2002). Frame que mostra a relação familiar entre João, Laurinda e sua filha.....	144
Imagem 24 - Fotograma do filme <i>O Abismo Prateado</i>	149
Imagem 25 - Fotograma do filme <i>O Abismo Prateado</i> . Primeira aparição de Djalma, marido da protagonista.....	150
Imagem 26 - Frames do filme <i>O Abismo Prateado</i> que mostram as duas quedas de Violeta e ela a tratar dos fermentos	151
Imagem 27 - Frames do filme <i>O Abismo Prateado</i> que mostram mulheres a desempenhar funções geralmente desempenhadas por homens no cinema	152
Imagem 28 - Frame do filme <i>Praia do Futuro</i> em que aparece o título do primeiro capítulo do filme.	153
Imagem 29 - Imagem 28 - Frame do filme <i>Praia do Futuro</i> em que aparece o título do segundo capítulo do filme.....	154
Imagem 30 - Frame do filme <i>Praia do Futuro</i> em que aparece o título do terceiro capítulo do filme.....	154
Imagem 31 - Depoimento do professor de turismo Iarley Araujo postado em seu instagram. Fonte: site Adorocinema	157
Imagem 32 – Fotos do cineasta Karim Aïnouz e do ator Wagner Moura participando da campanha #HomofobiaNãoÉANossaPraia!.....	158
Imagem 33 - Postagens do <i>Tumblr</i> “Tá Avisado” que ironizavam o carimbo de avisado da rede de cinema Cinépolis	158
Imagem 34 - Fotograma do filme <i>A Vida Invisível</i> (Karim Aïnouz, 2019). Em primeiro plano, à esquerda, Eurídice a tocar piano. Em segundo plano, ao fundo, à direita, Guida, sentada de pernas abertas.....	160
Imagem 35 - Fotograma do filme <i>A Vida Invisível</i> (Karim Aïnouz, 2019). Cena em que Eurídice, após ter relação sexual com Antenor, limpa-se para tentar não engravidar.	163

Imagem 36 - Fotograma do filme *A Vida Invisível* (Karim Aïnouz, 2019). No enquadramento vê-se Guida como a única mulher no estaleiro, local de trabalho pesado e dominado por homens..... 164

Lista de Acrónimos

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
UBI	Universidade da Beira Interior
ILGA	Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo
LGBTIA+	Lésbicas, <i>Gays</i> , Bissexuais, Transgêneros, Intersexos, Assexuais
OMS	Organização Mundial de Saúde

Introdução¹

Para que servirá este livro? Não sei, alguém o saberá. Talvez o sinta quem o lerá. É um grito de alma. A busca da alegria, a chama em brasa que cria! Uma petição com voz. Um Caminho de Santiago, peregrino do momento. Um testemunho do tempo, ausente, atroz, na busca da humanidade, perdida, ferida em nós.

Rogélia Maria Proença

No poema acima, intitulado “*Razão de um livro*”, a poetisa beirã Rogélia Proença questiona sobre a relevância da obra em que ele está presente. Um livro escrito em meio à pandemia do coronavírus, com poesias que trazem as inquietações da escritora naquele momento. Ela, com humildade, responde: “Não sei, alguém o saberá”. Ela tem a certeza do impacto individualizado que só o saberá quem ler, apesar das suas pretensões e motivações, as quais ela descreve posteriormente à pergunta. O poema diz muito sobre esta tese que vos apresento. Eu a escrevi cheio de sonhos, de motivações relacionadas à minha vontade de trazer algum conforto às pessoas incluídas nas chamadas minorias sociais, especificamente àquelas que não correspondem ao padrão de sexo e gênero que lhes é estabelecido antes mesmo de nascerem, forçando-as à limitação de suas individualidades e suas personalidades para satisfazer a sociedade em que vivem. É impossível ter a certeza de que cumprirei tal pretensão: esta pesquisa chegará de um modo diferente a cada um/a que tiver acesso a ela. Mas, assim como a Rogélia, deixo neste trabalho o grito da minha alma, o meu Caminho de Santiago, o meu testemunho do tempo. Portanto, começo apresentando resumidamente o percurso percorrido para chegar até aqui, além de algumas motivações que farão sentido à medida que lerem cada capítulo.

Ao decidir pelo percurso acadêmico, estudar o Cinema *Queer* nunca fez parte dos meus planos. Durante a graduação em Produção Cultural, na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Brasil, meus interesses estavam voltados para os estudos de mercado cinematográfico que, na época, começavam a se digitalizar. Minha monografia foi sobre Cinema Digital, com ênfase na circulação e exibição digital de filmes, e tendo como objeto o longa-metragem ficcional intitulada *Apenas o fim* (2008), filme de estreia

¹ Para a introdução dessa tese optei pelo uso da primeira pessoa, uma vez que a minha trajetória pessoal até aqui faz parte das minhas motivações e reflexões ao longo de todo este percurso. Nos demais capítulos optei pela terceira pessoa, tendo em conta que às minhas reflexões somam-se as do realizador estudado, reflexões conjuntas com a orientadora e o orientador e demais colegas que participaram deste processo de pesquisa.

de Matheus Souza. Entrei no mestrado com o objetivo de dar prosseguimento à pesquisa iniciada na graduação. Naquela altura, eu nunca havia cogitado estudar as identidades sexuais e de gênero no cinema.

A expressão *New Queer Cinema*, cunhada por Ruby Rich no início dos anos 1990, nos E.U.A, era totalmente desconhecida por mim. Já as nomenclaturas “Cinema/Filmes LGBTs” ou “Cinema/Filmes *gay* e lésbico” faziam parte do meu vocabulário, mas, até então, eu não tinha interesse em tomar tais temáticas como objeto de investigação, provavelmente por ter visto poucos filmes LGBTs e nunca ter participado de nenhum debate público sobre eles. Somava-se a isso o fato de eu ainda não estar tão bem resolvido com a minha própria sexualidade e não querer me ver associado ao tema. Vale também frisar que não recordo desses filmes terem sido abordados nas disciplinas que frequentei na graduação, ou seja, não tive nada, nem ninguém, que me estimulasse ou fizesse despertar o interesse pelos temas *Queer* ou LGBTIA+, o que só aconteceu em 2015, no segundo semestre do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior (UBI), nas aulas da disciplina Filosofia do Cinema, ministrada pela Prof^a Ana Catarina Pereira, a quem convidei para me orientar no mestrado e com quem continuo a trabalhar no doutoramento.

Ana Catarina é autora do livro *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (2014), escrito a partir de sua tese de doutoramento com o mesmo título. Em sua pesquisa, quantitativa e qualitativa, ela apresenta quantos e quais foram os filmes (longas de ficção) realizados por mulheres portuguesas desde os primórdios da atividade em Portugal, trazendo para o debate o papel das mulheres no cinema português em termos políticos, sociais, econômicos, temáticos e estéticos. Todo o seu conhecimento adquirido nos anos de pesquisa doutoral é usado na disciplina Filosofia do Cinema, direcionada para os estudos de gênero, com ênfase nas teorias feministas. Isso proporciona o primeiro contato de alguns discentes (como eu) com os estudos das identidades sexuais e de gênero no cinema.

Na segunda aula da disciplina, visionamos o curta-metragem *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), da cineasta francesa Agnès Varda, no qual são apresentadas respostas à pergunta “o que é ser mulher?”, como a tantas outras subsequentes. No curta, várias mulheres argumentam acerca de afirmações feitas por homens sobre as mulheres. Após o visionamento, Ana Catarina nos confrontou com a mesma questão que motivou a cineasta francesa a produzir o filme. Era a primeira vez em que eu me via a participar de um debate sobre gênero e sexualidade em sala de aula. Ela nos pôs a pensar sobre as reflexões de Agnès Varda, e eu, que até então nunca havia refletido sobre o assunto,

percebi que também nunca havia questionado o que me tornava homem, afinal, todo o sistema no qual estou imerso sempre me apresentou tais aspectos como inquestionáveis.

Apesar do meu desconhecimento e de nunca ter parado para pensar sobre o que é, afinal, ser mulher, estranhei a ausência de mulheres trans e travestis no curta. Eu presumia que elas também deveriam estar incluídas, pois, em ambos os casos, tratava-se de pessoas que assumiam o gênero feminino e, como tal, apresentavam-se à sociedade. Apesar da “segurança” na minha resposta, naquele momento despertei para a complexidade da questão. Minha mente foi bombardeada por uma sequência de indagações: mas travestis não têm vagina, então, o que os torna mulheres? Os seios? Mas nem todo travesti tem seios, então o que pode definir alguém como mulher? Graças à provocação de Agnès Varda e de Ana Catarina, fui tomado por um enorme interesse pelos estudos de gênero.

Iniciei uma pesquisa prévia em busca de respostas. Primeiramente, comecei pelas teorias feministas do cinema, minha porta de entrada para a Teoria *Queer*, totalmente desconhecida por mim até aquele momento. Por indicação de uma amiga psicóloga, li *Gender Trouble* (1999), de Judith Butler, iniciando minha jornada no complexo universo da *Queer Theory*. As leituras e a pesquisa sobre o tema me guiaram ao desconhecido mundo do *New Queer Cinema*. Intrigado (e apaixonado) pelo tema, decidi, no mestrado, unir o interesse pelo estudo de mercado cinematográfico com o Cinema *Queer* e estudar a circulação desses filmes em festivais de cinema. A pesquisa foi direcionada ao festival *Queer Lisboa*, em Portugal, e à Mostra *New Queer Cinema*, que aconteceu nas cidades de Curitiba, Fortaleza, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil. Desse modo, nasceu a dissertação intitulada *Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do Cinema Queer* (Carvalho, 2016).

Concluí o Mestrado em 2016, mas senti que a pesquisa não estava encerrada. Na verdade, a dissertação foi apenas o início de uma jornada, à qual dei prosseguimento nesta pesquisa que vos apresento. Durante o processo de pesquisa para o mestrado, percebi que este seria um campo de estudo com alguns contrassensos entre investigadores/as no que diz respeito às diretrizes que enquadram tais filmes num conjunto denominado Cinema *Queer*. O próprio termo *Queer* é utilizado de formas distintas para designar o campo de estudos fílmicos e a Teoria.

No tocante à prática cinematográfica, com base no levantamento filmográfico dos festivais pesquisados no mestrado, notei a predominância de personagens e temáticas LGBTs nos filmes selecionados. Em 2010 foi criado o *Queer Palm*, “prêmio **LGBT+** do

Festival de Cannes”². Segundo informação contida no *website* do festival, “os filmes em competição são escolhidos pelo tratamento dado **aos temas LGBT+** e relacionados ao gênero”³ (grifo nosso). Contudo, compreender Cinema *Queer* como LGBT não é limitar as potencialidades de tal nomenclatura? Da minha inquietude surgiu um novo objeto de pesquisa, a partir do qual formulei a pergunta de partida desta tese. Dessa pergunta, outros questionamentos transversais surgiram e direcionaram o andamento da pesquisa:

- De que falamos quando falamos de Cinema *Queer*?
- Os conceitos presentes nos Estudos *Queer* servem de referência para a definição dos critérios que enquadram um filme como pertencente ao Cinema *Queer*?
- Quem valida um filme como *queer*?
- Há consenso no mercado cinematográfico sobre a definição de Cinema *Queer*?
- Quais os critérios usados por produtores e cineastas para definirem seus filmes como *Queer*?
- Entre os vários festivais e premiações direcionadas ao Cinema *Queer*, há consenso nos critérios que enquadram um filme como tal?
- Filmes enquadrados como pertencentes ao Cinema *Queer* foram assim pensados desde a sua gênese, direcionando toda a *mise-en-scène* e a estética fílmica? Ou esse enquadramento ocorre *a posteriori*?

A pesquisa aqui proposta corresponde a um estudo de gênero, cujo objetivo é refletir sobre teoria e prática cinematográfica em relação ao que vem sendo denominado Cinema *Queer*. Para tanto foi eleito como *corpus* de pesquisa o cineasta brasileiro Karim Aïnouz e algumas de suas obras de longa-metragem de ficção, analisadas através de métodos e técnicas qualitativas, escolhidos de modo a permitir a análise cruzada entre a teoria e a prática do realizador, considerando seu percurso profissional e sua compreensão (ou não) sobre Cinema e Teoria *Queer*. No que concerne ao cineasta, as seguintes perguntas ajudaram a direcionar nossa investigação:

- A Teoria *Queer* e as pesquisas sobre Cinema *Queer* são, de alguma forma, conhecidas e refletidas pelo cineasta Karim Aïnouz?

² Tradução nossa para: *La Queer Palm est le prix LGBT+ du Festival de Cannes*. Disponível em: <https://www.queerpalm.org/queer-palm-2018>

³ Tradução nossa para: *Les films en compétition sont choisis pour leurs traitements des thématiques LGBT+ et celles liées au genre*. Disponível em: <https://www.queerpalm.org/queer-palm-2018>

- Quais as reflexões de Karim Aïnouz sobre gênero e sexualidade e de que forma elas estão presentes em seus filmes, especialmente nas obras “validadas” como *queer*?
- Os filmes inscritos, selecionados e exibidos em festivais e mostras de Cinema *Queer* foram criados para serem *queer* ou essa nomenclatura foi atribuída após a produção?
- Que características dos filmes *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, de Karin Aïnouz, os tornam pertencentes ao Cinema *Queer*?
- O conteúdo e a mensagem fílmica são, de algum modo, veiculados por uma estética que diferencia o autor e/ou o reúne a outros de igual modo identificados?
- Além das obras *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, “validadas” por festivais e mostras *queer*, outros filmes do cineasta também podem ser considerados *queer*? Porquê?

Vale ressaltar que esta pesquisa não está focada apenas no trabalho de Karim Aïnouz. Também está incluída a minha experiência pessoal e algumas práticas profissionais relacionadas à pesquisa, dentro e fora da Universidade. O objetivo não é dar uma resposta fechada e definitiva sobre o que é o Cinema *Queer*, pois isso iria de encontro à própria Teoria *Queer*, cujo propósito é constantemente refletir sobre normas impostas ao invés de criar novas fórmulas. O que se pretende é, à luz de alguns conceitos trazidos por teóricos *queer*, como gênero, identidade, sexualidade e heteronormatividade, fazer algumas ponderações entre eles e a prática cinematográfica, considerando aquilo que se convencionou denominar por Cinema *Queer*. Nosso intuito é discutir o cinema enquanto prática social e a importância das reflexões dos cineastas sobre os temas abordados em seus filmes, confrontando seus discursos com as suas práticas. Para tanto, será utilizada uma abordagem metodológica denominada etnografia de tela, sobre a qual dissertaremos mais adiante.

Esta tese possui assim um caráter não estritamente científico, mas que também tem a pretensão de assumir uma importância política na luta das minorias sociais. Sou *gay* assumido e por muitos anos não refleti sobre o quanto a minha existência e individualidade deixavam de ser autênticas por sofrer a interferência das músicas, filmes e programas televisivos machistas e heteronormativos que me cercavam. Tudo o que era dito verbal e não verbalmente contribuía para que eu me limitasse como ser humano. Havia grandes preocupações de minha parte com o meu gesticular, com o meu modo de andar, com as músicas que eu ouvia e gostava, mas que eu não me atrevia a assumir em público para não sofrer ainda mais discriminação do que a que sofri quando criança e

adolescente. Essas preocupações não eram só minhas. Ainda hoje, muitas pessoas têm medo de assumir seus gostos para não serem identificadas como homossexuais. E não são apenas homossexuais no armário que sofrem calados. Muitos homens heterossexuais também sofrem, pois precisam corresponder ao ideal de “macho” que a sociedade criou, caso contrário também serão discriminados, mesmo não sendo *gays*.

Ainda que alguns discordem, à medida em que o cinema foi se desenvolvendo como atividade econômica e industrial, adquiriu uma influência cada vez maior no que diz respeito à formação de crianças, jovens e população adulta, de um modo geral. Partindo da minha experiência pessoal, tanto como cinéfilo quanto como homossexual, posso afirmar que o cinema me influenciou bastante e, com ele, fui aprendendo como me portar enquanto ser humano do sexo masculino e heterossexual. Sim, heterossexual, afinal de contas nunca me foi dito que eu poderia não ser hétero. Essa sexualidade sempre me foi imposta desde o nascimento e, à medida que eu crescia e tomava consciência do mundo, o cinema, especialmente o hollywoodiano (que foi o que mais tive acesso até entrar para a universidade), me ensinava que *gays* eram ridicularizados, motivos para piadas, não protegidos pelo sistema, podendo, inclusive, serem mortos apenas por serem quem são. Não me refiro aqui apenas aos filmes das décadas de 1970, 1980 e 1990, mas aos atuais, em particular do início do século XXI.

Em 2005, eu ainda estava em fase de aceitação. Há pouco tempo, eu havia me assumido *gay* para a família e amigos em São Luís do Maranhão. Achava que a reação do meu pai seria me expulsar de casa, mas, antes que ele fizesse tal coisa, eu já havia tomado todas as providências para ir embora para Brasília, lugar onde eu não tenho nenhum familiar, mas que eu escolhi para viver a minha vida e sexualidade em paz, sem sentimento de culpa. Assumir ser *gay* ainda era algo novo para mim e, ao mesmo tempo, a sensação de liberdade vinha acompanhada de medo: o medo da reação das pessoas, de perder uma oportunidade de emprego, de saber de alguém que não quisesse se aproximar de mim pelo fato de ser *gay*, entre tantos outros motivos (inclusive de acharem que eu podia ser “aidético”). E sabe de onde vinham esses medos de coisas que eu nunca havia passado ainda? A maior parte deles vinha de filmes que eu havia assistido ao longo da infância e adolescência.

Em 2005, no ano em que eu pensei que tudo já seria diferente, foi lançado o filme *Brokeback Mountain*, de Ang Lee. Esse havia sido o ano em que tinha decidido assumir e viver a minha vida em paz, mas logo fui confrontado com um filme cujos personagens viviam um amor às escondidas, perdiam o emprego quando eram descobertos, casavam-se com mulheres, tinham filhos e, no final, um deles ainda era morto. Mais uma vez, o

cinema reforçou o que eu era “obrigado” a ser: heterossexual, casado, pai e machista, pois “viado”⁴ morre quando é descoberto. Ok, o filme se passava em outra época, na década de 1960, quando, inclusive, a homossexualidade ainda era considerada uma doença. Entretanto, na sessão em que eu estava presente, vi muitos homens levantarem e irem embora, brigando com suas namoradas por terem sugerido um filme com aquela temática. Alguns continuaram na sala a fazer chacota e a gritar coisas do tipo: matem esses “baitolas”. Uma situação nada animadora para quem tinha acabado de “sair do armário”.

Com o tempo, fui refletindo sobre a minha vida e o mundo ao meu redor. Percebi que não éramos apenas nós, os homossexuais, a sofrer. Heterossexuais também tinham seus gostos, prazeres, desejos e comportamentos limitados ao padrão estabelecido socialmente. Eles também evitam assumir certas preferências para não passarem por “bichas”. Por esse motivo, identifiquei-me tanto com os Estudos *Queer*, pois o intuito desses/as pesquisadores/as (e eu fico feliz em, agora, fazer parte desse grupo) é desconstruir as normas para que cada ser humano possa realmente ser único, sem as amarras dos padrões sexuais e de gênero.

Esta tese é, então, para introduzir uma reflexão sobre uma produção cinematográfica mais plural, permitindo que todo ser humano, independente da sua orientação sexual, identidade de gênero, ou qualquer outro conceito que venha a surgir nas próximas décadas, se veja representado no cinema de forma positiva, como os seres humanos que são e que ajudam a formar a sociedade em que vivemos. Proponho um cinema com todas as minorias sociais presentes e respeitadas, com histórias que apresentem as complexidades de todo e qualquer ser humano, deixando de privilegiar pessoas brancas e heterossexuais. Afinal, o mundo não é formado só por eles e todos temos o direito de nos sentirmos representados no cinema: eu, a Pablllo Vittar⁵, a Conchita Wurst⁶, o José Castelo Branco⁷, a Liniker⁸ e tantos/as outros/as que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo-machista-branco.

⁴ É escrito com “i” por se referir a um termo pejorativo usado no Brasil e comumente escrito desse modo por LGBTs. Em Portugal, o termo pejorativo equivalente é “paneleiro”.

⁵ Nome artístico de Phabullo Rodrigues da Silva, cantora e compositora *drag queen* brasileira.

⁶ Nome artístico de Thomas Neuwirth, cantor/a, compositor/a e *drag queen* austríaco/a. Representou a Áustria no Festival Eurovisão da Canção 2014, em Copenhague, Dinamarca, com a música *Rise Like a Phoenix*.

⁷ José Alberto Castelo Branco da Silva Vieira é um negociador de arte, cantor, personalidade televisiva e figura pública do *jet set* português.

⁸ Nome artístico de Liniker de Barros Ferreira Campos, cantora e compositora brasileira. Ela identifica-se como mulher trans.

Capítulo 1 - Desenho da investigação

Falar em metodologia remete a algo pedagógico, faz referência a um modo como fazer, um percurso, uma trilha a ser seguida, tendo em conta métodos e critérios rigorosos para pesquisar cientificamente. Entretanto, nesta pesquisa, o termo “método” está “bem mais próximo ao sentido que lhe dava a escolástica medieval: algo como um conjunto de procedimentos de investigação e análise quase prazerosos, sem maiores preocupações com regras” (Veiga Neto *apud* Meyer Paraíso, 2014, p. 18).

Para toda pesquisa científica é imprescindível selecionar um apanhado de evidências, dados, informações que servirão de sustentação teórica e empírica. Também é necessário justificar essa seleção, base da investigação, que será alvo de análise para comprovação ou refutação das hipóteses estabelecidas ao início do projeto. Nossa pesquisa, inserida no campo dos estudos fílmicos, é de natureza qualitativa e interpretativa.

Segundo Neves (1996), no campo das ciências sociais, a expressão “pesquisa qualitativa” é comumente utilizada com definições distintas, podendo ser definida como um conjunto de variadas técnicas interpretativas cujo objetivo é descrever, decodificar, traduzir e expressar os sentidos dos fenômenos do mundo social, reduzindo assim, a distância entre a teoria e os dados, entre o contexto e a ação. A pesquisa qualitativa nesta tese tem como característica o uso cruzado de múltiplas metodologias, nomeadamente a revisão de literatura, destinada a subsidiar a parte teórica, e a Teoria de Cineastas (em diálogo com a etnografia de tela), que nos permite “compreender o cinema a partir dos cineastas” (Penafria, et al., 2016, p. 9), norteando a parte empírica.

Durante a etapa do levantamento bibliográfico foram feitas leituras e seleção das obras e pesquisas relacionadas ao Cinema *Queer*. Também foram considerados estudos provenientes de outros campos do conhecimento (da Sociologia, essencialmente); e em relação aos Estudos *Queer* e Estudos Feministas, destacamos os conceitos de performatividade, heteronormatividade, desconstrução, gênero, sexo e sexualidade, os quais favoreceram a consolidação da revisão de literatura. Os Estudos *Queer* nos dão suporte para analisar as obras de Karim Aïnouz pela perspectiva da “desconstrução da heteronormatividade”, apresentada pelos teóricos desse campo de estudo.

A consolidação do levantamento bibliográfico se sustenta pelas leituras que estão em consonância com a temática abordada. Portanto, alguns dos principais autores selecionados na revisão da literatura foram: Judith Butler (1999), João Manuel de

Oliveira (2016), Ruby Rich (2013, 2015), Richard Miskolci (2009, 2012), Anamarie Jagose (1997), Teresa de Lauretis (2011, 2019), Laura Mulvey (1983), Robert Stam (2013), Denilson Lopes (2015), Bárbara Mennel (2013) e David Córdoba (2005).

No que concerne ao paradigma interpretativo, trata-se de um modelo de pesquisa que não considera a existência de uma realidade totalmente objetiva, nem totalmente subjetiva, mas sim a interação entre as características do objeto estudado e a compreensão que os seres humanos criam socialmente a respeito dele por meio da intersubjetividade. Tal perspectiva enfatiza a importância dos significados subjetivos e sociopolíticos, assim como ações simbólicas na forma como as pessoas constroem e reconstróem sua própria realidade (Saccol, 2009). Isto acontece porque, de acordo com Creswell (2014), todo pesquisador, estando ou não consciente disso, sempre traz consigo certas crenças e pressupostos filosóficos para a sua abordagem. Isso influencia quanto aos tipos de problemas que irá estudar, que perguntas de pesquisa fazer ou como será feita a coleta de dados. Ou seja, “quanto à axiologia, isto é, a questão dos valores, o interpretativismo assume que o pesquisador nunca possui uma posição neutra, mas sim que suas pressuposições, crenças, valores e interesses sempre intervêm na modelagem de suas investigações” (Saccol, 2009, p. 262).

Ainda segundo Saccol (2009), até mesmo a escrita na pesquisa interpretativa pode ser distinta da utilizada nos estudos positivistas, sendo permitido, embora não seja obrigatório, o uso da primeira pessoa como uma forma de deixar ainda mais clara a posição do pesquisador, reconhecendo assim as limitações relativas ao processo de pesquisa, o qual dependerá sempre de sua interpretação.

Somada à metodologia qualitativa, temos a coleta de dados, que será feita através dos instrumentos: *a)* entrevista de forma semiestruturada, a qual nos permite a obtenção aprofundada de informações do entrevistado sobre o tema ou problema da investigação, e *b)* a etnografia de tela, que amplia a definição da antropologia visual para além de investigações em torno da produção fílmica.

A análise de dados foi concretizada em dois momentos. O primeiro deles durante a realização do estado da arte sobre os estudos *queer* e o *New Queer Cinema*. O segundo momento foi durante a etnografia de tela, definida por Carmen Rial (2005) como uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica aliados às ferramentas próprias da crítica cinematográfica, em torno das obras selecionadas de Karim Aïnouz. Cada uma dessas etapas será detalhada ainda neste capítulo.

Para atingir o objetivo desta pesquisa, que é analisar teorias e práticas do *Queer* no cinema, optamos por estudar obras selecionadas do cineasta brasileiro Karim Aïnouz. O cineasta possui mais de um filme “validado” por festivais, pela crítica e por profissionais do mercado cinematográfico como *Queer*. A escolha pelo realizador se deve ao fato dele ter se tornado referência no que diz respeito ao denominado Cinema *Queer* no Brasil. Os filmes selecionados para análise foram: *Seams* (1993); *Madame Satã* (2002); *O Céu de Suelly* (2006); *O Abismo Prateado* (2011); *Praia do Futuro* (2014) e *A Vida Invisível* (2019). Todos eles são obras de ficção de longa-metragem dirigidas exclusivamente por Karim, sendo *Seams* a única curta-metragem selecionada.

Em termos de linguagem, e porque se pretende que esta tese seja o mais inclusiva possível, optamos por usar um binarismo questionável: os e as cineastas, os e as investigadoras. Esta opção prende-se com o fato de estarmos cientes da dificuldade que pessoas invisuais e pessoas com dislexia têm em ler um texto que opta pelo uso constante da neutralidade, como em investigadorxs, xs cineastas, directorxs, por exemplo. No caso específico de pessoas invisuais, os softwares de leituras utilizados por esse grupo não leem palavras escritas assim, haja vista que o uso da letra “x” ou do símbolo “@” no lugar dos artigos definidos “a” ou “o” não funciona na linguagem oral, tornando a leitura difícil.

1.1 O filme como objeto de investigação

Os filmes são mecanismos de propagação de discursos. Os espectadores não acompanham apenas o desenrolar de uma história, eles são confrontados com as ideologias intrínsecas à obra, as quais, geralmente, marcam a época em que essa obra foi produzida. A partir desse princípio, podemos afirmar que o cinema, em especial as produções *hollywoodianas* (por serem as mais consumidas mundialmente), por muitos anos, contribuíram para a perpetuação de algumas ideias hegemônicas de gênero e sexualidade.

Independente da reflexão ou não dos cineastas sobre esses temas, eles acabam por reproduzir em seus filmes normas sociais que acreditam fazer parte do seu cotidiano desde a mais tenra idade. Homens e mulheres geralmente são representados dentro dos padrões de masculino e feminino conhecidos pelo grande público. Afinal, o objetivo das produtoras norte-americanas é a catarse do espectador com a obra, portanto, torna-se necessária uma proximidade com as ideias dominantes presentes no imaginário coletivo. Pelo menos foi assim até o início dos anos 1990. Antes disso, foram raros os realizadores que ousaram criticar e repensar as normas sexuais e de gênero, e, quando acontecia,

geralmente eram produções independentes (Geadá, 1985; Turner, 1997; Vasconcellos, 2008).

O teórico Richard Dyer (Imagem 1), no documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995), afirma: “As ideias acerca de nós mesmos não provêm só do nosso interior, provêm da cultura. E esta cultura provêm essencialmente dos filmes. Por isso, aprendemos com os filmes o que significa ser homem ou mulher, o que significa a sexualidade”. Culturalmente inseridos, os cineastas, por muitos anos, reproduziram assim esse ideal de homem e mulher, masculino e feminino, a partir do que lhes foi ensinado. Por muitos anos, as ideias de gênero não foram questionadas, tal como a heterossexualidade constituir uma opção. Portanto, cineastas apresentavam nas telas a heteronormatividade que lhes foi ensinada. Sendo esta uma tese que se propõe analisar normas sociais de gênero e sexualidade no cinema, é impossível não considerar o ponto de vista do cineasta sobre esses temas.



Imagem 1 - Frames do filme "The Celluloid Closet" (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995)

Para esta pesquisa, os aspectos de maior relevância serão os discursos presentes nos filmes analisados e sua relação com a experiência social do cineasta. As características da linguagem cinematográfica, como montagem, enquadramentos, direção e movimentos de câmera, serão analisadas em segundo plano, no âmbito da perspectiva pós-crítica⁹.

⁹ Em linhas gerais, as pesquisas pós-críticas “propõem-se a examinar o *status quo* para desnaturalizá-lo, o que significa envolver-se na ambiciosa tarefa de explorar modos alternativos de pensar, falar e potencialmente fazer determinadas práticas sociais e, concomitantemente,

Neste sentido, privilegamos a etnografia de tela e a teoria de cineastas para compreendermos o Cinema *Queer* produzido por Karim Aïnouz.

1.2 Etnografia de tela

Os filmes são produzidos e visionados dentro de um contexto sociocultural, sendo importante a quem faz uma análise fílmica reconhecer a posição em que está analisando a obra e o que ela provoca/incita. Reconhecer esses contextos em que se encontram inseridos o filme e quem o analisa é a grande diferença entre a etnografia de tela e a análise fílmica. Na etnografia de tela o pesquisador está imerso no “campo” (filme) e suas percepções, impressões e sensações influenciam, assumidamente, na sua análise (Balestrin & Soares, 2014).

O contexto, na análise fílmica, é indispensável para o processo de produção de sentido da obra, embora propicie controvérsias e dilemas em torno de qual o método mais adequado para incorporá-lo ao processo de interpretação de um produto audiovisual. No caso da etnografia de tela, ela vai “além do texto, buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado” (Rial, 2004, p. 14).

A percepção do vocábulo “contexto” é demasiado ampla, pois, ao referir-se ao que está em torno do texto fílmico, ele pode estar relacionado a coisas profusas que vão desde os meios de produção necessários para dar corpo à narrativa, passando por questões relacionadas à vivência do “autor” da obra e que estarão presentes na narrativa, ou até mesmo à forma como a obra já consolidada se relaciona com o espectador.

Por outro lado, a retomada do público ou do espectador como algo a ser pensado no processo de análise fílmica não é recente, mas está diretamente relacionada ao modo como se compreende a comunicação fílmica e, por extensão, o texto fílmico. Assim, a escolha por uma metodologia ou outra, antes de ser motivada pela eficácia que a sua aplicabilidade oferece para demonstrar hipóteses sobre os significados produzidos pela recepção fílmica, demanda conhecer, ainda que parcialmente, os paradigmas teóricos pressupostos em seus procedimentos e que,

remodelar as metodologias de pesquisa para que elas não se constituam como ferramentas de reprodução social” (Gastaldo, 2014, pp. 9 – 10).

consequentemente, interferem sobre o tratamento interpretativo conferido ao texto fílmico. (Colins & Lima, 2020, p. 16)

Como já havia afirmado Francesco Casetti (1990, p. 31): “é preciso estudar como um filme constrói seu espectador, como ele relata, como ele lhe atribui um lugar, como ele o faz percorrer um certo trajeto.” Em outras palavras, é preciso compreender a lógica por trás do filme, durante a sua concepção no ato de escrita do guião e na escolha de ângulos e posicionamentos de câmara. É exatamente essa a proposta da etnografia de tela.

Para compreender a etnografia de tela enquanto proposta metodológica, é preciso considerar algumas tendências teóricas precedentes que permitiram a aproximação dos estudos de cinema com métodos provenientes de áreas como a antropologia e a sociologia.

A pesquisadora pós-estruturalista Carmem Rial (2005) denomina “etnografia de tela” o método aplicado aos estudos dos media que empregam procedimentos próprios da pesquisa etnográfica (longo período de contato com o campo, nesse caso, com o filme; observação sistemática; registro em caderno de campo; escolha de cenas para análise mais aprofundada), aliados a ferramentas da crítica cinematográfica (iluminação, componentes dos planos, trilha sonora, modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro do filme, escolhas relativas à montagem e modo de narrar a história).

Rial (2005) fez uso frequente da etnografia de tela para analisar imagens feitas por jornalistas nas coberturas de guerra. Para a pesquisadora, saber o contexto e o modo como aquelas imagens eram criadas para serem transmitidas pelos telejornais fazia imensa diferença para compreender o conteúdo. Logo, sendo a mensagem uma construção de signos que produz significados na interação com os espectadores, “a ênfase não está mais no emissor (sua intenção não prevalece de modo absoluto na definição do que é a mensagem) ou no meio, mas no texto e em suas possíveis leituras” (*ibid*, p. 122). Portanto, as “intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido” (*ibid*, p. 121).

Em se tratando de imagens que abordam temas sensíveis, como as identidades de gênero e as sexualidades, e passíveis de censura tanto do espectador quanto dos profissionais inseridos no circuito cinematográfico, é relevante para esta pesquisa compreender o modo como essas imagens foram produzidas e os contextos que influenciam a produção das mesmas.

Em relação ao método da etnografia de tela, as pesquisadoras Patrícia Balestrin e Rosângela Soares acrescentam:

Um percurso etnográfico requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem, visto que somos também modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão à objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constitutiva do social e da cultura. Nessa direção, propomo-nos a lidar com e a explorar a indeterminação, as contradições e a provisoriade dos sentidos na análise de imagens. (Balestrin & Soares, 2014, p. 91)

A etnografia de tela está inserida no campo das pesquisas pós-críticas, o que significa “examinar o *status quo* para desnaturalizá-lo” (Gastaldo, 2014, p. 9). Nesse campo, o termo “metodologia” é assimilado de modo mais livre, como um meio de indagar, elaborar questões e construir problemas de pesquisa em harmonia com estratégias de descrição, análise e um conjunto de procedimentos de coleta de dados (Meyer & Paraíso, 2014). No tópico a seguir, tratamos da teoria de cineastas enquanto abordagem de análise para os filmes de Karim Aïnouz.

1.3 Teoria dos Cineastas como abordagem para análise

“Aprender a ler e escrever é, antes de tudo, aprender a ler o mundo, compreender o seu contexto, localizar-se no espaço social mais amplo, a partir da linguagem” (Leite & Duarte, 2007, p. 42). Fazendo uma analogia entre o fazer fílmico e a escrita, compreendemos a impossibilidade de dissociar um filme da leitura de mundo do realizador. A abordagem de uma temática, a construção de personagens e toda a concepção estética de um filme são feitas a partir das convicções ou reflexões do realizador durante o processo de produção da obra.

A Teoria de Cineastas nos permite “compreender o cinema a partir dos cineastas” (Penafria *et al.*, 2016, p. 9), pois julgamos ser impossível dissociar um filme dos pensamentos, reflexões, indagações e convicções dos cineastas envolvidos nas obras. Convém esclarecer que a teoria dos cineastas é “uma abordagem e não uma metodologia” (*ibid*, p. 10).

Essa abordagem tem como finalidade um discurso resultante de uma dinâmica complexa, composta por uma constante interação entre o cineasta, que, sendo simultaneamente criador e espectador, se refere à própria obra, e o pesquisador, que, não sendo apenas espectador, é, igualmente, um criador, uma vez que na sua relação com a obra também contribui para a sua construção. (Graça, Baggio, & Penafria, 2015)

Apesar de não se tratar de uma metodologia específica, convém esclarecer alguns princípios que norteiam a utilização dessa abordagem para que esta se qualifique como uma pesquisa científica enquadrada no campo dos estudos da imagem em movimento. Na qualidade de uma investigação acadêmica, os principais pontos que direcionam essa abordagem são:

1. “cineasta” é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.);
2. não pretendemos assumir, desde logo, que todo o cineasta possui uma teoria, a designação de “teoria” deve ser discutida e a eventual “teoria” será sempre um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida;
3. o principal material bibliográfico de apoio ao investigador devem ser livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros, mas, sempre dos próprios cineastas;
4. os filmes são uma fonte para estudar a concepção de cinema de um determinado cineasta, seja por opção do investigador, seja pela não existência ou escassez de material escrito, seja pela necessidade ou interesse em complementar as fontes de pesquisa;

5. a investigação a realizar no âmbito desta abordagem implica uma constante avaliação crítica para evitar cair numa investigação que revele uma natureza laudatória ou de mera confirmação de tudo o que o cineasta afirma, sendo o discurso dos cineastas sobre a sua própria arte marcadamente apaixonado e apaixonante, a investigação científica sobre esse discurso deve ser suportada por uma metodologia que não promova a imediata adesão a esse mesmo discurso, ou seja, a legitimidade de refletir sobre uma determinada obra não é exclusiva do seu próprio criador, no caso, o cineasta;

6. o tipo de teoria que a abordagem “Teoria dos cineastas” porventura encontra e produz tem como característica principal o facto de se encontrar profundamente dependente do processo criativo; mas, também, a própria designação de “processo criativo” deve merecer reflexão no âmbito das investigações científicas que tenham os filmes e o discurso verbal e escrito do cineasta como fonte primordial e de apoio. (Penafria, et al., 2016, pp. 10 - 11)

É relevante esclarecer que toda pesquisa realizada no âmbito da abordagem da Teoria de cineastas requer permanente avaliação crítica do pesquisador a fim de evitar tornar-se elogiosa ou de simples confirmação daquilo que o cineasta afirma. Considerando tratar-se de uma pesquisa científica, esta deve ser sustentada por uma metodologia que não promova adesão ao discurso apaixonado do cineasta sobre a sua própria obra (Penafria *et al*, 2016). Por isso a necessidade da interseção entre essa abordagem com conceitos advindos dos Estudos *Queer* e com a nossa perspectiva crítica sobre os filmes analisados.

1.4 Critérios de seleção das obras cinematográficas

Tendo como objeto de pesquisa para esta tese o cineasta brasileiro Karim Aïnouz, esta investigação está centrada nos filmes de ficção em longa-metragem, ou seja, os documentários e as curtas produzidas pelo realizador foram excluídos da nossa amostra de análise. A exceção é o documentário em curta-metragem *Seams* (1993), por o considerarmos relevante para a compreensão do percurso do realizador no que diz respeito ao seu trabalho direcionado ao Cinema *Queer*.

Como o objetivo desta investigação é compreender o conceito de Cinema *Queer* a partir do cineasta escolhido, excluimos também os filmes em correalização, nomeadamente a obra *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), no qual Karim divide a direção com o cineasta Marcelo Gomes. Portanto, o *corpus* filmico desta pesquisa é:

- *Seams* (1993);
- *Madame Satã* (2002);
- *O Céu de Suelly* (2006);
- *O Abismo Prateado* (2011);
- *Praia do Futuro* (2014);
- *A Vida Invisível* (2019)

Diante do exposto, reiteramos que a parte metodológica está centrada em revisão de literatura, etnografia de tela e no uso da abordagem da Teoria de cineastas, os quais darão suporte à análise dos filmes acima citados. No próximo capítulo trataremos de apresentar os principais conceitos dos Estudos *Queer*.

No visionamento das obras filmicas selecionadas e considerando o método da etnografia de tela, destacamos como principais pontos analisados a visibilidade dada ao masculino, a construção de personagens femininos, o tratamento do gênero no âmbito da linguagem cinematográfica e a exploração da diversidade dos núcleos familiares. Esses pontos serão detalhados na seção de etnografia de tela das obras.

Em complemento, outros dados que corroboram esta pesquisa resultaram da realização de uma entrevista semiestruturada com o realizador Karim Aïnouz. A entrevista, realizada no dia 04 de agosto de 2021, via Zoom, teve um guião composto por 13 perguntas. A duração da entrevista foi de 51 minutos e 54 segundos.

Capítulo 2 - Pensar o *Queer*: do uso social às perspectivas acadêmicas

Neste primeiro capítulo apresentamos algumas reflexões em torno do vocábulo *Queer*, contextualizando o seu uso em países anglófonos e em língua portuguesa, com especial ênfase para Brasil e Portugal. Apontamos também alguns dos temas abordados nos Estudos *Queer* relevantes para a nossa pesquisa. A partir da revisão de literatura, averiguamos a falta de consenso na compreensão do termo, tornando o seu uso distinto em contexto social, acadêmico e cinematográfico. Teóricos do Norte e do Sul global têm percepções diferentes em torno das questões *queer*. Nosso objetivo é apontar algumas dessas reflexões que demonstrem a complexidade e a necessidade dos debates *queer* como uma epistemologia que representa desconstrução de normas sociais de gênero e sexualidade. Não tentaremos explicar o *queer*, mas refletir a partir de argumentos de renomados teóricos que julgamos pertinentes para o cumprimento dos objetivos propostos para esta investigação.

2.1 Usos e traduções da epistemologia *Queer*

Até os anos finais da década de 1980, o que hoje é conhecido como Teoria *Queer* ainda não constituía um campo de estudo acadêmico composto por uma mescla de pensamentos e reflexões teóricas sobre as normas sociais de gênero e sexualidade. Até aquele momento, o vocábulo *Queer* tinha denotação exclusivamente pejorativa e, apesar de ser usado para agredir principalmente *gays* e lésbicas, estes não eram as únicas vítimas. O termo é usado para agredir “qualquer pessoa com comportamento fora dos padrões sociais e que põe em causa a norma estabelecida (Saez, 2004, p. 381)¹⁰.” Apenas no início dos anos 1990 o termo começa a ser alvo de reflexão e utilizado na academia com o objetivo de politizá-lo e ressignificá-lo. Inicialmente por pesquisadores de universidades norte-americanas, posteriormente espalhando-se por todo o globo.

Larissa Pelúcio (2014) afirma que “[...] a escolha da palavra ‘queer’ para denominar uma teoria tratou-se de uma escolha política. Quer dizer, a ideia era transformar a injúria, as identidades ofensivas, atribuídas pelos outros em um termo de luta e combate (p. 30).”

¹⁰ Tradução livre do original em espanhol: “es todo aquello que se sale de lo normal y pone en cuestión lo establecido” (Saez, 2004, p. 381)

Mas o que significa *queer*? Em que situações este termo é utilizado? É direcionado a pessoas ou coisas? De que tipo? Porque utilizar este termo para denominar um campo de estudos e um conjunto de filmes? E porquê a manutenção do termo em inglês, mesmo em países cujo idioma materno não é esse? Como se sabe, todo termo contém um acervo epistémico, racial, cultural, de classe, de gênero e geopolítico (Valencia, 2015). Esse é o motivo da importância de iniciarmos apresentando algumas dessas particularidades atreladas ao vocábulo *Queer*, pois seu uso acadêmico está relacionado a seu poder político.

Autores como Richard Miskolci (2009, 2012), Teresa de Lauretis (2011, 2019), Annamarie Jagose (1997), Judith Butler (1999), Larissa Pelúcio (2014), João Manuel de Oliveira (2016), Leandro Colling (2015, 2016), Anselmo Alós (2020), David Córdoba (2007), Javier Sáez (2004) António Fernando Cascais (2016), e tantos outros, já se debruçaram em reflexões sobre o termo, apresentando argumentos sobre traduzir-se ou não e quais seriam as traduções possíveis que carregassem consigo a bagagem cultural e política de *Queer*.

Um dos artigos mais recentes que pondera aspectos das traduções é da autoria de Anselmo Peres Alós (2020), intitulado *Traduzir o queer: uma opção viável?*, onde o autor dá algumas respostas à questão: “O que ganhamos e o que perdemos com uma transposição cultural?” (*ibid*, p. 01). Palavras vêm carregadas de valores culturais que, para serem compreendidos em outro idioma, em outra cultura, requerem mais que palavras, afinal, “não há correspondência absoluta entre todos os elementos de uma cultura e de outra” (*ibid*. 01). O autor evidencia ainda um alerta importante: “traduzir o *queer* implica (ao menos potencialmente) uma ‘perda’, ou um ‘ganho’, ou ‘ambos’ ao mesmo tempo? Logo, devemos manter-nos vigilantes com o que ganhamos e/ou com o que perdemos quando o ‘traduzimos’ (*ibid*, p. 02)”.

Autores e autoras latinos/as já apresentaram e problematizaram aproximações prováveis com vocábulos da língua portuguesa e espanhola e as implicações de seus usos. Tantas “tentativas” comprovam a complexidade intrínseca ao vocábulo e ao que vem sendo denominado de Estudos *Queer*. Neste capítulo não pretendemos esgotar o debate (isso seria impossível), apenas trazer algumas ponderações que julgamos relevantes para a nossa pesquisa. Considerando que “as palavras, assim como as pessoas, têm histórias; e, quando viajam no tempo e no espaço, elas mudam” (Lauretis, 2019, p. 397), tentaremos acompanhar um pouco da “viagem” feita pelo termo *queer*, desde sua aplicação nos finais do século XIX, passando por sua conotação ofensiva contra homossexuais até sua resignificação em âmbito acadêmico.

Tanto em inglês quanto em português, a palavra *Queer* é, geralmente, entendida como sinônimo de homossexualidade. Entretanto, essa é uma interpretação um tanto redutora e equivocada de uma expressão que, em língua inglesa, é usada em situações diversas. “Nos Estados Unidos, o termo *queer* tem uma genealogia interessante, que começa nas ruas (Bacchetta, Falquet & Alarcón, 2012, p.07)”. “Especula-se que o vocábulo tenha surgido no Baixo Alemão¹¹, *quer* (significando ‘oblíquo’, ‘perverso’), e teria migrado para o inglês por volta do século XVI (Alós, 2020, p. 02)”. Teresa de Lauretis (2019, p. 397), acrescenta que “a palavra queer tem uma longa história; ela existe na língua inglesa por mais de quatro séculos e todo esse tempo carregou denotações e conotações negativas: estranho, esquisito, excêntrico, de caráter dúbio ou questionável, vulgar [...]”.

Apesar de não haver uma tradução em língua portuguesa, os dicionários inglês-português tentam explicá-la a partir de termos do nosso idioma que se aproximem do seu uso em países de origem anglófona. Conforme o dicionário Collins (2004)¹², as compreensões possíveis são: “esquisito, estranho, suspeito e duvidoso”. Acrescenta ainda sua aplicação como sinônimo de *sick* (“doente”), exemplificando com a expressão “*I feel queer*”, empregada quando alguém se sente “fora do habitual”, “estranho”, ou, como está no dicionário: “não estou bem”. O dicionário também menciona o uso como sinônimo de “bicha”, no Brasil, e “maricas”, em Portugal. Explicação similar é encontrada no Dicionário Oxford (2007, p. 616): “*Queer - adj (queerer, - est) 1 (antiq) esquisito 2 (gíria, ofen) efeminado, bicha*”. Nota-se que, diferente dos dois dicionários citados, Lauretis não faz referência à homossexualidade. É importante observar também a aplicação em outros contextos, que nada tem a ver com vexação, humilhação ou repressão, como no caso de remeter a um estado emocional ou de saúde, provando a complexidade intrínseca ao vocábulo.

Segundo o *The slang dictionary* (Hotten, 1870, p. 209), dicionário de gírias, palavras proibidas e/ou secretas, criado por John Camden Hotten, acredita-se que, na Inglaterra, *Queer* era uma palavra proibida (tradução nossa para *Cant word*). Termo criado por um grupo restrito de pessoas, para referirem-se “secretamente”, e negativamente, a alguém ou a um grupo específico de pessoas. Acrescenta ainda que o termo chegou à Inglaterra, muito provavelmente, com os ciganos vindos da Alemanha:

¹¹ O baixo-alemão não é propriamente um dialeto, é uma variante linguística com gramática e vocabulário próprios. Se desenvolveu de uma mistura de todas as línguas faladas no Báltico. Paralelos com sueco, inglês e até com as línguas bálticas não podem ser ignorados. A semelhança com o inglês é reforçada pelo fato de que o baixo-alemão não passou pela chamada Segunda Mutação Conson ntica (*Zweite Lautverschiebung*) do alemão (Mello, 2016).

¹² ADJ 1. (odd) esquisito, estranho 2. (suspect) suspeito, duvidoso 3. (BRIT: sick) I feel queer, não estou bem N ( nf: homossexual) bicha M (BR) maricas M (PT)

QUEER, uma antiga palavra proibida/secreta, uma vez usada continuamente como um prefixo, significando abjeto, malandro ou sem valor – o oposto de *RUM*, que significava bom e genuíno. QUEER, com toda certeza, é derivada da linguagem secreta. Tem sido discutido que ela passou a ser usada a partir de um *quaere* (?) Sendo colocada antes do nome de um homem; mas é mais do que provável ter sido trazida para este país pelos ciganos da Alemanha, onde *QUER* significa "cruz" ou "tortuoso". Em todo o caso, acredita-se que tenha sido usada pela primeira vez na Inglaterra como uma palavra proibida/secreta. (Hotten, 1870, p. 209)¹³

Cinco anos antes da publicação do *The slang dictionary* (Hotten, 1870), Charles Dickens usou a expressão *Queer Street* para se referir a uma localidade londrina ocupada por pessoas em situação precária, ou com estilo de vida considerado “anormal”: pobres, doentes, pessoas endividadas, prostitutas, boêmios, etc. O primeiro capítulo do livro *A Long Lane* (Dickens, 1997, pp. 417-614), terceiro a compor a obra *Our Mutual Friend* (Dickens, 1997), publicada em 1865, tem como título: *Lodgers in Queer Street*¹⁴, explicado pelo autor com a seguinte nota, ao fim do livro: “*Queer street: An imaginary street where people in difficulties are supposed to reside*”¹⁵ (Dickens, 1997, p. 826). A Editora Relógio D’Água, responsável pela tradução portuguesa da obra, intitulada “O amigo comum” (Dickens, 2015), traduziu o título do capítulo para “Locatários em situações difíceis” (Dickens, 2015, p. 385), condizente com a nota do autor. O fato comprova o quanto a palavra *queer*, até finais do século XIX, não tinha qualquer ligação com homossexualidade, gênero e/ou sexualidade.

O *The slang dictionary* (Hotten, 1870, p. 209) define pessoas “*in Queer Street*” como: “*in difficulty or in want*”¹⁶. Com o passar dos anos a expressão se popularizou na

¹³ Tradução nossa do original em inglês: “QUEER, an old Cant word, once in continual use as a prefix, signifying base, roguish, or worthless, — the opposite of RUM, which signified good and genuine. QUEER, in all probability, is immediately derived from the Cant language. It has been mooted that it came into use from a *quaere* (?) being set before a man's name; but it is more than probable that it was brought into this country by the Gipsies from Germany, where *QUER* signifies "cross," or "crooked". At all events it is believed to have been first used in England as a Cant word”. (Hotten, 1870, p. 209)

¹⁴ Inquilinos na *Queer Street* (Tradução nossa)

¹⁵ “*Queer Street*: uma rua imaginária onde residem pessoas que vivem em dificuldade.” (Tradução nossa)

¹⁶ “QUEER STREET, ‘in QUEER STREET’, in difficulty or in want”: “QUEER STREET, ‘na QUEER STREET’, em dificuldade ou em falta” (Tradução nossa)

literatura como referência a pessoas à margem da sociedade, ou para insinuar uma situação desagradável.

Na tradução portuguesa do livro *Alucinadamente Foucault* (Duncker, 2014), o personagem Paul Michel, um homossexual assumido, internado em um manicômio, diz, em conversa com o personagem-narrador: “[...] Porque é que não estudas Shakespeare? Ele era tão irado como eu. À sua majestosa maneira. E igualmente **esquisito** (Duncker, 2014, p. 120. grifo nosso).” Para a palavra “esquisito” puseram a seguinte nota de rodapé: “No original, ‘**queer**’ pode significar **homossexual, excêntrico, duvidoso ou desonesto**” (Duncker, 2014, p. 120, grifo nosso). O termo é usado por Paul Michel para referir-se a Shakespeare como alguém parecido consigo. Provavelmente pela heterossexualidade de Shakespeare não ser questionada, optaram por outra tradução possível. Em todo caso, “esquisito” também remete a uma denotação negativa para o vocábulo *queer*.

Arthur Conan Doyle fez uso recorrente da expressão em seus livros com o famoso detetive Sherlock Holmes. No conto *The adventure of the second stain* (Doyle, 2012), publicado originalmente em 1904, o inspetor Lestrade repreende um policial com a seguinte frase: “*It's lucky for you, my man, that nothing is missing, or you would find yourself in Queer Street.*” (Doyle, 2012, p. 579, grifo nosso). Na edição da editora portuguesa Publicações Europa-América (1990), a frase foi traduzida para: “Tem sorte, homem, por não faltar nada, senão **ver-se-ia em grandes apuros**” (Doyle, 1990, p. 243, grifo nosso), comprovando a conotação negativa do termo. Na tradução brasileira, da editora Nova Fronteira, a referência exata à rua imaginária de Dickens foi mantida: “Sorte sua, meu rapaz, que não esteja faltando nada, senão já estaria **na Rua Queer**” (Doyle, 2015, p. 240, grifo nosso). À exceção dos que a entendam, o termo propõe margens de interpretações, podendo o leitor imaginar que se trata de uma rua frequentada por pessoas de boa situação financeira, sucedendo a presença de pessoas a pedir-lhes ajuda. De todo modo, percebe-se a essência negativa da sentença.

Enquanto os dicionário inglês-português Collins (2006) e Oxford (2007) afirmam o uso do termo para ofender homossexuais, fazendo uma analogia às expressões “bicha”, “maricas” e “afeminado”, usadas no Brasil e em Portugal, nota-se, contudo, a inexistência de tal paralelismo em 1870, uma vez que o *The slang dictionary* (Hotten, 1870, p. 209) não faz nenhuma menção à homossexualidade. Segundo Lauretis (2019, p. 397), a aplicação da palavra *queer* de forma estigmatizada à homossexualidade só acontece após a repercussão do julgamento e prisão de Oscar Wilde. O escritor britânico foi acusado de desvirtuar e manter relações imorais com jovens rapazes. Na época do encarceramento,

a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo era considerada criminosa¹⁷. Por esse motivo, o escritor foi considerado “anormal”, “delinquente”, ou, no inglês, *queer*. A partir de então a injúria passa a ser associada também a homossexuais.

Com o acréscimo denotativo, a expressão *Queer Street*, até então relacionada a “pessoas em má situação”, começa a ser direcionada mais enfática e pejorativamente a homossexuais. Por esse motivo, em 1997, Hugh David intitula o seu livro sobre a “história social da homossexualidade Britânica” de *On Queer Street*.¹⁸ O livro versa sobre as experiências homossexuais no Reino Unido, desde o ano de 1895, ano da prisão de Oscar Wilde, passando pelo processo de descriminalização da prática homossexual, em 1967, até a epidemia de HIV/aids¹⁹, entre os anos finais da década de 1980 e meados dos anos 1990.

Na década de 1950, William S. Burrough utiliza a palavra *Queer* (2017) como título do segundo livro de uma trilogia, composta ainda por *Junky*²⁰ e *Naked Lunch*²¹. Em *Queer* acompanhamos o sacrifício do personagem William Lee para abandonar as drogas, suas crises de abstinência, e a paixão obsessiva por um rapaz, Carl Steinberg. Segundo Christian Schwartz (2017, p. 04), responsável pela tradução da editora Companhia das Letras, no Brasil, apesar do livro ter sido escrito na década de 1950, Burroughs foi “obrigado a engavetar o então impublicável *Queer* pelas três décadas seguintes”. Schwartz (2017, p. 05) reconhece a complexidade da palavra *Queer* e opta não só por manter o título original como afirma ter preservado, ao longo do romance, o eventual uso pejorativo da palavra *queer*, traduzida quase sempre por “bicha” – exatamente o termo utilizado pela Editora Quetzal (Burroughs, 2016) para intitular a edição em Portugal. A edição brasileira traz a seguinte nota sobre a tradução:

No romance que o leitor tem em mãos, o problema maior de tradução está no título, que optamos por manter no original — repare que tal problema não se

¹⁷ No ano de 1885, houve uma alteração na legislação britânica tornando crime a prática de “relações sexuais, em público ou privado, entre homens”. Foi por essa lei que Oscar Wilde foi acusado e tornado criminoso: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/collections1/sexual-offences-act-1967/1885-labouchere-amendment/>

¹⁸ A partir de tradução nossa do subtítulo do livro: “*a social history of British homosexuality, 1895-1995*”

¹⁹ Na literatura acadêmica e mesmo em artigos jornalísticos convencionou-se utilizar “aids”, em minúsculas, por se tratar de uma doença. Não encontramos nenhuma explicação exata para isso, entretanto optamos por seguir o padrão de outros textos. Para mais explicações sugerimos a leitura do seguinte artigo: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/01/cotidiano/10.html>

²⁰ Burroughs, W. S. (2012) *Junky*. London: Penguin books.

²¹ Burroughs, W. S. (2015) *Naked Lunch*. London: Penguin books.

colocava para *Junky*: se esta é palavra de uso mais ou menos corrente no Brasil, “queer” não goza do mesmo alcance. Pior: **tem conotações bastante ambíguas em seu uso no inglês contemporâneo**, de viés um tanto acadêmico, mas também fundamental na quadra linguística da luta por direitos dos homossexuais, movimento que se apropriou do termo, originalmente pejorativo, para nomear o que no Brasil chamamos “orgulho gay” (nos Estados Unidos é queer pride). (Schwartz, 2017, p. 07-08, grifo nosso)

Em comemoração aos 25 anos do polêmico livro de Burroughs, em 2010, a Editora Penguin, em Londres, publicou uma versão especial, acrescentando uma introdução escrita pelo editor, Oliver Harris. Segundo ele, toda a obra de Burroughs é *queer* por englobar várias interpretações possíveis da expressão, seja como substantivo, adjetivo ou mesmo verbo:

Uma vez que não há livros «convencionais» (straight) na obra de Burroughs — cada um deles poderia intitular-se Queer — o seu segundo romance é perversamente típico e corresponde ao significado do título como substantivo (homossexual: usado pejorativamente ou com orgulho), adjetivo (esquisito, falso, dúbio) e verbo (frustrar, irritar, desorientar).²² (Harris, 2010, p. 08)

Harris contextualiza a obra com a vida pessoal do autor, e, sincronicamente, faz analogias com o vocábulo *queer*. A versão portuguesa (Imagem 2) foi concebida a partir da edição comemorativa da Penguin. Apesar disso, a editora lusa, ao optar pelo uso da expressão pejorativa “Bicha” (Burroughs, 2016), parece ter ignorado toda a reflexão feita por Harris, reduzindo toda a multiplicidade de interpretações do título original, esta sim condizente ao texto.

²² Tradução presente na versão portuguesa da Editora Quetzal a partir do original: “Since there are no “straight” books in the William Burroughs oeuvre – any one of them might be called *Queer* – his second novel is perversely typical and fulfills the meaning of the title as **noun** (homossexual – used pejoratively or with pride), **adjective** (peculiar, false, dubious), and **verb** (to thwart, unnerve, unsettle)” (Harris, 2010, pp. ix-x)

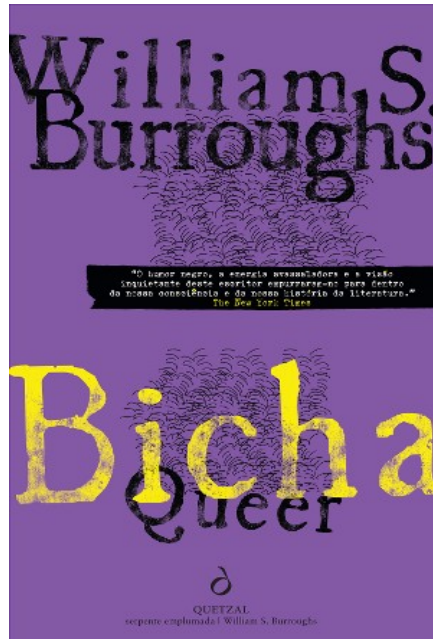


Imagem 2 - Capa do livro "Queer", de William S. Burroughs, traduzido por "Bicha" pela Editora Quetzal

No conto *The adventure of the blanched soldier* (Doyle, 2018, p. 138, grifo nosso), *queer* é usado para adjetivar a aparência de uma senhora casada: “*There was a butler, old Ralph [...] and there was his wife [...]. She had been Godfrey's nurse, and I had heard him speak of her as second only to his mother in his affections, so I was drawn to her in spite of her **queer appearance.***” No Brasil, a Editora Nova Fronteira traduziu da seguinte forma: “Havia um mordomo, o velho Ralph [...] e sua esposa [...]. Ela havia sido governanta de Godfrey, e eu ouvira Godfrey falar dela como a pessoa de quem ele mais gostava depois da própria mãe, de modo que me interessei por ela, apesar de sua **aparência excêntrica**” (Doyle, 2015, p. 179, grifo nosso). O autor não dá detalhes sobre a aparência da tal mulher, facultando ao leitor imaginar o que seria uma “aparência excêntrica (*queer*)”. Há, portanto, uma carga bastante subjetiva intrínseca ao vocábulo, igualmente percebida na tradução brasileira. “Excêntrico” e “*queer*” não possuem um significado dogmático, dependendo sempre do contexto social e cultural para se “concretizarem”.

A partir dos exemplos apresentados depreendem-se as controvérsias associadas ao vocábulo *queer* em contexto social e literário. Várias são as circunstâncias de enquadramento da expressão em língua inglesa e, não havendo uma tradução literal para o idioma português, sua compreensão depende do contexto em que for empregada. Constata-se o uso do vocábulo nem sempre vinculado a pessoas ou atos homossexuais.

Em alguns casos, conforme apresentamos anteriormente, remete mesmo a heterossexuais, homens e/ou mulheres, masculino e/ou femininos. Nesse sentido, Morris (2007, p. 32) afirma: “os heterossexuais queer também são bem-vindos ao desfile *queer*.” Portanto, *queer* é mais do que a soma de *gays* e lésbicas, inclui essas e tantas outras figuras identitárias marginalizadas: transexuais, transgêneros, bissexuais etc. Refere-se ainda a toda e qualquer combinação da dicotomia de gênero. Essa multiplicidade de usos é um dos motivos do termo nomear o campo de estudos (Córdoba, 2007).

2.2 Das ideias de igualdade ao *Queer*

Tendo em conta o exposto, o enquadramento do *Queer* na temática da igualdade parece ganhar importância. Nos séculos XVII e XVIII as ideias de igualdade ganharam notoriedade na Europa, alicerçadas no princípio de que, por natureza, todos os seres humanos eram iguais, nomeadamente como consequência da revolução francesa. Tais ideias ameaçavam o estabelecimento da ordem social vigente, na qual as mulheres desempenhavam papéis subordinados. Os homens receavam que, dotadas de um estatuto, as mulheres deixassem de servi-los (Joel & Vikhanski, 2019, p. 15).

Com efeito, tendo em conta o estabelecimento de ideologias machistas e patriarcais na formação das diversas comunidades que formam o globo terrestre, os homens conseguiram, ao longo dos séculos, ocupar posições de poder. Tal fato facilitou o uso da ciência para legitimar a superioridade masculina. No campo da neurociência, por exemplo, Joel e Vikhanski (2019, p. 21) afirmam que “as diferenças entre sexos no cérebro continuam a ser invocadas para validar a condição inferior das mulheres”. No livro *Cérebro e Gênero* (*ibid*, 2019) elas sintetizam alguns estudos sobre o cérebro humano, declarando-se impressionadas com a criatividade para distorcerem fatos científicos com o único intuito de satisfazer uma agenda social ou política relativa às questões de gênero. Segundo as autoras, “quando os cientistas não gostavam do que descobriam, muitas vezes ou mudavam a interpretação ou simplesmente abandonavam o método que conduzira ao resultado indesejado, procurando então uma medida «melhor»” (*ibid*, p. 18). Não se trata de manipular resultados, mas sim de interpretá-los a partir de uma lógica machista e patriarcal.

No tocante à sexualidade, situação semelhante ocorria nas ciências sociais. Com predominância de homens, brancos e heterossexuais, as pesquisas, ao menos até a década de 1990, tratavam a ordem social como sinônimo de heterossexualidade. Desse modo, o pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era explícito, inclusive,

nas investigações sobre sexualidades não hegemônicas (Miskolci, 2009, p. 151). Críticas também eram direcionadas aos estudos *gays* e lésbicos, considerados “muito *gays* e pouco ou nada lésbicos, frequentemente esquecendo o quanto compactuaram (ou o quanto ‘ainda’ compactuam) com o masculino, com a hegemonia euro-estadunidense e com privilégios raciais da branquitude” (Alós, 2020, p. 5). Os estudos feministas eram igualmente censurados por homogeneizarem a categoria “mulher”, desconsiderando especificidades étnico-raciais, de classe social, entre outras.

Lauretis (2019), descontente com as pesquisas, com o intuito de reunir outros/as colegas também inconformados/as, decide organizar a Conferência “*Queer Theory*”. O congresso aconteceu na Universidade da Califórnia, no início dos anos 1990. Segundo a teórica

[...] as palavras teoria e queer juntavam em uma expressão o objetivo político da crítica social com o trabalho conceitual e especulativo envolvido na produção dos discursos. A *teoria* queer tinha a possibilidade de desenhar outro horizonte discursivo, outra maneira de pensar o aspecto sexual. Poderíamos, com ela, chegar a um entendimento melhor de especificidades e parciais ou mesmo das nossas respectivas histórias, assim como do que significa para nós, como grupo, algumas dificuldades comuns. (Lauretis, 2019, p. 399)

Entretanto, aquela ocasião não marcava o nascimento de uma nova teoria sobre gênero e sexualidade. O intuito da pesquisadora era problematizar, propor aos teóricos e teóricas algumas reflexões relacionadas às pesquisas desenvolvidas até aquele momento. Ao unir os vocábulos Teoria e *Queer* seu propósito era adjetivar o vocábulo teoria. No discurso de Lauretis nota-se sua compreensão da complexidade epistemológica do termo *Queer* ao não reduzi-lo única e exclusivamente à homossexualidade, ao que nos parece ser essa a sua motivação ao utilizá-lo. Trata-se, portanto, de uma aproximação do vocábulo à diversidade e complexidade humanas, com ênfase nos discursos sobre gênero e sexualidade.

Conforme Javier Sáez (2004, p. 126), usar a palavra “teoria” para se referir aos Estudos *Queer* é inapropriado, por não se tratar de um *corpus* de conhecimento articulado de forma sistemática, mas sim de um conjunto diversificado de estudos com um objetivo em comum: desmistificar, desconstruir normas socialmente construídas que tenham relação direta e/ou indireta com gênero e sexualidade. Nesse sentido, defendemos o uso

da expressão “Estudos” *Queer*, uma vez que não se trata de uma teoria, mas de um complexo emaranhado de estudos, de diversas áreas do conhecimento com um objetivo comum: desconstruir normas de gênero.

Mas como o termo *Queer* chegou até às universidades? Quem foi o precursor? Qual ou quais seriam suas intenções?

2.3 Os movimentos sociais e o “pensamento *queer*”

Por discordarem de algumas inferências dos estudos feministas e dos estudos *gays* e lésbicos, que desconsideravam a variedade de modos de expressar e viver suas identidades, tratando-os como um grupo homogêneo, “sujeitos rebeldes – mulheres, lésbicas, pobres, de cor, chicanas²³, com outras práticas e formas de vida – se negaram a reconhecerem-se como *gays* e decidiram denominar-se *queer*” (Sáez, 2004, pp. 10 - 11). A Teoria *Queer* detectou que os estudos de gênero tradicionais (*gays*, lésbicos e inclusive o feminismo tradicional) estavam ainda ancorados em certas inércias de um pensamento heterossexista no qual a identidade era um imperativo que subscrevia toda ação humana, estando caracterizada pela estabilidade (Alcoba, 2005). Sáez (2004, p. 10 - 11) afirma que a Teoria *Queer* surge como um movimento contestatório, advindo principalmente de lésbicas negras e chicanas do sul da Califórnia que se rebelaram contra uma espécie de “identidade *gay*” – branco/a, varão, de classe média-alta, com um estilo de vida vinculado ao consumo e à moda – que havia sido estabelecido com vigor nos Estados Unidos, ao longo dos anos 1970 e 1980.

“A chamada Teoria *Queer* não surge como um saber elaborado ou acadêmico” (Sáez, 2004, p. 10). Está diretamente relacionada com a gênese e a proliferação dos movimentos contraculturais e de minorias sociais nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970. Destaque para o movimento pelos direitos civis da população negra, a segunda onda do movimento feminista e o movimento por direitos dos homossexuais. As ruas foram invadidas pelas chamadas minorias sociais para mostrarem-se contra o sistema político, social e cultural que colocava mulheres, negros/as, *gays* e lésbicas em desvantagem, os invisibilizando em vários aspetos, e exigindo mudanças estruturais que

²³ Termo criado nos EUA para referir-se a pessoas cujas identidades estão vinculadas à intersecção das culturas indígena, mexicana e anglo-americana. Inicialmente contendo uma conotação pejorativa, usada como insulto para estereotipar mexicanos pobres, a designação de “chicano” foi reformulada na década de 1960 para representar a especificidade deste povo, como forma de resistência à assimilação na cultura anglo-americana. “Chicano” passou então a implicar a compreensão da história de discriminação que os mexicanos encontram nos EUA, funcionando como reafirmação específica de todos aqueles que recusam pertencer a um único sistema cultural e que reclamam o direito ao hibridismo próprio de quem vive entre realidades distintas. (Lobo, 2015, p. 19)

punham em xeque os padrões morais da época. Estudantes e professores universitários uniram-se para apoiar e ajudavam a organizar alguns protestos. A politização dos estudantes resultou no surgimento de cursos que estudassem esses novos movimentos sociais, até então não considerados de interesse acadêmico, e seus impactos na sociedade (Lauretis, 2009; Miskolci, 2009, 2012).

A inauguração desses cursos gerou uma onda de reflexões sobre o sistema social vigente. Entretanto, pelo menos até o início dos anos 1990, os cientistas sociais não questionavam os princípios da heterossexualidade como critério para estabelecer a ordem social. O heterossexismo do pensamento sociológico era notório até nas investigações sobre sexualidades não-hegemônicas, contribuindo para a naturalização da norma heterossexual (Miskolci, 2009, p. 151). As pesquisas sobre *gays* e lésbicas desconsideravam as diferenças existentes, nas práticas sexuais e em âmbito social, entre homens e mulheres homossexuais. Inclusive, ignoravam as diferenças étnico-raciais (Lauretis, 2019, p. 398). Apesar do alargamento dos debates sobre gênero e sexualidade, começava a ser estabelecido um padrão paradigmático, segundo o qual se reiterava, entre outros, os conceitos de masculinidade e feminilidade contruídos a partir da perspectiva heterossexual, como naturais e intrínsecos, respectivamente, a homens e mulheres. Tal pensamento reforçava a supremacia das pessoas que correspondiam a tais estereótipos sobre os outros. Ou seja, homens *gays* com comportamentos correspondentes ao esperado do masculino eram tratados como superiores aos homens *gays* “afeminados”, e lésbicas “masculinizadas” eram tratadas como inferiores às lésbicas que correspondem ao comportamento socialmente aceito como feminino.

2.4 Queerizar a teoria

Apesar de toda a complexidade intrínseca à palavra *queer*, a partir do exposto percebe-se sua epistemologia diretamente associada à negação, direcionada a algo ou alguém fora do usual, fora dos padrões impostos socialmente como “normais”. Os exemplos citados anteriormente servem para esclarecer que nem sempre o uso e a tradução do vocábulo *queer* está subordinado à homossexualidade. Sua aplicação é bem mais extensiva, podendo o termo referir-se mesmo a pessoas heterossexuais, desde que estas não estejam enquadradas nos padrões normalizantes daqueles que assim o denominam.

“Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier” (Louro, 2004, p. 38-39). Ou seja, o *queer* só existe onde há confronto com pensamentos normatizados, padronizados, convencionais. Quem se autodenomina ou denomina alguém *queer*, o faz a partir da sua compreensão subjetiva de “normalidade”,

diretamente relacionada ao contexto sociocultural em que está inserido. Dito isto, fica claro que “a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. Esse termo, ‘abjeção’, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (Miskolci, 2012, p. 24).

Foi inspirada nessa percepção de negação intrínseca ao vocábulo *queer* que Teresa de Lauretis, em 1990, cria a expressão *Queer Theory*. Ela propunha repensar algumas pesquisas e pressupostos científicos que estavam a ser divulgados pelos teóricos – em sua maioria homens, heterossexuais e brancos – ligados aos estudos *gays* e lésbicos por julgar que estes não tinham em consideração as diversidades de vivências e experiências entre *gays*, lésbicas e trans. Além disso, a teórica acreditava que questões étnico-raciais também mereciam ser consideradas em sua relação com gênero. Nas palavras da própria Lauretis (2019):

Para mim, naquele momento, teoria queer era um projeto crítico que tinha o objetivo de resistir à homogeneização cultural dos “estudos de gays e lésbicas” que estavam pela academia, tomados como um campo de estudo singular e unificado. O que não era o caso: gays e lésbicas tinham histórias diferentes, maneiras diferentes de se relacionar e práticas sexuais diferentes. As lésbicas não eram, naquele momento, o alvo principal das campanhas de marketing do “estilo de vida” gay (saunas abertas 24 horas por dia, cruzeiros e pacotes de viagem, moda, projetos imobiliários). Ainda mais importante: as lésbicas tinham uma relação forte, e por vezes conflituosa, com o movimento feminista. As questões raciais e étnicas, levantadas por muitos coletivos de mulheres lésbicas negras, chicanas e latinas, em sua crítica ao feminismo branco, moldaram os feminismos dos anos 1980 – e dos que vieram depois. (Lauretis, 2019, pp. 398 - 399)

A gênese dos Estudos *Queer* encontra-se assim relacionada ao rompimento com as normas sociais, consideradas por alguns teóricos como um fator limitante para uma compreensão mais ampla dos espectros das identidades e de sua relação com o gênero e sexualidade. Uma evidência disso é o fato de boa parte do movimento LGBT considerar que, para conquistar direitos, é necessário criar uma “representação respeitável”, uma “boa imagem”, o que significa, no final das contas, uma adesão à heteronormatividade.

(Colling, 2016, p. 584). Os estudiosos *Queer* declaram-se contrários à política da igualdade, segundo a qual mulheres e minorias sexuais deveriam se integrar na sociedade dominante. Sustentam-se na politização da dissidência sexual e das sexualidades contra-hegemônicas, defendendo uma política das identidades não essencialistas (Rea & Amancio, 2018).

Até aí, os/as investigadores/as de gênero e sexualidade anteriores aos Estudos *Queer*, e mesmo os/as ativistas LGBT's, sofriam interferência das normas sociais para as suas pesquisas e lutas por direitos. Tanto as pesquisas quanto o ativismo eram pensados e movidos a partir da heteronormatividade, e não apesar dela. Ou seja, o binarismo de gênero que definia normas para o masculino e feminino era o modelo a ser seguido mesmo por homossexuais, como se fossem as únicas formas possíveis e “corretas” de viver o gênero. Os Estudos *Queer* vieram para ir além da heteronormatividade, repensá-la, desconstruí-la e ultrapassar a ideia de binarismo sexual e de gênero. Entretanto, apesar de tentarem livrar-se das amarras heteronormativas, é inegável que várias outras particularidades subjetivas de caráter sócio-cultural e étnico-racial dos/as pesquisadores/as interferiram nas pesquisas. À vista disso, Bacchetta, Falquet & Alarcón (2012) distinguem os Estudos *Queer* em duas vertentes: de um lado as “teorias *queer* brancas” e de outro “Teorias e Críticas *Queer of Colour*”, ambas discordantes das teorias LGBT.

2.5 Teorias e Críticas *Queer of Colour*

Teresa de Lauretis teve, como temos vindo a recordar, imensa importância para a elaboração de novos olhares e pesquisas sobre a identidade sexual e de gênero, resultantes no surgimento dos Estudos *Queer*. Estes têm ainda como marco o lançamento do livro *Gender Trouble* (1999), da teórica pós-estruturalista Judith Butler. Contudo, apesar de Lauretis ser constantemente citada como a responsável pela inserção do vocábulo *queer* no âmbito acadêmico estadunidense, em 1990, há outras procedências possíveis, que apontam a teórica chicana Glória Anzaldúa como a primeira a utilizar o termo dentro da academia. Já em 1981 ela se definiu claramente como *queer* em ‘*La Prieta*’ (Anzaldúa, 2001) e posteriormente, em 1987, em seu livro ‘*Borderlands / La Frontera*’ (Bacchetta, Falquet & Alarcón, 2012; Back, 2019). Convém ressaltar a hipótese de Sayak Valencia (2015) de que, provavelmente, a mesma lógica branca do capitalismo acadêmico que invisibiliza as minorias é a mesma que não reconhece como “teórica” a aplicação da palavra *Queer* feita por Anzaldúa em 1987.

Anzaldúa é uma das responsáveis pela introdução do pensamento de pesquisadoras mestiças na academia, resultando na implantação dos Estudos de Fronteira nos Estados Unidos. Em um dos capítulos do livro *Borderlands / La Frontera* (1987), intitulado *La conciencia de la mestiza / Hacia una nueva conciencia*, traduzido pela *Revista Estudos Feministas*, ela considera a sua condição de mestiça chicana como *queer*.

Como mestiza, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a **queer** em mim existe em todas as raças). Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. Soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados. (Anzaldúa, 1987/2005, pp. 707-708, grifo nosso)

Apesar de Anzaldúa se autodeclarar lésbica, em seus textos ela não limita sua identidade a essa condição, e o uso de *queer* para se referir a si própria engloba todas as identidades que a colocam à margem da sociedade: mulher, lésbica, mestiça. Sua condição de gênero – mulher – não pode ser dissociada de sua condição de mestiça. Depreende-se que a teórica infere o termo *queer* de modo amplo, não o restringindo a sinônimo de homossexualidade.

Nesse contexto, Bacchetta, Falquet & Alarcón (2012) dividem os Estudos *Queer* em duas vertentes, considerando a Teoria *Queer* “iniciada” por Judith Butler como branca e não adequada à realidade dos países do Sul Global. Elas consideram que as Teorias *Queer* do Norte não correspondem à realidade do Sul, onde há uma maior complexidade da realidade identitária da população que não pode ser desmembrada do gênero.

Enquanto os Estudos *Queer* “brancos” são focados quase exclusivamente ao gênero e sexualidade, as posicionalidades²⁴ dos Estudos e Críticas *Queer of Colour* são como uma lente para repensar os imaginários raciais e coloniais dos sujeitos. Essa vertente dos Estudos *Queer* aborda gênero e sexualidade de forma indissociável da raça, exploração de classe, genocídio, escravidão, pós-escravidão, colonialismo. Os Estudos *Queer* “brancos” mencionam ocasionalmente esses tópicos, porém, nunca dão tanta ênfase como o fazem ao gênero e à sexualidade. Isso acontece porque, de modo geral, o sujeito *queer* a que se referem é dominante em termos de raça, colonialidade e classe, ou seja, um sujeito branco de classe média, apesar de raramente ser referido como tal. Nesse sentido, adicionar o qualificador “branco” equivale a contrariar o caráter dominante e evidenciar sua característica não universal (Bacchetta, Falquet & Alarcón, 2012).

No artigo *Colonialidad y Género*, María Lugones (2008) chama a atenção para a questão da homogeneização de categorias a partir de um grupo dominante: “‘Mulher’ seleciona como norma as fêmeas burguesas brancas heterossexuais, ‘homem’ seleciona machos burgueses brancos heterossexuais, ‘negro’ seleciona os machos heterossexuais negros, e assim sucessivamente (Lugones, 2008, p. 82)”. Segundo a teórica, a separação em categorias invisibiliza os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção e somente ao percebermos as categorias gênero e raça como conectadas e indissociáveis podemos enxergar as pessoas “de cor” (Lugones, 2008). Com relação à categoria “mulher”, por exemplo, ela diz:

O termo ‘mulher’, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica.²⁵ (Lugone, 2008, p. 82, tradução nossa)

Partindo do pensamento de Lugone e observando as produções teóricas *queer* latino-americanas, particularmente as brasileiras, reconhecemos como esse campo permanece

²⁴ Segundo Floya Anthias (2008, *apud* Pereira & Bersani), esse conceito aborda questões de identidade em termos de locais que não são fixos, mas que estão relacionados ao contexto, significado e tempo e que, portanto, envolvem mudanças e contradições. Dessa forma, o conceito fornece um enquadramento interseccional para a compreensão do pertencimento.

²⁵ No original: “El término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterossexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica” (Lugones, 2008, p. 82).

branco em sua maioria. O fato dos principais porta-vozes serem pessoas brancas não explica totalmente esta situação. Acrescenta-se o pouco desenvolvimento de reflexões sobre a interseccionalidade²⁶ entre produção de identidades sexuais e de gênero dissidentes, colonialidade e opressão de raça/etnia ou classe (Rea & Amancio, 2018).

As análises *Queer of Colour* evidenciam a importância da interseccionalidade para a compreensão das conquistas de direitos das comunidades LGBTs. Segundo os/as estudiosos/as dessa corrente, os direitos conquistados repercutem de modos distintos entre LGBTs brancos/as e negros/as. Segundo Roderick Ferguson (2005), à medida que movimentos LGBTs conquistam direitos, as minorias brancas dessa sigla alcançam, de certa forma, a normatividade. Essa normatividade reflete-se em direitos e privilégios heteronormativos que, apesar de também contemplarem LGBTs negros, não são suficientes para evitar sua exclusão pela condição racial. À medida que LGBTs brancos desfrutam dos direitos alcançados e acessam privilégios raciais e de classe, passam a se conformar com as normas sexuais e de gênero, o que configura locais homonormativos que obedecem aos protocolos heteronormativos.

Enquanto LGBT passou a significar reformismo no contexto neoliberal (traduzido em reivindicações de casamento *gay* ou o direito de servir no exército sendo abertamente *gay*), lutando pela inclusão em leis já existentes para heterossexuais, *Queer* evoca assim críticas radicais às normas sociais estabelecidas, por exemplo, contra o casamento como instituição, seja homo ou heterossexual. Além desses elementos comuns gerais, que nem sempre são tão claramente definidos, existem grandes diferenças entre as análises, as práticas e as manifestações das teorias *queer of colour* americanas da *queer* branca. É importante salientar que, desde o início, as teorias e críticas *queer of colour* foram específica e visivelmente feministas, com destaque para as críticas ao sexismo em sua inseparabilidade de outras relações de poder (Bacchetta, Falquet & Alarcón, 2012).

É importante esclarecer que, ao distinguir a Teoria *Queer* como branca, as teóricas negras não estão a referir-se a um único aspecto da branquitude: a cor da pele, mas a tudo que ela representa. Grada Kilomba, em entrevista à Organização Não-

²⁶ Conceito sociológico criado em 1989 por Kimberle Crenshaw, teórica feminista e professora estadunidense especializada em questões de raça e gênero. O conceito “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.” (Crenshaw, 2002, p. 177)

Governmental AfricAvenir²⁷ esclarece que branco não é uma cor, mas uma definição política que representa a realidade de privilégios históricos, políticos e sociais de um determinado grupo com acesso às estruturas e instituições dominantes da sociedade. Para Kilomba, falar sobre branquitude significa falar de política e não sobre biologia. Do mesmo modo, o termo negro é uma identidade política, que se refere a uma historicidade, realidades políticas e sociais, e não à biologia.

Não obstante, tanto as Teorias e Críticas *Queer Of Colour* quanto os denominados Estudos *Queer* “brancos” nasceram nos Estados Unidos da América. Ou seja, ambos estão diretamente relacionados com a realidade daquele país. Todavia, enquanto os Estudos *Queer* ganharam o mundo, as Teorias e Críticas *Queer of Colour* só recentemente começam a ser propagadas, provavelmente porque a tese de Sayak Valencia, anteriormente mencionada, de qua há uma lógica branca acadêmica esteja correta, tendo em conta as Teorias e Críticas *Queers of Colour* serem produzidas principalmente – mas não exclusivamente – por *Queers* Negros/as (Bacchetta, Falquet & Alarcón, 2012; Bacchetta, El-Tayeb & Haritaworn, 2015; Guillaumin, 1972, 1992; Kilomba, 2019).

Neste contexto, Catarina Rea (2018) argumenta também sobre a importância que as produções de mulheres lésbicas de cor (chicanas e negras ou africanas) tiveram para a institucionalização e progresso dos Estudos *Queer*. A autora defende a Crítica *Queer of Colour* como uma “segunda” onda *Queer* pois, apesar de ter surgido anteriormente, só na contemporaneidade ganha força e começa a se institucionalizar. Em seu artigo *Pensamento lésbico e formação da Crítica Queer of Colour* (2018), ela afirma que as Teorias e Críticas *Queer of Colour* têm como objetivo “repensar o *queer* e a dissidência sexual de forma interseccional e repensar a interseccionalidade em uma perspectiva *queer*, apontando para suas significações teóricas e suas possibilidades de utilizações políticas e militantes” (Rea, 2018, p. 124).

Com relação ao uso das Teorias *Queer* norte-americana e europeia em contexto latino-americano e, particularmente, brasileiro, Caterina Rea (2018) afirma ser, em muitos casos, uma reprodução de um “colonialismo epistemológico e discursivo” (p. 01) que estabelece quadros teóricos elaborados no Norte e, portanto, díspares dos contextos para onde tais teorias são realocadas. Ou seja, parecem pouco ou nada empenhadas em se

²⁷ ‘White is not a color’ - An interview with author and psychoanalyst Grada Kilomba: <https://www.africavenir.org/nc/news-details/article/white-is-not-a-color-an-interview-with-author-and-psychoanalyst-grada-kilomba.html>

conectar com as questões raciais, de classe, ou com a história colonial e seus efeitos na formação identitária latino-americana e brasileira (Rea & Amancio, 2018).

A questão racial é assim tão importante para os/as teóricos/as dessa corrente dos Estudos *Queer* que alguns autores e autoras a sobrepõem ao gênero e à sexualidade. É o caso de Leticia Miranda, Francisco Vega, Kenza Benzidan, Lucía Rojas e Yos Narváez que, juntos/as, editaram o livro *No existe sexo sin racialización*, com textos e imagens que abordam a intersecção conflitiva entre dissidência sexual e racismo. Neste sentido, enquanto Anzaldúa autodenomina-se *Queer* ao considerar sua mestiçagem, Narváez (2017) usa a frase *No soy queer, soy negrx* para dar título a um dos artigos que compõe o livro:

Non sou gay, non sou ricx, non sou de classe média, non sou brancx, non sou loirx. Non desejo ser complacente com o regime heterossexual. Non sou cidadanx europex. [...] Non aceito o contrato obrigatório da heterossexualidade tóxica, dependente da genitalidade exclusiva. Non sou da “diversidade sexual”, nem da “diversidade sexo-gênero”, esse tipo de construção conceitual “amigável” do que se separa da ortopedia heterossexual, construída a partir da cis-heterossexualidade. Non sou homossexual, essa categoria que faz parte do discurso médico ocidental que reduz tudo a um genital. Se queer é uma categoria apropriada da brancura acadêmica derivada da moda, então eu também não sou. Non quero fazer parte dessa categoria neocolonial de construir nossos corpos.

Estou intensamente negrx. (Narváez, 2017, p. 38, grifo nosso)²⁸

O título do texto por si só esclarece a contestação de Narváez a qualquer categoria que não seja a “negra”. Em todo o texto, não esconde seu incômodo com termos e categorias inventadas pela branquitude que, no seu entendimento, só servem para legitimar a

²⁸ Tradução nossa a partir do original em español: No soy gay, no soy ricx, no soy clase media, no soy blancx, ni rubix. No deseo ser complaciente con el régimen heterossexual. No soy ciudadanx europex. [...] No acepto el contrato obligatorio de la heterossexualidad tóxica, dependiente de la exclusiva genitalidad. No soy de “la diversidad sexual”, ni de “la sexo-genero-diversidad”, esa especie de construcción conceptual “amigable” de aquello que se separa de la ortopedia heterossexual, construída desde la cis-heterossexualidad. No soy homossexual, esa categoría que forma parte del discurso médico-occidental que reduce todo a un genital. Si lo queer es una categoría apropiada desde la blanquitud académica derivada a una moda, pues tampoco lo soy. No quiero ser parte de esta categoría neocolonial de construcción de nuestrxs cuerpxs. Soy intensamente negrx. (Narváez, 2017, p. 38, grifo nosso)

supremacia desses, como é o caso de *Queer*, termo que, como citamos anteriormente, foi usado primeiramente por uma negra, mas historicamente legitimado na academia por teóricos/as brancos/as. Para Narváez, “a supremacia branca e queer são parte do mesmo projeto neocolonial civilizatório” (2017, p. 43). Não é que Narváez negue outras identidades de pessoas negras, mas, em seu ponto de vista, o “ser negro” sempre estará em maior evidência, sendo por isso essa identidade mais relevante. Defende, portanto, a ideia (e nós concordamos) de que “branco” não é uma cor, mas uma definição política que representa privilégios históricos, políticos e sociais de um de grupo específico (Narváez, 2017). A sua negação do *Queer* é um ato político, uma forma de não se submeter a um termo apropriado por pessoas brancas. Seu texto servirá de reflexão para a nossa etnografia de tela, em especial do filme *Madame Satã* cujo personagem principal é negro.

Neste sentido, apoiando-nos em considerações da socióloga Ângela Figueiredo (2015), que aponta para uma ausência de discussões a respeito das desigualdades raciais em uma parcela da produção teórica queer que aporta ao Brasil, podemos afirmar tratar-se do que Bacchetta, Falquet e Alarcón (2011) definem de “Teorias *Queer* brancas” (p. 07). Tendo em conta o exposto, acrescido do contexto brasileiro representado nas produções cinematográficas do cineasta Karim Aïnouz, objeto de estudo desta tese, cujos personagens estão inseridos nesses rastros históricos coloniais, e na realidade étnico-racial, social e cultural, julgamos relevante nos ancorar em aportes teóricos da crítica *Queer of Colour* para a análise destas e de outras obras nessa mesma conjuntura. O mesmo significa que, no nosso entender, a crítica *Queer of Colour* dialoga com a realidade brasileira que é representada no cinema, fazendo-se pertinente para esta tese.

No caso da personagem João Francisco, do filme *Madame Satã* (2002), é impossível analisá-lo sem considerar as suas interseccionalidades: negro, pobre, latino-americano, *gay*, migrante nordestino e marginalizado. O mesmo para a personagem de Hermila, de *O Céu de Suely* (2006). Sua condição de mulher não é suficiente para compreender a construção da personagem. É de suma importância entendê-la a partir das suas interseccionalidades: nordestina, pobre, mestiça. E até mesmo a sua compreensão de mulher e as características “femininas” presentes na personagem só fazem sentido se percebidas através do contexto em que está inserida e das intersecções das suas variadas identidades.

Citei duas personagens e dois filmes, mas toda a obra do Karim Aïnouz que será analisada nesta tese terá aportes também dessa vertente teórica. Compreender os contextos de produção e exibição desses filmes só faz sentido considerando os cruzamentos

identitários que se fizeram presentes, do realizador/idealizador das obras, suas personagens e de tudo que compõe as narrativas. Karim é brasileiro e nordestino, então, é inegável que suas obras trarão aspectos relacionados a essas culturas. Sendo o Brasil um país cuja população é mestiça, formada a partir de um histórico colonial, as Teorias e Críticas *Queer of Colour* servirão de suporte para a análise de suas obras.

2.6 O insustentável peso das definições

A partir desse momento, vamos explorar, introduzir uma reflexão sobre alguns dos conceitos e/ou ideias abordadas pelos Estudos *Queer*. Mas antes é útil frisar que, enquanto os estudos de gênero e sexualidade anteriores ao *Queer* faziam pesquisas a partir de uma lógica biológica e dicotômica de homens e mulheres, compreendendo esses corpos e rotulando suas sexualidades a partir de concepções herméticas, nos Estudos *Queer* os teóricos problematizam esses corpos, os gêneros, as sexualidades e todos os conceitos criados a partir deles.

Podemos dizer que antes das ideias desconstrutivistas dos Estudos *Queer* serem disseminadas, o mundo inteiro foi orientado pela ideia de homens e mulheres a partir dos conceitos biológicos desses corpos. O cinema *mainstream* norte-americano deu seu contributo para a normalização e perpetuação da ideia biologizante dos sexos. No filme estadunidense “*Kindergarten Cop*” (1990), do realizador Ivan Reitman, há uma cena em que uma “menina” pede ao professor (interpretado pelo ator Austro-americano Arnold Schwarzenegger) para ir à casa de banho. A seguir, um “menino” levanta-se e diz: “Os meninos têm pênis e as meninas têm vagina”²⁹ (Imagem 3). O filme tornou-se um dos clássicos dos anos 1990 e é inegável o quanto contribuiu para a perpetuação desses estigmas biologizantes em toda uma geração. Ivan Reitman é apenas um dos vários realizadores hollywoodianos que replicou em seus filmes aquilo que aprendeu na escola sobre as definições de homem e mulher. O realizador põe na boca da personagem aquilo que não só ele pensa, mas que é senso comum entre os espectadores daquele período histórico.

²⁹ “Boys have a penis, girls have a vagina” (*Kindergarten Cop*, Dir.: Ivan Reitman, 1990, 27’45”)

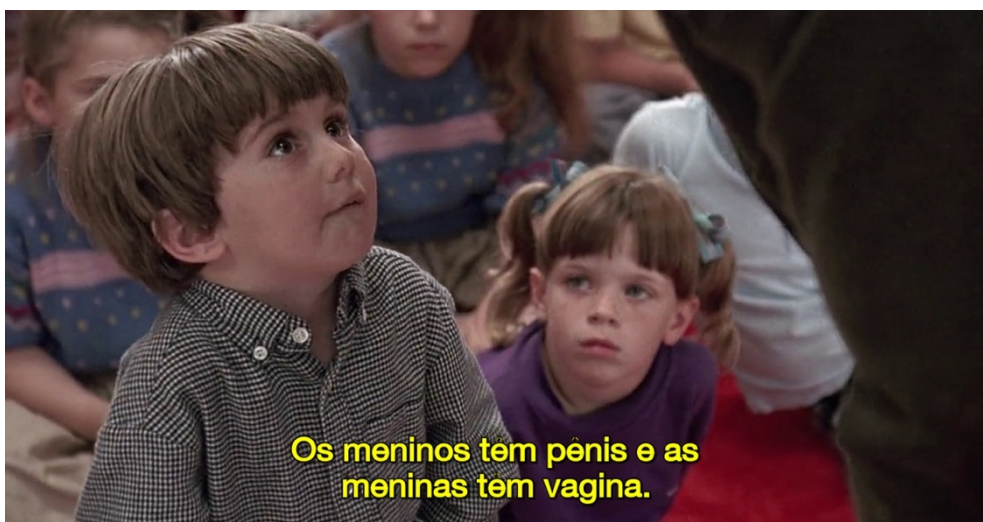


Imagem 3 - Fotograma do filme "Kindergarten Cop" (Ivan Reitman, 1990, 27'45")

Nos inícios da década de 1990, a publicação do livro *Gender Trouble*, da filósofa pós-estruturalista Judith Butler, trouxe ao mundo as reflexões sobre aquilo até então nos ensinado como natural em termos de sexo, gêneros e sexualidades. No capítulo inicial, intitulado “As ‘mulheres’ como sujeito do feminismo”, Butler afirma já não se entender o conceito “mulheres” como estável ou duradouro. Porém, é quase inexistente o consenso quanto ao que constitui, ou deve constituir, a categoria (Butler, 2017). O “sujeito mulher” é o ponto de partida para a teórica tecer uma “crítica das categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas geram, naturalizam e imobilizam” (Butler, 2017, p. 60). Ela parte das reflexões sobre “mulher” para chegar aos gêneros e sexualidades em geral, iniciando o debate sobre a desconstrução dessas identidades até então compreendidas como fixas.

Por muitos anos tem predominado os conceitos já estabelecidos de homem, mulher, macho, fêmea, masculino, feminino, heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, transgeneridade e transexualidade. Percebe-se na sociedade uma necessidade de encaixar pessoas dentro desses padrões já conhecidos. Essa compreensão das identidades como fixas levou à ideia de “gêneros inteligíveis” (Butler, 2017, p. 79), aqueles que de algum modo mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Entretanto, o que os Estudos *Queer* vêm mostrar é que essa congruência é, em alguns casos, falsa e que não podemos continuar a invisibilizar corpos cuja existência não se enquadram nesse padrão heteronormativo socialmente aceitável. A tentativa de enquadrar os seres humanos nos gêneros e sexualidades “inteligíveis” traz o preconceito à tona, mesmo dentro da “comunidade” LGBT.

Para exemplificar, relatamos o caso de Pedro HMC, homossexual assumido, criador do Canal *Põe na Roda*, do *YouTube* que, após anunciar namoro com Paulo Vaz, um “homem trans *gay*”³⁰, foi vítima de preconceito por parte de LGBTs. No vídeo, intitulado “Tô namorando um homem trans?! E agora?!”³¹ (Imagem 4), os dois respondem a dúvidas e curiosidades dos/as seguidores/as do canal sobre o namoro, gênero e sexualidade do casal. No vídeo, é nítido o quanto o gênero e a sexualidade de Paulo e Pedro geram perturbação. Afinal, como pode um homem ter vagina? E como pode Pedro ainda considerar-se *gay* ao se relacionar com alguém que não tem um pênis? Ambos são dissidentes do gênero e da sexualidade, não correspondendo ao previsível sobre seus corpos e desejos. A incompreensão das pessoas acontece por tentarem enquadrá-los nos conceitos já conhecidos. Uma verdadeira mudança social, que gere aceitação e inclusão, só será possível se houver uma desconstrução, uma dilatação desses conceitos. Portanto, não é a genitália que define um homem ou uma mulher, ou seja, é preciso desapegar da percepção biológica para compreender esses corpos, suas sexualidades e gêneros.

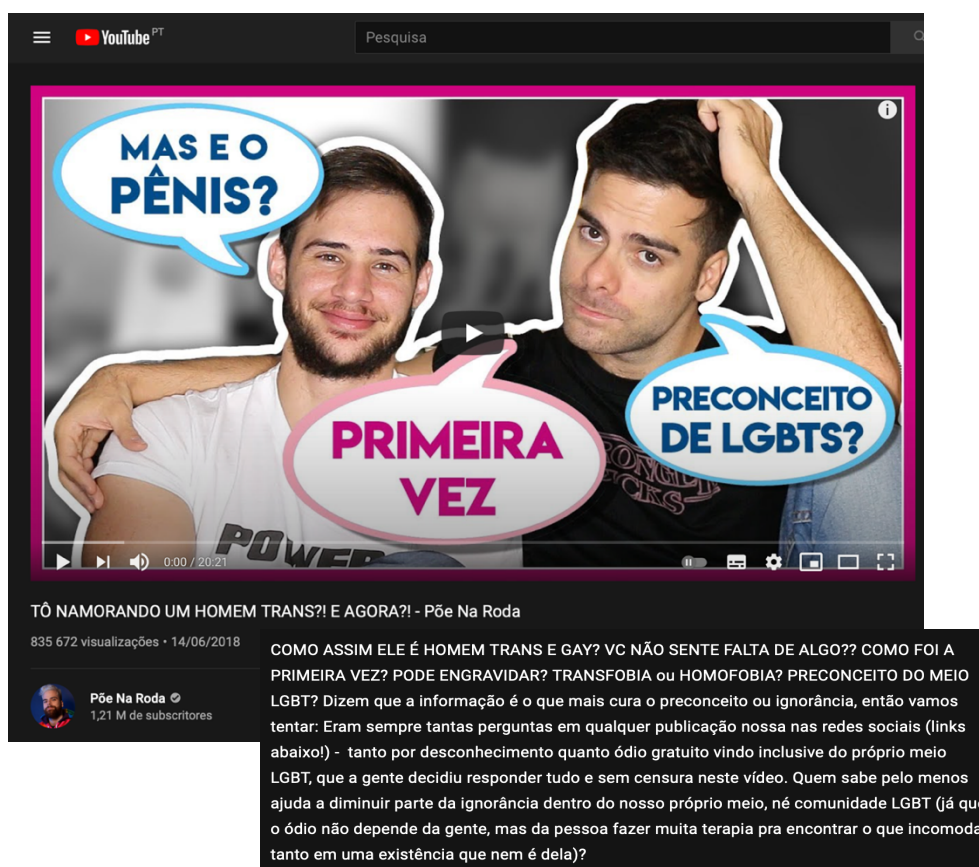


Imagem 4 - Print da capa do vídeo "Tô namorando um homem trans?!E agora?!", do canal *Põe na Roda*, do *YouTube*.

³⁰ Paulo Vaz identifica-se dessa forma nesse e em outros vídeos.

³¹ O vídeo foi postado no Canal *Põe na Roda* no dia 14/06 de 2018 e pode ser visto pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=VEvDqN2bDGs>

As ideias biologizantes sobre sexo e gênero e suas congruências com a sexualidade estão tão arraigadas em nossas mentes que facilmente tentaremos enquadrar qualquer pessoa naquilo que já conhecemos, tratando o “estranho” como uma aberração que não merece respeito. Pensar eternamente dentro desse esquema torna difícil aceitar pessoas fora dele. Daí concluímos que o “normal”, na verdade, é uma construção social criada a partir da exclusão de corpos que existem e não devem ser invisibilizados nem no campo social, nem no campo jurídico. A esse respeito, Tania Swain diz:

O desafio hoje é auscultar as zonas obscuras que acompanham os nódulos “naturais” de inteligibilidade do humano, onde aparecem, com força e visibilidade, grupos e indivíduos que reivindicam uma identidade específica fora do esquema binário. Quem são elas/eles, que vem quebrar meu Eu, o Nós, esta identidade tão laboriosamente estabelecida, defendida, cujo custo não ousamos avaliar? Quem são elas/eles, que pronome devo utilizar para nomeá-los no meu universo do familiar e do cotidiano? (Swain, 2001, p. 88)

Pedro HMC e Paulo Vaz são dissidentes da heteronormatividade, suas existências e seu relacionamento afetivo provocam desconforto àqueles e àquelas que, baseados no senso comum, tentam enquadrá-los nos padrões conhecidos e estabelecidos de gênero e sexualidade. A violência sofrida por eles vem inclusive de membros da chamada “comunidade” LGBT que, supostamente, deveria ser tolerante e acolher seus “membros”. Em 2022, Pedro HMC teve um vídeo íntimo vazado em seu perfil na rede social Instagram, onde aparecia em ato sexual com outro homem cis. Devido ao vídeo, Popo Vaz recebeu inúmeros ataques transfóbicos de pessoas (inclusive LGBTs) a declararem que o ocorrido se devia ao fato dele ser um “homem sem pênis”. Em função das agressões virtuais, Popo acabou por cometer suicídio³². Os Estudos *Queer* surgem assim para desconstruir a heteronormatividade e dar visibilidade a corpos e sexualidades invisibilizadas por aquela. A esperança é que estes estudos possam contribuir para uma sociedade mais inclusiva e livre de preconceitos.

³² Matéria sobre a morte de Popo Vaz pode ser lida através do link: <https://diariodistrito.pt/brasil-paulo-vaz-popo-vaz-encontrado-morto-apos-semanas-de-ataques-transfobicos/>

2.7 Heteronormatividade: compreender para contestar³³

Mas o que é essa heteronormatividade tão atacada pelos/as estudiosos/as queer? O termo é um dos conceitos-chave dos Estudos *Queer* e diz respeito às normas de comportamento, sociais e políticas que tomam a heterossexualidade como modelo de normalidade (Méllo, 2012, p. 199), como se ela fosse a única forma “correta” ou “natural” do ser humano viver sua identidade sexual e de gênero. A este propósito, Oliveira (2017) sustenta que a heteronormatividade se define como uma norma reguladora que justifica e legitima a heterossexualidade como uma forma mais natural de sexualidade, mais válida e mais normal em detrimento das outras, vistas como negativas e inferiores”.

A base da educação de muitas famílias ainda é fundamentada na heteronormatividade e, segundo ela, a declaração “É uma menina!” ou “É um menino!” instala nesse novo ser um processo segundo o qual a criança deve seguir um rumo ou direção pré-definidos. Tais afirmações, mais do que descreverem o sexo ou gênero do recém-nascido, podem ser compreendidas como uma definição ou decisão sobre os corpos (Louro, 2004). “Para se qualificar como um sujeito legítimo, como um ‘corpo que importa’, no dizer de Butler, o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura” (Butler, 1999 *apud* Louro, 2004, pp. 15 - 16).

Essa educação implicou em uma sociedade assentada no binarismo de gênero, com normas rígidas e incontestáveis para homens e mulheres, as chamadas normas de gênero, inviabilizando por muitos anos outras vivências possíveis para ambos. Louro (2004) afirma que o ato de nomear os corpos acontecem a partir da lógica que supõe o sexo como um elemento antecessor à cultura. A mesma lógica que atribui ao sexo um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse elemento sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo.

João Manuel de Oliveira (2017) complementa:

As normas de gênero implicam uma visão binária dos sexos vistos apenas como masculino e feminino, sem qualquer outra possibilidade considerada saudável. Estas normas garantem um conseqüente privilégio para a constância do gênero, por expressões de gênero adequadas a essas normas e que lhe garantem uma

³³ Este subtópico foi escrito originalmente para a minha dissertação de Mestrado, defendida no dia 02 de novembro de 2016 na Universidade da Beira Interior. Para esta tese o texto sofreu várias alterações e aprofundamentos, trazendo dados atualizados. A dissertação está acessível pelo link: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/5851>

aparente sensação de imutabilidade. As performances de gênero partem dessas normas para se concretizarem ou para resignificar, no caso de performances subversivas tais como a *drag* ou algumas performances *queer*. (Oliveira, 2017, s/p)

Baseado na concepção de que todos nascem “naturalmente” heterossexuais, todo o conjunto de normas que regem a sociedade são pensadas a partir daí. Todas as normas jurídicas, médicas, psicológicas, sociais e inclusive as religiosas são pensadas em torno da heterossexualidade. E é fácil chegar a essa conclusão apresentando apenas dois argumentos: 1 - A homossexualidade foi considerada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) como doença por muitos anos. Apenas no dia 17 de maio de 1990 a Organização retirou a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID). 2 - Segundo relatório mundial intitulado “Homofobia Patrocinada pelo Estado”³⁴, publicado em dezembro de 2020, sessenta e nove países ainda criminalizam relações homoafetivas. O relatório é produzido pela Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersexuais (ILGA), de Portugal, e pode ser acessado no site da instituição.

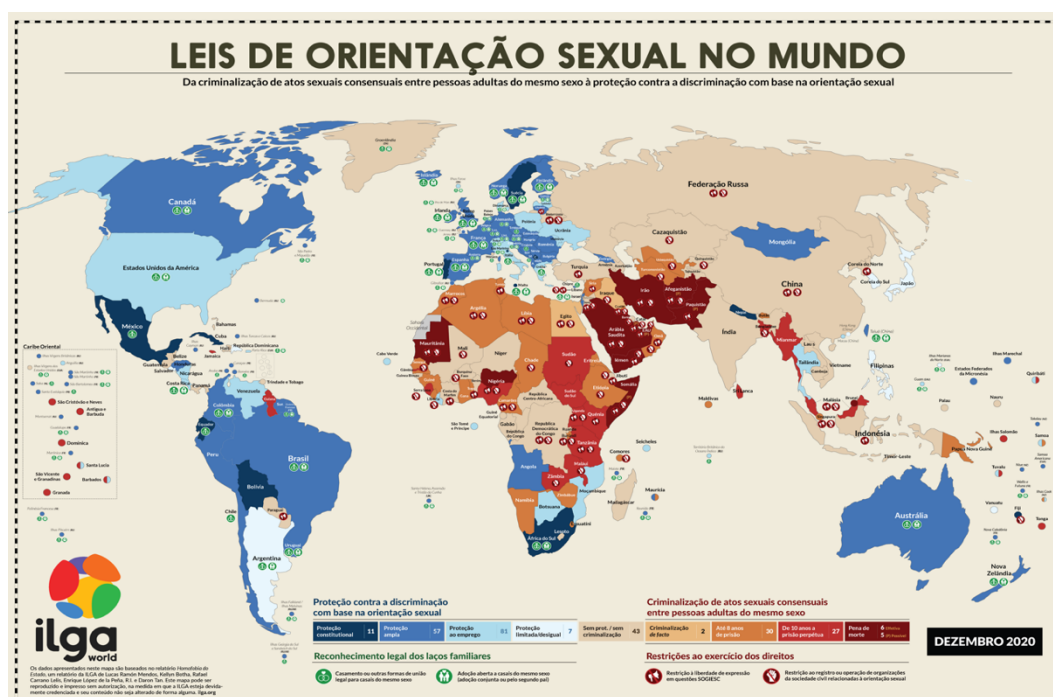


Imagem 5 - Mapa que mostra as leis homofóbicas no Globo. (Fonte: ILGA)

34 Disponível em: https://ilga.org/downloads/ILGA_World_State_Sponsored_Homophobia_report_global_legislation_overview_update_December_2020.pdf

Ainda podemos acrescentar que, durante muitos anos, legislações ao redor do Globo proibiam o casamento entre pessoas do mesmo sexo, ou seja, partiam do princípio da heterossexualidade como norma. Em 2001, a Holanda tornou-se o primeiro país do mundo a alterar a lei e permitir que casais homoafetivos tivessem o mesmo direito ao casamento que os heterossexuais (Imagem 6). Em 2003 foi a vez da Bélgica legalizar o casamento *gay*. A alteração na legislação Belga alargou aos casais homossexuais alguns dos direitos até então garantidos apenas aos heterossexuais. Porém, diferente da Holanda, não permitiram o direito a adoção, o que só aconteceu em 2006³⁵.



PAÍSES DO MUNDO QUE LEGALIZARAM O CASAMENTO GAY

2001, Holanda

A Holanda foi o primeiro país do mundo a permitir o casamento de pessoas do mesmo sexo depois que o Parlamento votou a favor da legalização, em 2000. O prefeito de Amsterdã, Job Cohen, casou os primeiros quatro casais do mesmo sexo à meia-noite do dia 1º de abril de 2001 quando a lei entrou em vigor. A nova norma também introduziu a permissão para que casais homoafetivos adotassem crianças.

Imagem 06 - Mudança na legislação holandesa a dar aos homossexuais o mesmo direito ao casamento civil autorizado aos casais heterossexuais (Fonte: Site de notícias DW)

Contudo será que tudo o que diga respeito a *gays* e a lésbicas em particular se esgota numa lógica de direito à família? Se alargarmos de fato o âmbito dos representados (no sentido de *constituencies*) no movimento gay e lésbico para

³⁵ Informações disponíveis em matéria divulgada pelo site de notícias DW: <https://www.dw.com/pt-br/há-30-anos-oms-retirava-homossexualidade-da-lista-de-doencas/a-53447329>

incluirmos grupos como bissexuais, *queer*, trans, intersexo, poliamor, entre outras posições, a lógica passa a ser completamente distinta. Pois para estes grupos, bem como para outros grupos progressistas como feministas, grupos antirracistas e outros, será necessário lidar com toda uma série de problemáticas que extravasam os direitos à família (Oliveira, 2013, p. 71).

Entretanto, há uma série de pessoas cujas sexualidades e/ou gêneros são incompreensíveis por quem está inserido na heteronorma, e cujas necessidades vão muito além da luta por direitos ligados à família. Para pessoas Trans, por exemplo, a luta pela liberdade cirúrgica para “adequação” de seus corpos, o direito ao uso do nome social, o direito a alteração do gênero no registro civil, são questões muito mais urgentes para estes grupos que também compõem a sigla. “No campo LGBT, é comum ouvirmos ativistas do movimento *mainstream* dizendo: os homossexuais pagam impostos assim como os heterossexuais, também têm família e amam, por isso são dignos dos mesmos direitos” (Colling, 2015, p. 26). Isto significa que, apesar das melhores intenções, as premissas e ações do movimento LGBT constituídas a partir desse modelo heteronormativo acabam sendo reducionistas e excludentes (Miskolci, 2012; Bento, 2011; Colling, 2012).

Em Portugal, a publicação no Diário Oficial da Lei Nº 38 de 2018³⁶ garantiu o direito à autodeterminação da identidade e expressão de gêneros. A mesma lei garante o reconhecimento jurídico da identidade de gênero permitindo que pessoas Trans alterem a menção do sexo no registo civil e, conseqüentemente a alteração de nome próprio. Antes dessa lei, pessoas trans eram obrigadas a manter em seus documentos o sexo e o gênero que lhes foi imposto ao nascimento, mesmo não se identificando com ele. Mais uma vez a heterossexualidade sendo imposta. Todo esse conjunto de normas, legais ou sociais, sustentadas na heterossexualidade como característica natural a todos os seres humanos, faz parte da chamada heteronormatividade. A mesma que também estabelece as formas com que homens e mulheres devem performar seus gêneros socialmente.

Todo esse conjunto de normas gera a ideia de que as pessoas devem obrigatoriamente seguir um padrão heteronormativo, resultando em preconceito e discriminação por parte daqueles/as cuja natureza não se enquadra na norma. Muitas pessoas deixam de experimentar coisas que vão contra o padrão por medo dos olhares de estranhamento de quem os observar. Reprimem-se porque têm em mente uma única forma de viver que é

³⁶ A lei pode ser consultada pelo link: <https://data.dre.pt/eli/lei/38/2018/o8/o7/p/dre/pt/html>

a estabelecida e mantida por conveniência, para não entrarem em conflito com seu círculo social. Devido a este pensamento é que muitos/as cidadãos/ãs que não se encaixam nos padrões normativos sofrem agressões físicas e psicológicas por parte dos/as “normativos/as”. Miskolci afirma que:

[...] a heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade (Miskolci, 2009, pp. 156-157).

O autor esclarece que mesmo gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros podem contribuir para o estabelecimento da heteronormatividade na medida em que, apesar de viverem sexualidades não-normativas, tomam para si outros aspectos dessas normas heterossexuais (gesticular, modos de falar e vestir, etc.), sem as confrontarem ou sequer se questionarem, isto porque “as normas sociais não escolhem sujeitos, elas se impõem a todos e todas, mesmo àqueles e àquelas que jamais conseguirão atendê-las, daí, nessa perspectiva, se dissolve o paradoxo aparente de mulheres machistas, gays homofóbicos ou negros racistas” (Miskolci, 2012, p. 43).

Homossexuais que não assumem sua sexualidade chegando a casar com mulheres e tendo filhos, ou mesmo os assumidos que tomam para si uma postura heterossexual no seu comportamento, seja por medo de sofrer discriminação, seja por concordar com os padrões de gênero que lhes foram ensinados desde a infância e que já se encontram enraizados em si, são exemplos de situações que contribuem para a perpetuação da norma heterossexual. No filme *If These Walls Could Talk 2* (Anderson, Coolidge, & Heche, 2000), que usamos como exemplo, podemos perceber nitidamente os efeitos da heteronormatividade. O filme é constituído por 3 pequenos curtas-metragens sobre lésbicas que habitam a mesma casa em épocas diferentes: 1961, 1972 e 2000. No seu todo, é possível notar as diferenças culturais relacionadas à homossexualidade em cada época apresentada. Nos dois primeiros segmentos (1961 e 1972), é explícito o preconceito e o quanto a legislação excluía homossexuais. No segmento de 1961 é contada a história

de Abby (Marian Seldes) e Edith (Vanessa Redgrave) que há 50 anos vivem um relacionamento homoafetivo sem reconhecimento jurídico, nem dos familiares. Nota-se a necessidade de esconder a própria sexualidade com o objetivo de serem vistas como heterossexuais pela sociedade, na tentativa de evitar o preconceito e conseguir ter uma vida mais ou menos tranquila. Nesse período, a legislação americana ainda não permitia o casamento homoafetivo e a homossexualidade era considerada uma doença pela OMS. Apesar de Abby e Edith terem contribuído igualmente para a aquisição de um imóvel, a casa foi registrada em nome de Abby, uma vez que, por não serem casadas legalmente não lhes era permitido registro em nome de ambas. Portanto, após o falecimento de Abby, a família desta torna-se legalmente herdeira da casa, exigindo a saída de Edith do imóvel. Toda essa triste situação vivida por Edith após o falecimento de sua companheira Abby teria sido evitada caso a legislação da época fosse mais abrangente e inclusiva, sem limitar-se a uma única orientação sexual e de gênero.

Saindo das questões jurídicas e atendo-se à heteronormatividade presente nas relações interpessoais, inclusive entre homossexuais, apresentamos o segmento de 1972 do filme supra citado. A segunda história apresentada é sobre um grupo de amigas lésbicas que moram juntas na mesma casa. Apesar de lésbicas e feministas, o espectador facilmente identifica as personagens repletas de preconceitos no tocante ao “ser mulher”. Isso fica claro quando Linda (Michelle Williams) apaixona-se por Amy (Chloë Sevigny), lésbica que apresenta-se de modo socialmente característico como “masculino”. Por essa razão as amigas de Linda reprovam o relacionamento e ela própria luta internamente contra seu preconceito para viver a relação. Enquanto Amy é uma dissidente da heteronormatividade, quebrando os códigos “femininos” e mostrando ser mulher apesar de vestir-se com trajes socialmente impostos como masculinos, Linda e suas amigas contribuem para a perpetuação das normas de gênero. Elas compreendem sua feminilidade, seu gênero e seu sexo da forma socialmente imposta, ou seja, compatível à heterossexualidade.

Independente do gênero com que uma pessoa se identifique (que pode não corresponder ao sexo biológico), ele pode contribuir na preservação da heteronormatividade. Como exemplo temos a personagem Bree, interpretada pela atriz Felicity Huffman, no filme *Transamerica* (Tucker, 2005). Ela tenta se encaixar nos padrões de gênero feminino: gosta da cor rosa, tem gestos delicados, gosta de maquiagem, é vaidosa, etc. Ou seja, ela, mulher trans, independentemente de ser heterossexual, bissexual ou homossexual, tenta se enquadrar nos padrões heteronormativos que impõem normas sobre o “ser mulher”. Talvez por gostar, talvez por tentar passar despercebida entre outras mulheres. Mas este tipo de atitude corrobora com a perpetuação desses códigos. E o que os Estudos *Queer*

tentam mostrar é que ninguém precisa corresponder a tais convenções. Bree poderia não fazer a cirurgia de mudança de sexo e até mesmo não mudar seu modo de vestir, de gesticular. Entretanto, estas diretrizes já estão de tal forma impregnadas na vida da personagem que, para ela se sentir mulher, necessita correspondê-las.

Este aspecto do “Transtorno da Identidade de Gênero” está também presente nos textos dos Estudos *Queer*. Os teóricos são a favor da retirada do diagnóstico do DSM-IV dando autonomia às pessoas Trans para decidirem sobre seu corpo e seu gênero. Por outro lado, segundo Butler (2006), alguns membros da comunidade GLBTQI (*Gay* Lésbica Bissexual Trans *Queer* Intersexo) são a favor da permanência do diagnóstico porque isto facilita o apoio de investimento para os altos custos da cirurgia. Mas o que os estudiosos alegam é que a permanência do diagnóstico no Manual reforça a ideia de uma patologia, o que coloca nas mãos de terceiros a decisão de uma pessoa sobre seu corpo.

Receber o diagnóstico de transtorno de identidade de gênero – TIG – é ser, de certa maneira, considerado doente, errado, disfuncional, anormal e sofrer uma certa estigmatização em consequência desse diagnóstico. Assim, alguns psiquiatras ativistas e pessoas trans têm argumentado que o diagnóstico deveria ser totalmente eliminado, que a transexualidade não é um transtorno psiquiátrico – não devendo ser entendida como tal – e que as pessoas trans estão engajadas em uma prática de autodeterminação, um exercício de autonomia. Desse modo, por um lado, o diagnóstico continua sendo valorizado por facilitar um percurso economicamente viável para a transição. Por outro lado, a firme oposição ao diagnóstico se dá por se continuar a considerar como transtorno patológico o que deveria ser entendido como uma entre as muitas possibilidades humanas de determinar o próprio gênero (Butler, 2006, p. 114).

Manter a patologia solidifica a heteronormatividade, uma vez que se dá à sociedade enquadrada nestas normas o poder de decisão sobre o que é “normal”, “correto” e o que é “doença”, “anomalia”. Reforça também a ideia de gêneros rígidos como se ser homem ou mulher tenha que estar realmente relacionado ao sexo biológico, às genitálias e como se não houvesse outras formas possíveis de gênero.

Sobre esse aspecto de uma possível substituição do sistema binário de gêneros por uma multiplicação de gêneros, Butler indaga: “quantos gêneros pode haver e como se chamarão? Mas a alteração do sistema binário não deveria necessariamente conduzir-nos a uma quantificação de gênero igualmente problemática” (Butler, 2006, p. 71) . É importante ressaltar que, embora os estudiosos queer sejam contra as normas de gênero, eles não as querem trocar por outras. A ideia é disseminar que estas formas já conhecidas

não são as únicas e que não precisam ser regra. É preciso esclarecer que, “Apesar do esforço na caracterização dessas identidades flutuantes, a teoria queer não se pretende instauradora de um novo projeto de sujeito. Essas possibilidades apenas evidenciam o caráter cultural e não-fixo de todas as identidades e sugerem a multiplicação das formas de gênero e sexualidade” (Louro, 2006, p. 309).

2.8 Sexo, Gênero e Sexualidade³⁷

Outro ponto importante dos Estudos *Queer* é fazer a distinção entre sexo, gênero e sexualidade. Os mal-entendidos e as relações erradas entre essas três definições são frequentes, pelo que consideramos importante proceder à sua clarificação. Assim, ao nascer, uma pessoa é identificada de acordo com suas genitálias, sendo homem ou mulher. Quase instantaneamente, este novo ser humano passa a ser identificado com um determinado gênero, antecipando-se ainda sua sexualidade futura com base no seu sexo biológico. Desta forma: nasceu com pênis, é menino, então pertence ao gênero masculino e será heterossexual. Mas, na realidade, não é assim que acontece. Sexo biológico, gênero e sexualidade são coisas distintas e o que os teóricos *queer* pretendem é mostrar que essa diferença existe e precisa ser respeitada. Elsa Dorlin clarifica:

Na generalidade, o sexo significa três coisas: o sexo biológico, tal como nos é designado no nascimento - sexo masculino ou feminino – o papel ou comportamento sexual a que supostamente correspondem – o gênero, provisoriamente definido como os atributos do feminino e do masculino – que a socialização e a educação diferenciada dos indivíduos produzem e reproduzem; por último, a sexualidade, ou seja, o fato de ter uma sexualidade, ‘ter’ ou ‘fazer’ sexo (Dorlin, 2009, p. 9).

Desde que nascemos somos levados a crer que todos somos naturalmente heterossexuais e devemos, obrigatoriamente, nos relacionar com o sexo oposto. Isto gera frustrações naqueles que, ao longo da vida, não conseguem se encaixar nessa situação. Homens e mulheres que se enxergam no gênero oposto ao que a sociedade lhes impôs pertencer acabam por passar anos de sua vida tentando compreender a si próprios e não fugir às

³⁷ Este subtópico foi escrito originalmente para a minha dissertação de Mestrado, defendida no dia 02 de novembro de 2016 na Universidade da Beira Interior. Para esta tese o texto sofreu várias alterações e aprofundamentos, trazendo dados atualizados. A dissertação está acessível pelo link: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/5851>

normas sociais, por medo de sofrerem preconceitos e por acharem que há algo errado com eles, tentando com muito esforço se encaixarem.

Os Estudos *Queer* trabalham com a problematização destes três significados, ou com a desconstrução das concepções de gênero, sexo e sexualidade da forma como são conhecidas, vinculadas aos padrões heterossexuais. Trabalham ainda com a ideia de que todos somos humanos e temos liberdade de escolha para sermos como quisermos, livres dos padrões impostos, como se fossem naturais e não construídos socialmente.

A este respeito, Dorlin faz a seguinte reflexão:

A crítica dos conceitos científicos para pensar o processo biológico de sexualidade, assim como as práticas e normas médicas em matéria de identidade sexual, nos levam ao conceito de gênero, à medida que precede a definição destas identidades. No entanto, o conceito de gênero é, por sua vez determinado pela sexualidade compreendida como sistema político, para o caso da heterossexualidade reprodutiva, que define o feminino e o masculino pela polarização sexual socialmente organizada dos corpos. Nesta perspectiva, se o gênero precede o sexo, devemos admitir que a sexualidade precede ao gênero (Dorlin, 2009, p. 49).

Partindo do pensamento de Dorlin podemos depreender que as definições de sexo, gênero e sexualidade não levam em conta a subjetividade de cada indivíduo. São conceitos pré-definidos tendo em consideração a “heterossexualidade como uma instituição política” (Rich, 2010, p. 19) que concebe todos os indivíduos como “naturalmente” heterossexuais, devendo toda sua educação girar em torno dela. A declaração “É uma menina!” ou “É um menino!” também começa uma espécie de “viagem”, ou melhor, instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção. A afirmativa, mais do que uma descrição, pode ser compreendida como uma definição ou decisão sobre um corpo (Louro, 2004, p. 15): uma declaração baseada no sexo biológico, que define todo o futuro de uma criança, desconsiderando a subjetividade da mesma, o que a irá “obrigar” a se comportar deste ou daquele modo, definindo inclusive a sua sexualidade futura.

Judith Butler (2007) utiliza o conceito de performatividade para explicar que essa imposição do sexo e do gênero nos obriga a agir não de forma espontânea, como gostaríamos, mas de acordo com o que nos é esperado, baseado nas normas de gênero. Segundo a autora, as atitudes das pessoas nada mais são que performances. Ou seja, ao se estabelecer um sexo e um gênero a um indivíduo, automaticamente lhe são impostos determinados modos de agir, o que de certo modo reafirma a lógica heterossexual. A autora declara que:

A posição de que o gênero é performativo tenta mostrar que o que consideramos uma essência do gênero se constrói através de um conjunto sustentado de atos, postulados por meio da estilização do corpo, baseado no gênero. Desta forma se demonstra que o que temos tomado como uma característica ‘interna’ de nós mesmos é algo que antecipamos e produzimos através de certos atos corporais, em um extremo, um efeito alucinatório de gestos naturalizados (Butler, 2007, p. 17).

Butler afirma ainda que:

A performatividade deve ser entendida não como um ‘ato’ singular e deliberado, mas sim, antes disso, como a prática afirmativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia. O que, segundo espero, será claramente demonstrado de acordo com as regras que regem o ‘sexo’ de um modo performativo para formar a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a fim de consolidar o imperativo heterossexual (Butler, 2002, p. 18).

Neste sentido, Miskolci (2012) faz uma afirmação relevante: “Fala-se tanto de orientação sexual, opção sexual, mas ninguém ainda pensa na heterossexualidade como algo opcional” (p. 14). E isto acontece exatamente pelo fato de enxergarem a heterossexualidade como natural e todas as outras como desviantes. Mas de que forma isto acontece? De que forma a heterossexualidade foi imposta como sendo norma? Alguns teóricos refletiram sobre o assunto, a exemplo de Michel Foucault (que não é queer), Judith Butler e Monique Witig. Para ele e elas, uma das causas que merece destaque é o poder do discurso. Instituições ou áreas que possuem autoridade na

sociedade, como a igreja, a medicina ou a política, utilizaram seu poder e discursaram sobre a heterossexualidade a fim de que esta fosse incutida como sendo a ordem “natural”. Portanto, toda a legislação e educação foram pensadas para estabelecer a heterossexualidade como a sexualidade natural do ser humano.

O conceito de performatividade de gênero faz tanto sentido que, apesar de Butler (2017) afirmar não haver um modelo ideal a ser seguido para cada gênero, existem determinados dispositivos (como o vestuário e o comportamento) que nos fazem remeter à identificação dos gêneros binários. Identificamos quase “automaticamente” os gêneros das pessoas através desses “dispositivos” socialmente determinados. Quando alguém utiliza algum ou alguns desses dispositivos do gênero oposto ao que lhe foi imposto ao nascimento, causa estranheza. Por exemplo, no clipe da música *The Light*³⁸, da Banda francesa *HollySiz* (Imagem 7), uma criança aparece a usar vestido, dispositivo associado ao gênero feminino. Tal fato gera confusão na escola, entre os pais, entre os colegas de classe e gera olhares tortos em quem o vê passar pelas ruas. Em nenhum momento no vídeo é explícito o sexo, o gênero ou a sexualidade do garoto. Apenas percebemos o seu gênero pela confusão gerada em torno do uso que ele faz do vestido. Ao longo do vídeo vemos a resistência do pai às escolhas do garoto por não corresponderem ao seu gênero. Sendo um garoto ele não deveria usar vestido, nem brincar com bonecas e outros brinquedos socialmente direcionados às meninas. Não há lei que imponha isso, mas é o socialmente esperado. Ou seja, através do videoclipe percebemos a performatividade de gênero, o quanto ela nos é ensinada ainda na infância e os “modelos” a serem seguidos para o masculino e para o feminino. Aqueles e aquelas que não correspondem ao imposto sofrem preconceito e precisam lutar para garantir seu “direito à dissidência de gênero”.

No clipe em questão não se discute explicitamente uma possível transexualidade do garoto. Afinal, não há legislação que imponha como pré-requisito aos gêneros masculino e feminino o uso específico de determinadas peças de roupa para identificá-los. Sendo assim, não é o que ele veste que determina o seu gênero. Acreditamos que a mensagem a ser transmitida é a da liberdade de gênero não associada aos padrões normativos. Porém, há quem diga tratar-se de um garoto trans: “O clipe da banda francesa HollySiz, *The Light*, nos convida a abrir os olhos para isso, onde **uma criança trans** [...]”³⁹ (grifo nosso), diz uma crítica no blogue *Depois que tudo aconteceu*. Apesar do garoto usar um vestido, isso não o torna trans, se assim fosse o pai tornava-se “automaticamente” trans ao fim do mesmo vídeo (imagem 8) ao aparecer também de vestido. O que podemos

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cf79KXBCIDg>

³⁹ Disponível em: <https://depoisquetudoaconteceu.wordpress.com/2015/04/21/hollysiz-the-light/>

aprender com o videoclipe é a não limitarmos nossa existência às normas de gênero socialmente impostas, além de começarmos a desconstruir alguns padrões usados para definir os gêneros.



Imagem 07 - Fotograma do videoclipe The Light, da Banda francesa HollySiz. No fotograma percebe-se o olhar de estranheza da mulher atrás do garoto. Ela vira-se para confirmar o que havia visto: um garoto de vestido.



Imagem 08 - Fotograma do videoclipe da música The Light, da Banda francesa HollySiz. Cena em que o pai aparece de vestido na frente da escola para buscar o filho.

2.9 O impacto da linguagem/discurso

Ficou claro até aqui que o principal objetivo dos Estudos *Queer* é desconstruir as normas de gênero baseadas na heterossexualidade. Todas as normas sociais e jurídicas conhecidas atualmente foram estabelecidas tendo a heterossexualidade como algo intrínseco a todo o ser humano. Witig (2006, p. 49) afirma que os discursos que oprimem muito especialmente lésbicas e homossexuais assumem que o fundamento da sociedade (qualquer sociedade) é a heterossexualidade. E daí vem a pergunta: de que forma estas normas em torno da heterossexualidade se perpetuam com o passar dos anos? “Que instâncias e espaços sociais têm o poder de decidir e inscrever em nossos corpos as marcas e as normas que devem ser seguidas? Qualquer resposta cabal e definitiva a tais questões será ingênua e inadequada” (Louro, 2008, p. 18). Entretanto, autores como Michel Foucault, Judith Butler, Monique Witig e tantos/as outros/as, dão crédito ao poder do discurso proferido por pessoas e instituições que, usando de suas posições privilegiadas na sociedade, impuseram uma série de normas baseadas no sexo, conseqüentemente privilegiando a heterossexualidade, uma vez que esta é considerada por eles como a sexualidade “natural”.

Segundo Foucault há uma “multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder” (Foucault, 1988, p. 22), a partir do século XVIII. “Algumas orientações provêm de campos consagrados e tradicionalmente reconhecidos por sua autoridade, como o da medicina ou da ciência, da família, da justiça ou da religião” (Louro, 2008, p. 19). Por serem discursos de instituições renomadas e respeitadas, as pessoas os tomam como verdades inquestionáveis e os retransmitem. Foucault afirma que:

Através de tais discursos multiplicaram-se as condenações judiciárias das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto? Toda esta atenção loquaz com que nos alvoraçamos em torno

da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora? (Foucault, 1988, pp. 37-38).

A partir das reflexões do filósofo, podemos dizer que esses discursos em torno, principalmente, da heterossexualidade existiram (e se mantêm) devido a interesses de uma classe que detinha o poder sobre a população. No período da Revolução Industrial, por exemplo, era de interesse dos Governos e donos de fábricas que a população aumentasse, havendo assim mão de obra e consumidores. Baseando-se na reprodução, a classe dominante passa a reprovar e criminalizar relações homossexuais.

Os anos passam e esses discursos continuam a ser proferidos na tentativa de manter esta norma como sendo a única permitida. Se antes a desculpa era aumentar a população a fim de se ter mão de obra suficiente para as fábricas, quais seriam os motivos atuais? Percebe-se que muitas dessas instituições continuam apenas a reproduzir discursos do passado por já os terem interiorizado, mesmo que já não faça sentido propagá-los.

Esses discursos nem sempre são proferidos de forma direta. Ao contrário, a maior parte do tempo eles são disseminados muito discretamente sem que as pessoas sequer percebam que estão sendo “atingidas”. O discurso da heteronormatividade está presente no dia a dia: na novela que mostra mulheres cuidando da casa e dos filhos como se fosse uma obrigação apenas delas, nas legislações de vários países que por muitos séculos permitiram apenas o casamento entre homem e mulher (nascidos biologicamente), nos comerciais de TV que por muitos anos exibiram apenas casais heterossexuais, nos filmes onde predominam personagens heterossexuais, entre inúmeras outras situações.

Segundo Louro (2008), a construção dos gêneros e das sexualidades se dá através de inúmeras práticas diárias. É executada em situações distintas, de modo explícito ou disfarçado por um agrupamento infundável de instâncias sociais e culturais, em que inúmeras instituições – como família, escola, igreja, medicina – sustentam-se como autoridades importantes nesse sistema constitutivo e propagador de saber, tendo mantido por muito tempo suas orientações e ensinamentos de modo supremo e influente, quase soberanos. Entretanto, é válido acrescentar, especialmente na contemporaneidade, o poder sedutor e impactante da mídia, das novelas, publicidade, revistas, internet, cinema, televisão e até das músicas populares.

Capítulo 3 - O *Queer* das ruas de Nova Iorque ao Brasil: cinema e (des)construção da heteronormatividade⁴⁰

Podemos considerar que, por muito tempo, o cinema tem contribuído na propagação e consolidação da heteronormatividade. Isto acontece através de atores e atrizes representando personagens que personificam aquilo cujos espectadores compreendem dos gêneros masculino e feminino. Personagens de lindas mulheres, “femininas”, vaidosas, mães zelosas. Homens “masculinos”, amantes de futebol, conquistadores de mulheres. Personagens de casais heterossexuais em que a mulher geralmente é responsável pela casa e o homem trabalha fora e sustenta a família. Entretanto, ao longo da história do cinema, alguns/mas cineastas realizaram filmes que contrariaram esse pensamento, apresentando personagens que não agiam em conformidade com o expectável pelo gênero ao qual foram determinados. Alguns desses filmes eram de temática *gay*, entretanto, ainda reforçavam determinadas normas de gênero baseadas na heterossexualidade. A partir dos anos 1990, um conjunto de filmes produzidos nos Estados Unidos passa a ser denominado de *Queer*, com narrativas que desconstruíam as normas de gênero como as conhecemos. Neste capítulo apresentamos o estado da arte sobre o *New Queer Cinema*, fazendo uma reflexão sobre essa nomenclatura e o diálogo entre eles com alguns dos conceitos abordados pelos Estudos *Queer*.

3.1 Cinema e ideologias

Todas as reflexões, conceitos e indagações apresentadas nos Estudos *Queer* têm como ponto de partida as normas sociais, tanto as explícitas, registradas em forma de legislação, quanto as implícitas, observadas nas interações sociais diárias. Ambas influenciam o comportamento e o pensamento dos seres humanos. Somos moldados a partir do que nos é imposto socialmente. Apesar da individualidade de cada ser humano,

⁴⁰ Parte do texto que compõe este capítulo está presente em artigos publicados por mim ou em parceria com a orientadora Ana Catarina Pereira. São eles: *Cinema Queer e Cinema LGBT: cruzamentos e divergências*, publicado em 2018, no livro *Filmes (Ir)refletidos*, pela Editora LabCom da Universidade da Beira Interior (UBI); *Cinema Queer: Cenários para além da heteronormatividade*, publicado em 2016 no livro *Avança - Cinema 2016 / 7ª Conferência Internacional*, pelas Edições Cineclubes de Avança e *Melancolia Queer: o masculino e o feminino como construções cinematográficas temporais*, publicado em 2016 na Revista *Textura* da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

todos/as somos reflexo de nosso convívio em sociedade. O que pensamos, a forma como nos vestimos, falamos e tudo que diz respeito a nosso comportamento é fruto da cultura da sociedade em que estamos inseridos. Quando um modo de pensar é imposto a todos/as, desconsiderando ou tornando irrelevante visões distintas, ele se torna hegemônico. Foucault, na obra *A História da Sexualidade* (1988) apresenta suas reflexões sobre o sexo como forma de poder. Para que uma ideia se torne hegemônica ela precisa partir de pessoas e instituições que tenham relevância sobre os demais. Segundo o autor, a igreja, os juízes, a escola, entre outras instituições são as responsáveis pela instituição da heterossexualidade e do patriarcado como norma.

A partir da lógica foucaultiana podemos afirmar que, à medida que Hollywood conquistou o mercado cinematográfico mundial, ganhou proporcional poder de persuasão, tornando seus filmes mecanismos de difusão das representações de heteronormatividade. “Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise in scène* formal que reflete uma concepção ideológica do cinema” (Mulvey, 1983, p. 439). De modo geral, os filmes denominados *mainstreans* tentam estar em sintonia com ideias mais universais, portanto, reforçam padrões e estereótipos. Esta é a forma de as produtoras conquistarem o interesse de um número maior de espectadores e garantirem a identificação deles com a obra, uma vez que nela estão ideias mais universais.

Historicamente homens brancos se mantiveram no poder criando uma série de dispositivos que colaborassem tanto na perpetuação desse poder quanto na difusão de suas ideologias. A legislação foi um desses dispositivos e através dela uma cultura machista e patriarcal foi sendo criada nas diversas sociedades do globo. A criação dessas leis contribuiu para que a própria sociedade se tornasse também meio de preservação e propagação de ideias que desprezassem uma parcela da mesma sociedade, denominados de minorias sociais⁴¹. O cinema, ao ser criado, foi por muitos anos uma atividade predominantemente masculina, tornando-se igualmente um dos mecanismos de propagação de discursos desfavoráveis às minorias. Para Baudry (1978), o cinema é um dispositivo ideológico cuja origem está diretamente relacionada à vontade de dominação da burguesia.

⁴¹ “Na literatura sociológica a palavra minoria tem sido utilizada frequentemente em dois sentidos. Significa primeiro, mais amplamente, um grupo de pessoas que de algum modo e em algum setor das relações sociais se encontra numa situação de dependência ou desvantagem em relação a um outro grupo, ‘maioritário’, ambos integrando uma sociedade mais ampla.” (Chaves, 1971, p. 149)

Quando o cinematógrafo começou a ser comercializado nos Estados Unidos da América, os equipamentos de produção e exibição tinham valor elevado, sendo, portanto, uma atividade praticada pela elite da época - apesar de o público consumidor inicial ter sido a classe operária. Estamos falando de 1895, ainda no século XIX, a escravidão havia sido abolida poucos anos antes. O poder político estava sob o domínio de homens brancos. Portanto, a detentora dos meios de produção cinematográficos era a elite branca. Esta produzia os filmes a partir da sua concepção de mundo, das suas ideias sobre certo e errado, ou seja, o cinema servia de mecanismo de propagação de ideologias do patriarcado. À medida que o equipamento chegava em outros países, o mesmo ocorria. (Rosenfeld, 2009; Stam, 2013).

Ao longo de seus mais de cem anos de existência, o cinema esteve relacionado à antigas e novas formas de colonialismo. Por ser uma arte elitista e dispendiosa, foram os cineastas homens, brancos, de classes sociais mais altas os que produziram a maior parte das imagens de si e do “outro” (negros, mulheres, pobres, indígenas, homossexuais, travestis, transexuais etc.), definindo o que esses “são” (Salles, Cunha, & Leroux, 2019, pp. 15 - 16).

Com o passar dos anos, começa a germinar um mercado em torno da atividade cinematográfica. Nos EUA surgem grandes produtoras, mais tarde denominadas *majors*, e a Hollywood se consagra como grande produtora de filmes. Ao perceber o potencial da atividade, o país inicia um processo de dominação do mercado cinematográfico mundial. Com a Primeira Guerra Mundial o cinema europeu entra em decadência e os filmes estrangeiros foram eliminados da programação das vinte mil salas de projeção dos EUA. No resto do mundo, os filmes norte-americanos passaram a ocupar de 60% a 90% da programação das salas, e a cada ano duzentos milhões de dólares eram destinados a uma produção que ultrapassava a marca de oitocentos filmes (Martín-Barbero, 1997). Com este processo, espectadores de todo o mundo aprenderam a consumir os filmes hollywoodianos e tê-los como referência de qualidade. Mas juntamente com isso, consomem também as ideologias intrínsecas a estas obras.

Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o

empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. (Stam, 2013, p. 34)

“Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual ele é originário. Ele faz parte de um contexto” (Barbosa & Cunha, 2006, p. 63). À vista disso, o realizador pode tanto contribuir para a disseminação da ideologia dominante no contexto em que está inserido como ajudar a desconstruí-la. Até os anos finais da década de 80 do século XX, os filmes eram produzidos a partir de uma lógica heteronormativa. O que significava ter a homossexualidade representada de forma negativa no cinema. Devido às lutas sociais ao longo de todo o século XX, o contexto político foi alterando e permitindo o surgimento de vários movimentos cinematográficos cujas obras eram divergentes à ideologia dominante. Foi nesse contexto de mudanças políticas que surgiu o *New Queer Cinema*.

Todavia, independente dos cineastas refletirem ou não sobre as normas sociais vigentes, eles e suas obras são reflexos delas. Concordando ou não, é intrínseco a eles as normas da sociedade da qual fazem parte. Portanto, os elementos presentes em um filme estão diretamente relacionados com a percepção de mundo da equipe envolvida na produção da obra. Para Schurster & Araújo (2015), a produção de sentido de um filme vai além dos cenários, *mise en scène*, figurinos e roteiros. Está igualmente dentro das relações nos bastidores que incluem não apenas o financiamento, mas o olhar subjetivo do diretor. Sendo assim, antes de analisar um filme e sua apropriação da história torna-se necessário contextualizar, mesmo que brevemente, os bastidores que possibilitaram os filmes serem o que são.

O cineasta utiliza-se do olhar como principal responsável por sua forma de expressão, uma dimensão discursiva corolário de um enunciado estético, que organiza um universo discursivo, colocado em jogo pela arte: um conjunto próprio de discursos e saberes, uma ação criadora a partir da sua própria cultura, internalizada e sedimentada. A obra é então o resultado de uma realidade interiorizada que se fez subjetiva, e que na criação exterioriza-se com a bagagem

cultural daquele que cria: uma experiência criadora afetada pela cultura que traz à tona o que lhe parece importante ressaltar, mas suas manifestações artísticas são inerentes à prática discursiva, à cultura e a um período histórico. A obra então é um detalhe material que deixa um número de signos portadores de um valor simbólico e econômico, dentro de uma cultura que a delimita. Os discursos são apropriados pelo autor cuja obra o representa e nos remete, a um só tempo, ao autor e sua cultura, seus discursos, seu tempo histórico. (Brasiliense, 2017, p. 122)

Quando grupos de homossexuais e transexuais no mundo todo começaram a se unir pela luta de direitos, eles ganharam notoriedade, ocasionando o início de algumas mudanças do imaginário coletivo sobre ideias universais de gênero. E isto começou a ser notado inclusive no cinema denominado *mainstream*. Soma-se a isso o avanço tecnológico que permitiu a formação da videoarte e a democratização da atividade cinematográfica. O mesmo cinema que por muitos anos foi usado pela elite para divulgar e manter suas ideologias, passa a ser utilizada pelas minorias como “uma das principais armas culturais de libertação, pelo alcance de público e difusão.” (Salles, Cunha, & Leroux, 2019, p. 12)

Filmes como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) e *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), com protagonistas homossexuais, foram produzidos com o propósito de atraírem um grande número de espectadores ao cinema. Ou seja, estas obras provam que mesmo a temática homossexual pode ser produzida de tal modo a atrair o público de filmes *mainstream*. Os dois filmes tiveram grande repercussão mundial e concorreram a importantes premiações, inclusive ao Oscar.

Os dois filmes não apresentam homossexuais estereotipados, mas ambos enredos se desenvolvem a partir da ideia do preconceito sofrido por estes. Em *Philadelphia*, o protagonista é *gay* assumido e sofre as consequências disto somado ao preconceito da aids (na época ainda conhecida como doença *gay*). Em *Brokeback Mountain*, a história se desenrola em torno do medo dos protagonistas assumirem a sua relação homossexual, que é vivida em segredo enquanto assumem à sociedade uma imagem heterossexual. Em ambos os casos, é mais fácil capturar a atenção do público porque são situações que todos têm conhecimento. É senso comum o preconceito sofrido por homossexuais e os cineastas partem deste princípio para construir a narrativa.

Mas quais as motivações de cineastas que em suas obras desconstruem a heteronormatividade? O que apresentam personagens que divergem das ideias universais de identidade de gênero e sexualidade? É comum imaginar que filmes deste tipo são produzidos mais pela arte do que por motivações mercadológicas. Portanto, estes cineastas não estão preocupados com a quantidade de pessoas que irão se interessar por suas obras, mas em serem coerentes com suas convicções, dúvidas e reflexões sobre um assunto. Mas será isso verdade? O que motiva, qual o objetivo de cineastas ao construir personagens que não representam estereótipos de gênero? Estas e outras questões serão respondidas a partir da perspectiva de Karim Aïnouz. Não poderemos generalizar suas respostas, mas estas nos darão indícios sobre a compreensão do desenvolvimento de obras neste contexto.

Cada vez mais o dispositivo cinematográfico tem sido tomado pelas mãos de pessoas LGBTQs e assumido um olhar opositor. Surge um cinema das margens capaz de produzir imagens e representações de outra forma, quebrando o imperativo escópico que marcou, até aqui, corpos e lugares, dentro de um regime racista, patriarcal, sexista e imperialista (Salles, Cunha, & Leroux, 2019)

Até finais dos anos 1980 ainda era difícil profissionais do cinema, especialmente de grandes produtoras, nacionais e internacionais, assumirem-se homossexuais. Os grandes astros do cinema e diretores consagrados mantinham a imagem de heterossexuais. Isso aconteceu, em grande parte, ainda por influência do *Código Hays*. Oficialmente denominado *Motion Picture Production Code*, foi um conjunto de normas que existiu entre 1930 e 1968, segundo o qual “o cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. [...] homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos [...]” (Nazario, 2007, p. 97). Apesar do Código ter findado em 1968 ele deixou marcas pelos anos posteriores tendo como consequência atores, produtores e cineastas homossexuais a sentirem-se forçados a adotar os padrões supostamente heterossexuais da sociedade. “Temendo, por um lado, a censura e, por outro, o fracasso de bilheteria, os homossexuais de Hollywood adotaram a sexualidade majoritária como padrão estético e moral.” (Nazario, 2007, p. 98)

Entretanto, a partir de uma revolta em um bar *gay* em Nova Iorque, chamado Stonewall, que a população LGBTQ se uniu pela primeira vez para lutar contra a intolerância. “Pela primeira vez todos eles se sentiram iguais – por serem diferentes. Iguais por causarem estranhamento ao padrão heteronormativo da sociedade. Eram *queers*, esquisitos.” (Ribeiro, 2011, p. 153). A partir dos acontecimentos de *Stonewall*, LGBTQs em todo o mundo começam a se organizar na luta por direitos. O movimento cresce e ganha

visibilidade, permitindo uma mudança social que culmina na “saída do armário” de vários homossexuais, famosos ou não. Atualmente já se sabe da existência de cineastas homossexuais assumidos, como Gus Van Sant, Todd Haynes, Pedro Almodòvar, Dee Rees, Stephen Daldry, Lisa Cholodenko, Gregg Araki, etc. De que forma isso influencia seus trabalhos tanto na produção dos filmes quanto na negociação destes para a circulação no circuito de festivais e de salas de cinema? Tentaremos, a partir do método hipotético-dedutivo, tendo o cineasta brasileiro Karim Aïnouz como objeto de estudo, refletir sobre a questão, mas cientes de que cada caso tem suas particularidades e que, portanto, não daremos respostas conclusivas.

3.2 *New Queer Cinema: making of*

“Traçar uma genealogia precisa de algo chamado ‘Cinema *Queer*’ é uma tarefa praticamente impossível” (Nabal, 2005, p. 229). Isto porque há muitas imprecisões em torno do tema, incluindo o próprio termo *Queer*, como discorreremos no capítulo anterior. Entretanto, tentaremos aqui abordar alguns pontos considerados por nós relevantes sobre antecedentes históricos que possibilitaram o início de uma produção regular de filmes aos quais Ruby Rich denominou *New Queer Cinema*.

“Imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos” (Barbosa & Cunha, 2006, pp. 58 - 59). Partindo desse princípio e tendo em conta que filmes são produzidos para um público-alvo, cineastas tentam ao máximo aproximar seus filmes da realidade vivida por esse público, com a finalidade de uma catarse com sua obra. Isso é facilmente percebido nos romances e dramas, por exemplo. É comum nesses gêneros ver casais heterossexuais a viver a sua afetividade e sexualidade de forma tranquila. Mas por muito tempo não foi o que aconteceu com homossexuais. Estes não se viam representados nas telas do cinema. O roteirista Amistead Maupin, no documentário *The Celluloid Closet* (Epstein & Friedman, 1995), argumenta que “o cinema conta histórias, é a estrutura das nossas vidas. Ele mostra o que é o glorioso, trágico, maravilhoso e engraçado nas experiências do cotidiano das pessoas. Mas quando se é gay e nunca se vê isso retratado de qualquer forma nos filmes, sente-se que há algo errado realmente”.

Até o início dos anos 1990 não havia um termo específico para fazer referência a um agregado de filmes com temáticas LGBT. Essa sigla ainda não era utilizada e muito menos se qualificava “filmes *gays*” como pertencentes a um “grupo” ou “movimento”. Segundo Ruby Rich (2013), sequer é possível falar em filmes *gays* ou lésbicos antes de

1969. O que havia era alguns poucos diretores *gays* e lésbicas (geralmente no armário) que colocavam essas questões disfarçadamente em filmes produzidos para um mercado exclusivamente heterossexual.

Em cem anos de cinema a homossexualidade pouco foi retratada. Quando aparecia era para provocar risos, pena ou medo. Eram imagens breves, mas inesquecíveis e deixaram uma herança duradoura. Hollywood, a grande criadora de mitos ensinou o que os heterossexuais deviam pensar dos homossexuais e o que os homossexuais deviam pensar de si mesmos. Ninguém escapou dessa influência. (Epstein & Friedman, 1995)

As relações homossexuais eram apresentadas de forma muito discreta até finais dos anos 1980, sendo quase imperceptíveis em alguns casos. Por exemplo, na obra *Ben-Hur* (Wyler, 1959), os movimentos de câmera e as trocas de olhares entre o personagem principal com Messala são os únicos indícios de um eventual romance. Para muitos espectadores isso nem sequer é percebido. A confirmação de que realmente havia uma relação homoafetiva entre os personagens Ben-Hur e Messala vem através de um depoimento do roteirista da obra, Gore Vidal, no documentário *The Celluloid Closet* (Epstein & Friedman, 1995), onde ele afirma que os personagens foram amantes no passado e, ao se reencontrarem, Messala anseia reatar o romance.

Gays raramente se viram representados como pessoas “normais” no cinema, ou melhor dizendo, como pertencentes e aceitos pela sociedade. O mundo à sua volta, com o reforço dos filmes, os tratavam como criminosos ou doentes, praticantes de atos imorais e merecedores de condenação. Até finais dos anos 1980 o que havia eram tentativas nem sempre eficazes em contrariar um longo histórico de imagens estigmatizadas no tocante a representação de *gays*, lésbicas, bissexuais, transgêneros e transexuais no cinema. Algumas dessas tentativas acabavam por reforçar estigmas (Ferreira, 2018). Poucos filmes permitiam um debate otimista sobre a homossexualidade contrariando estereótipos perpetuados ao longo dos anos. Como uma das primeiras exceções podemos citar *Making Love*, de Arthur Hiller (1982) – Imagem 9. No filme, o casal formado pelo médico Zach (Michael Ontkean) e Claire (Kate Jackson), uma executiva de um canal de televisão, vive o que supostamente seria um casamento perfeito. Porém, logo percebemos a luta de Zach para reprimir sua homossexualidade. O casamento é abalado quando o médico conhece Bart (Harry Hamlin), escritor bem-sucedido que vive sua homossexualidade de forma aberta e afirmando-se satisfeito com sua vida solitária.

Making Love apresenta o tema fora do contexto marginalizado geralmente presente em produções anteriores. O triângulo amoroso acontece entre pessoas bem-sucedidas socialmente. Tanto Bart, *gay* assumido, quanto Zach estão mais próximos do ideal heteronormativo e longe do estereótipo *gay* até então frequentemente apresentado no cinema. O realizador Arthur Hiller foca diretamente na homossexualidade, retratando de modo verosímil a dificuldade de Zach aceitar-se e assumir-se *gay*, obrigando-se a viver um casamento heterossexual apenas para corresponder à expectativa social. Além disso, o filme também expõe a dificuldade, mesmo para um homossexual assumido como Bart em dizer: “Eu sou *gay*”, escondendo-se em uma postura heteronormativa. Outros pontos positivos são: 1 – a opção do realizador em filmar o envolvimento entre Zach e Bart de modo semelhante ao que era filmada uma relação heterossexual, acrescentando, claro, os dilemas de viver uma sexualidade marginalizada; 2 – dar um final feliz ao casal *gay*. Hiller apresenta ao público um “tipo” de homossexual heteronormativo, que, diferente de produções anteriores, passa despercebido, permitindo ao espectador notar que ser homossexual não limita a identidade de ninguém aos estereótipos até então apresentados e reforçados no cinema.

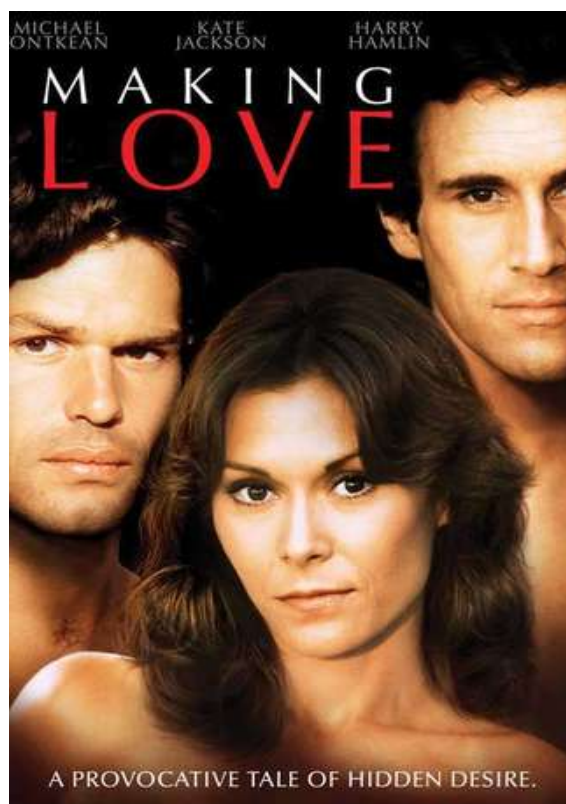


Imagem 09 - Cartaz do filme "Making Love" (1982)

Outras obras como *Victim* (Basil Dearden, 1961), *The Children's Hour* (William Wyler, 1961) e *Anders als die Andern* (Richard Oswald, 1919) são exemplos em que a homossexualidade era o tema central, porém prevalecendo o ponto de vista negativo. Não podemos afirmar se a intenção dos realizadores era permitir o debate sobre o sofrimento dos homossexuais ou simplesmente reforçar a ideia negativa de se ter essa orientação sexual, expondo as consequências sofridas por não estarem inseridos na norma heterossexual.

Alguns fatores nos permitem considerar a possibilidade de reforçar uma censura à prática homossexual nas telas até finais dos anos 1980. Na época em que esses filmes foram produzidos, a homossexualidade constava da lista de doenças da Organização Mundial de Saúde (OMS). Apenas no dia 17 de maio de 1990 a OMS retirou a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à saúde (CID). Somava-se a isso a existência do *Motion Picture Production Code*, popularmente conhecido por “Código Hays”, um código de conduta adotado pelos grandes estúdios cinematográficos dos EUA entre 1934 e 1968. A ideia do código era manter os valores tradicionais e evitar cenas ou temas que perturbassem a ordem social estabelecida. Segundo Nazario (2007), de acordo com tal código, “o cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. [...] homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos [...]” (2007, p. 97). O autor afirma ainda:

Na sociedade moralista que impôs o Código, atores e cineastas homossexuais foram obrigados a adotar os padrões presumidamente heterossexuais do grande público. Nas décadas de 1940 e 1950, raras vezes, como em *Chá e Simpatia* (*Tea and Sympathy*, 1956), de Vincente Minelli, Hollywood ousou fazer de um homossexual o protagonista de um filme, e pôde ir além da compaixão. Temendo, por um lado, a censura e, por outro, o fracasso de bilheteria, os homossexuais de Hollywood adotaram a sexualidade majoritária como padrão estético e moral. (Nazario, 2007, p. 98)

Acrescenta-se a criminalização da homossexualidade em diversos países do globo. Segundo relatório mundial produzido pela ILGA – apresentado no capítulo anterior – atualmente sessenta e nove países ainda criminalizam relações homoafetivas. Podemos

supor um número ainda maior de países nos anos 1980, tendo como consequência maior preconceito nas sociedades.

Contudo, é igualmente válido considerar a possibilidade de alguns realizadores darem ao espectador a oportunidade de reflexão sobre o tema e perceber o sofrimento dos não-heterossexuais. Porém, infelizmente, ao exporem aspectos negativos, com personagens *gays* tendo fim trágico ou sendo ridicularizados, era mais provável o espectador LGBT sentir medo de represálias, continuando a reprimir sua sexualidade.

Nos anos 1980 o mundo é surpreendido pela epidemia da aids, imediatamente designada como “*a doença gay*”, fato que propiciou o aumento do preconceito a *gays*, lésbicas, bissexuais, intersexos e transgêneros. A epidemia estimulou a produção de filmes em resposta ao preconceito, procurando esclarecer-se que a sociedade é plural e também composta por pessoas com sexualidades e identidades de gênero não fundamentadas na heterossexualidade. Tais filmes apresentavam perspectivas mais positivas, contrastando com aquilo que vinha sendo até então transmitido nas telas dos cinemas. Portanto, “o *New Queer Cinema* nasceu da insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da aids nos Estados Unidos” (Lopes & Nagime, 2015, p. 14).

No início dos anos 1990, alguns dos principais festivais de cinema do mundo, como Toronto, Sundance, Veneza e Berlim, eram surpreendidos por uma volumosa quantidade de filmes com temática *gay* e lésbica. A esse conjunto de filmes a crítica e teórica cinematográfica B. Ruby Rich (2013, 2015) batizou de *New Queer Cinema*. O termo *queer* foi usado por ser habitualmente aplicado em países anglófonos para se referir de modo pejorativo, principalmente (mas não exclusivamente), a homossexuais. Rich tinha como intenção distinguir aquele “grupo” de filmes lançados em alguns dos principais Festivais de Cinema daquela época, das obras anteriores que abordavam temáticas relacionadas à homossexualidade, mas cujas produções eram escassas e transmitiam apenas mensagens negativas. “Representantes da teoria *gay* e lésbica reapropriaram-se do termo *queer* (‘bicha’), antes pejorativo, e transformaram-no em um termo positivo e em uma afirmação ‘orgulhosa e definitiva’ da diferença” (Stam, 2013, p. 289). Juntamente com os Estudos *Queer*, este foi o início da apropriação positiva de um termo até então usado negativamente.

3.3 NQC: Primeira Vaga

A aids foi tema recorrente em muitas obras da gênese do *New Queer Cinema* (NQC). Em finais dos anos 1980 a doença foi fortemente vinculada aos homossexuais devido ao famigerado artigo intitulado *Câncer raro detectado em 41 homossexuais*⁴², publicado no dia 3 de julho de 1981, no *The New York Times*. Era o início simultâneo do debate público sobre a epidemia do HIV/aids e do implacável estigma social a que estariam associados homossexuais (Ferreira, 2018). O fato gerou revolta entre a comunidade LGBT por compreenderem a associação como uma maneira encontrada pela sociedade de amaldiçoar as relações homossexuais. Esse fato motivou alguns cineastas a produzirem filmes que ampliassem o debate, levando uma mensagem positiva sobre a questão para festivais e salas de cinema. Ao expor essa temática, os/as cineastas permitiam aos/às espectadores/as uma reflexão alargada a partir do ponto de vista do homossexual.

Segundo João Ferreira, um dos produtores do Festival *Queer* Lisboa, “Arthur J. Bressan Jr. é o responsável por produzir, escrever e realizar aquela que é tida como a primeira ficção cinematográfica a tratar o tema da sida, *Buddies* (1985), um filme no qual não falta ira, energia e luta contra o sistema” (Ferreira, 2018, p. 17). A produção é anterior ao artigo de Ruby Rich, porém, com a consolidação do termo nos Estudos Fílmicos, a obra é hoje incorporada à classificação.

Além da epidemia da aids, o contexto social e político do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 possibilitou a mobilização de cineastas em prol da produção dos filmes que, juntos, seriam nomeados por Ruby Rich de *New Queer Cinema*. O advento dos movimentos feministas e LGBT nos anos 1960 e 1970 permitiram uma maior visibilidade às mulheres, *gays*, lésbicas, negros, travestis, transgêneros e bissexuais, os quais, naquele momento, já haviam conquistado alguns espaços e posições importantes. Tais fatores propiciaram, simultaneamente, a formação de um público que queria se ver representado no cinema e o debate sobre a pluralidade de gênero, diversidade sexual, normas sociais e outras questões direta ou indiretamente vinculadas.

Harvey Milk seria então o primeiro homem declaradamente *gay* a assumir um cargo político nos Estados Unidos e a conquistar direitos para essa classe na cidade de São Francisco, nos anos 1970. O político e ativista norte-americano teve sua história contada no filme ficcional intitulado *Milk* (2008), escrito por Dustin Lance Black e dirigido por Gus Van Sant. Muito antes de sua exibição nos cinemas, a produção do filme foi tema de

⁴² Tradução livre do autor a partir do original: *Rare cancer seen in 41 homosexuals*

debate no ano de 1991, em um painel realizado por Ruby Rich no Festival de Sundance dedicado a discutir o tema *queer*. Durante o debate, “um cineasta conclamou por uma campanha exigindo que Oliver Stone não dirigisse a anunciada biografia de Harvey Milk” (Rich, 2013). Era importante que a história fosse contada pela ótica de um realizador assumidamente *gay*, permitindo destaque para a homossexualidade da personagem e o quanto esta era indissociável de muitas de suas escolhas, concretizando assim o direito do lugar de fala da personagem e do público *gay*. O filme foi produzido quatorze anos depois, com Gus Van Sant na direção. Ter a história de vida de Harvey Milk nos cinemas foi de grande importância para a representatividade e o ativismo *gay*. Apesar do fim trágico comum a pessoas *gays*, o filme mostra as conquistas obtidas a nível pessoal e os direitos conquistados pelo político para LGBTs.

O NQC nasceu assim nos Estados Unidos da América e no Canadá. A nomenclatura faz então referência a um conjunto de filmes e vídeos independentes produzidos naquele país. Segundo Ruby Rich (2015), “o fenômeno do cinema queer foi apresentado no outono de 1991 no Festival de Toronto. [...] e havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (p. 20). Tais filmes tiveram algumas estratégias estéticas ou narrativas em comum, porém, eles destacavam-se por compartilhar uma atitude (Aaron, 2004).

Mas, afinal, o *Queer* e a sigla LGBT são correspondentes? Ao longo do seu artigo, Rich dá poucas pistas sobre a diferença entre esses filmes aos quais ela denominou de *New Queer Cinema* e os filmes *gays* e lésbicos produzidos nas décadas anteriores. Ela não esclarece se há uma distinção estética ou temática, deixando apenas subentendido a intenção de enfatizar o momento histórico marcado por um vasto número de produções de filmes LGBT, daí o uso da expressão *New* (novo), em contraposição à escassa produção dos anos anteriores. A esse respeito, Tatiana Araújo afirma que os filmes do *New Queer Cinema* citados por Ruby Rich “têm como principal tema a questão da visibilidade, e de como *gays* e lésbicas ficaram ausentes por muito tempo enquanto sujeitos das representações cinematográficas, não somente como representados, mas também como produtores” (Araújo, 2013, p. 1). Segundo a autora: “[...] os grupos considerados minorias começaram a produzir suas próprias representações, produzindo um contra-imaginário à heteronormatividade vigente na maioria dos filmes lançados até então” (*Idem, ibidem*).

Por outro lado, é provável que o uso do adjetivo *New* tenha provocado alguma imprecisão, pois “supõe-se um certo *Old Queer Cinema*, cujo cânone abrigaria as obras anteriores que teriam sedimentado o terreno para aquele novo cinema” (Bettim, 2015, p.

110). Entretanto, com o suceder dos anos, o adjetivo *New* foi posto de lado e o circuito cinéfilo e teórico passou a utilizar unicamente a expressão “*Queer Cinema*”, como se a distinção feita por Rich deixasse de existir e tanto o “*Old*” quanto o “*New*” *Queer Cinema* se tornassem um só. Percebe-se, portanto, falta de consenso na literatura e na prática, sendo comum o uso do termo *Cinema Queer* como sinônimo de filmes com temática LGBT.

No catálogo do *Forum doc. bh.* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), Vitor Grunvald (2016) publica um artigo onde descreve a sua experiência para organizar um curso intitulado “*Guerrilha Queer*”, ofertado numa escola de cinema dirigida por amigos do autor. Na incumbência de imaginar o que seria um curso sobre *Cinema Queer*, o autor descreve a dificuldade de definição:

[...] Não existe um cânone que nos informe o que seria “cinema *queer*” e quais seriam suas principais características enquanto gênero (tal qual pensamos em comédia, ação, suspense, etc.) ou enquanto movimento cinematográfico (tal qual neorealismo italiano, *nouvelle vague*, cinema novo, cinema marginal, *free cinema*, etc). Via de regra, o que existe são dúvidas e um pequeno punhado de pitacos [...] (Grunvald, 2016, p. 203)

Em complemento, Eduardo Nabal (2005) afirma não crer existir um *Cinema Queer* como movimento cinematográfico. A própria noção de movimento cinematográfico é, por si só, uma categoria teórica construída, quase sempre, posteriormente. Para Nabal, falar em *Cinema Queer* é remeter a uma série de filmes, festivais, críticos e espectadores que, em um determinado momento, convergiram em um modo similar de redefinir o cinema *gay* e lésbico como fenômeno social e acontecimento cinematográfico.

Para Barbara Mennel (2013), o cinema *queer* vai além da simples descrição de filmes de (e sobre) *gays* e lésbicas. Eles fazem parte de um projeto maior para estudar a filmografia LGBT. São uma espécie de arqueologia de uma estética cinematográfica alternativa que se concentra em desejos desviantes, indo além das noções de identidade *gay* ou lésbica. São a reivindicação do direito de ser diferente nos relacionamentos sexuais, eróticos e afetivos.

Mas, apesar de Mennel tentar descrever o cinema *queer* para além das questões homossexuais, e relacionando-o ainda com outras sexualidades desviantes, a autora se contradiz ao confirmar esse elo quase exclusivo, como se observa no trecho a seguir:

De um modo geral, o cinema *Queer* afirma contar histórias de *gays* e lésbicas confrontados com eventos típicos de sua experiência coletiva: juventude solitária e amores desapontados, evasão sexual e revelação de sua homossexualidade, dificuldades e tribulações de comunidades *gays* e lésbicas. Ao descrever desejos desprezados e suscitar uma comunhão emocional do público, o cinema *Queer* é de essência política. (Mennel, 2013, p. 11)⁴³

Concorda-se que se referem a filmes com essência política, porém compreende-se o vínculo apenas às sexualidades desviantes como superficial. Tatiana Araújo (2014) afirma que obras cinematográficas com sujeitos e relacionamentos LGBT não garantem uma subversão por si só, podendo filmes com características normativas ter elementos *Queer* em sua narrativa. Para Bettim (2015), o Cinema *Queer* também pode ser descrito como pós-moderno e não se traduz unicamente pela representação de temas e personagens relacionados à comunidade LGBT. Pressupõe assim uma problematização que transcende a mera exposição desses assuntos.

Queer reúne assim o conjunto dos excluídos da posição sexual dominante, a heterossexualidade. Neste sentido, Louro (2007) acrescenta ainda que a expressão se constituiu num enunciado performativo que fez e que faz existir aqueles e aquelas a quem nomeia. A expressão adquire potência política e teórica, passando a designar uma postura transgressiva de estar e pensar o mundo. Mais do que uma nova posição de sujeito, *queer* insinua um movimento, uma intenção. Sugere a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar entre. Insinua ruptura na episteme dominante (Louro, 2009). Portanto, tendo por base os Estudos *Queer* como suporte para análise fílmica, podemos compreender o Cinema *Queer* como todo aquele que representa um ato político de libertação, cujos personagens fogem ao padrão estabelecido. Um personagem *queer* tem a liberdade de ser como quiser, sem deixar-se engessar pelos

⁴³ Tradução livre do autor a partir do original em francês: “D’une manière générale, le cinéma queer prétend raconter des histoires de gays et de lesbiennes confrontés à des événements typiques de leur expérience collective: jeunesse solitaire et amours déçus, évil sexuel et révélation de leur homosexualité, épreuves et tribulations des communautés gay et lesbienne. En décrivant des désirs réprouvés et en suscitant une communion affective de la part du public, le cinéma queer est d’essence politique” (Mennel, 2013, p. 11).

padrões de gênero socialmente impostos. Em um filme *queer* o desrespeito aos gêneros tem como finalidade mostrar uma pluralidade de possibilidades de identidade sexual e de gênero. À vista disso, pode-se dizer que filme *queer* é aquele que contribui para o não estabelecimento de novas regras que privem a liberdade do ser humano no seu comportamento.

Alguns dos filmes nomeados por Rich receberam prêmios em festivais relevantes, como Sundance e Toronto, o que ajudou na divulgação e circulação dessas obras, permitindo a alguns tornarem-se clássicos da cultura LGBT. Posteriormente surgiram mostras a revisitar e debater essas obras, como por exemplo a *Mostra New Queer Cinema*⁴⁴, no Brasil. *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), por exemplo, foi vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival de Berlin e recebeu prêmio especial do júri no Festival de Sundance, entre vários outros prêmios em festivais de destaque no mundo. O filme ainda hoje é exibido em mostras e objeto de análise nos Estudos Fílmicos. Essa era a grande novidade. Filmes até então sem abertura no mercado foram exibidos em importantes festivais mundiais, premiados e comentados por críticos e teóricos de cinema, dentre eles, a própria Ruby Rich. Seu artigo intitulado *A Queer Sensation* foi inicialmente publicado na Revista *Village Voice*, em março de 1992, e posteriormente reimpresso na Revista *Sight and Sound* com o título *The New Queer Cinema*, sendo essa versão mais difundida, ganhando traduções em vários países ao tornar-se o grande marco teórico desse cinema.

Na mesma época em que Rich cria a nomenclatura “*New Queer Cinema*”, Teresa de Lauretis (2012) se apropria do termo *Queer* para intitular uma conferência. Para a autora, a “Teoria *Queer*” se referia a um projeto crítico destinado a resistir à homogeneização cultural e sexual no âmbito acadêmico dos “estudos *gays* e *lésbicos*”, que se consideravam como um único campo de estudo. Trata-se, portanto, de dois usos distintos do termo, porém, ambos com a mesma intenção de torná-lo positivo.

Pela vasta possibilidade de traduções, como referenciado no capítulo anterior, por não haver um consenso no uso do termo *Queer* e considerando a aplicação dele por Rich para se referir a filmes de temática LGBT, é compreensível a percepção equivocada e limitada de profissionais do cinema e audiovisual e da crítica cinematográfica ao considerá-lo apenas sinônimo de homossexualidade. Entretanto, defendemos a tese de que a proposta *queer* deve ser compreendida como mais complexa do que isso.

⁴⁴ O evento foi patrocinado pela Caixa Cultural e a lista de filmes exibidos pode ser vista no site do evento: <http://www.caixacultural.com.br/sitepages/evento-detalle.aspx?uid=2&eid=488>

3.4 Tensões entre teoria e prática

Richard Miskolci (2012) no livro *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* afirma a existência de *gays* normativos, aqueles que correspondem ao padrão heteronormativo do gênero ao qual foram designados ao nascer. Estes não são identificados por seus comportamentos pois não correspondem ao estereótipo homossexual do imaginário popular. Estes homossexuais não causam desorientação às pessoas pois, apesar de sua sexualidade não-normativa, assumem socialmente normas de comportamento esperados para o sexo biológico que representam. Ou seja, são agentes reforçadores da heteronormatividade.

A partir da afirmação de Miskolci, podemos concluir que nem todo filme de temática LGBTIA+ deve ser enquadrado como *Queer*, uma vez que ter uma das identidades ou sexualidades que compõem a sigla não é motivo suficiente para transgredir a norma heterossexual. Porém, essa associação é comumente feita no circuito cinéfilo e na prática cinematográfica.



Pesquisando sobre Cinema Queer vê-se facilmente que os autores, de modo geral, incluem nesta categoria filmes de temática LGBT que, em alguns casos, não transgridem a norma. Tendo como suporte os Estudos *Queer*, entendemos esta compreensão como redutora e equivocada em razão de, segundo autores dessa área, o *Queer* ir muito além das questões sobre sexualidade e retratar também o gênero e a desconstrução das normas em contexto onde a heterossexualidade é tida como regra.

Verificando a lista de filmes selecionados em alguns festivais de Cinema *Queer*, como o *Queer* Lisboa, ou lendo alguns renomados sites de crítica cinematográfica, podemos confirmar algumas dessas produções como distantes das perspectivas históricas feministas e *queer*. Em sua essência, algumas dessas obras não são direcionadas a uma crítica à heteronormatividade e deixam em evidência a existência de uma homonormatividade, ou seja, uma particularidade da heteronormatividade, por meio da qual a população *gay* e lésbica se torna aceitável aos olhos da heterossexualidade hegemônica por intermédio de uma progressiva conformidade à heteronormatividade (Duggan, 2003; Oliveira, 2013).

Sobre o conceito de homonormatividade, Oliveira (2013) diz ser particularmente relevante para compreender como a população LGBT contribui para a manutenção do

legado da heteronormatividade, no plano de uma cidadania canalizada para o consumo, num quadro neoliberal, na despolitização das reivindicações e na consolidação do binarismo de gênero no seio da própria comunidade, estabelecendo uma hierarquização dentro dessa comunidade em termos de grau de aceitabilidade e de conformidade dos corpos às normas de gênero. Muitos dos filmes exibidos nesses festivais de cinema *queer* apresentam personagens que ajudam na manutenção dessa homonormatividade, ou seja, são o oposto daquilo que é proposto pelos Estudos *Queer*.


O site da Agência Nacional de Cinema do Brasil (ANCINE), ao divulgar a abertura de inscrições do Festival *Queer* Lisboa, por exemplo, refere-se a *Queer* como sendo uma “alcunha adotada para filmes com temática LGBT” (Imagem 10). A agência replicou a informação retirada do site do evento, onde se lê: “O *Queer* Lisboa é o único festival de cinema nacional com o propósito específico de exibir filmes de temática *gay*, lésbica, bissexual, transgênero, transexual e de outras sexualidades e identidades não-normativas, num gênero cunhado internacionalmente como ‘Cinema *Queer*’” (Imagem 10).


20/05/2016 11:08 Imprimir  Translate 

Inscrições abertas até 3 de junho para o Festival *Queer* Lisboa

Evento acontece entre os dias 16 e 24 de setembro, em Portugal

Compartilhar:

 O *Queer* Lisboa 20 – Festival Internacional do Cinema *Queer*, que acontece entre os dias 16 e 24 de setembro na capital portuguesa, está com inscrições abertas até o dia 3 de junho. O festival é voltado para o gênero *Queer*, alcunha adotada para filmes com temática LGBT, e seu objetivo é o de selecionar e exibir as mais relevantes propostas cinematográficas e ampliar o acesso do grande público ao tema. São aceitas produções de animação, documentário, ficção e filmes experimentais, sejam de curta (com até 44 minutos) ou longa-metragem.



As inscrições são gratuitas e podem ser realizadas pela internet, seja no próprio site do Festival, com o preenchimento do formulário e a indicação de um link para a visualização da obra, ou pela plataforma FilmFestivalLife. É possível também o envio de uma cópia do filme em DVD por via postal, para o endereço disponível no site. Para participar das mostras competitivas, os filmes devem ter sido finalizados a partir de 2015. Clique aqui para acessar informações sobre o festival, incluindo o regulamento.

Produções brasileiras podem concorrer aos prêmios em quatro categorias: Melhor Longa-Metragem, Melhor Documentário, Melhor Curta-Metragem e na Competição *Queer* Art (de cunho mais experimental).

Imagem 10 - Print de notícia sobre o Festival *Queer* Lisboa no site da Agência Nacional de Cinema do Brasil (ANCINE).

Nota-se, em ambos os casos, a compreensão de filmes a incorporar o Cinema *Queer* limitada à temática LGBT e “identidades não-normativas”. Por identidades não-normativas podemos compreender heterossexuais dissidentes da normatividade? Sim, entretanto, basta visitar o site para confirmar a presença apenas de filmes LGBT, talvez não por uma decisão da curadoria do festival, mas dos próprios realizadores e

produtores. Para participar do festival é necessária a inscrição dos filmes para posterior avaliação dos curadores, portanto, se um cineasta não faz uma leitura *Queer* de seu filme, este dificilmente participará de um festival desse gênero.

Tomemos como exemplo o filme *Boi Neon* (2016), do cineasta brasileiro Gabriel Mascaro. O filme narra a história de Iremar (Juliano Cazarrê), um vaqueiro que viaja pela região nordeste brasileira a trabalhar em rodeios, mas que tem interesse por moda. Seu grande sonho é se tornar estilista e trabalhar na indústria têxtil. No filme acompanha-se seu trabalho com o gado, sua paixão pela costura e a vida humilde no nordeste brasileiro, especificamente no agreste pernambucano. O espectador também é apresentado à Galega (Maeve Jinkings), colega de trabalho de Iremar, responsável por conduzir o caminhão que os leva aos rodeios. O filme tem uma narrativa simples, mas possibilita debates enriquecedores em torno das questões de gênero. Sendo Galega e Iremar personagens heterossexuais, ambos possuem, no entanto, “identidades não-normativas”, uma vez que não correspondem na totalidade ao espectável para pessoas heterossexuais. Através desses personagens vê-se uma série de desconstruções das normas binárias de gênero. Apesar dos personagens serem identificados biologicamente como homem e mulher e serem heterossexuais, ambos não se enquadram totalmente nos padrões estabelecidos socialmente para masculino e feminino.

Em entrevista ao site *A Tarde*⁴⁵, Mascaro (2016) disse: “No filme proponho não necessariamente a inversão de gênero, mas a dilatação destas representações. A partir da ritualização do ordinário, tento não fazer destes deslocamentos de gênero algo sensacionalista, mas sim normalizar essas curvas.” Ou seja, o realizador conscientemente produziu um filme cujos personagens desconstroem a heteronormatividade. No entanto, não o categoriza como um filme *queer*, o que justifica a não inscrição em festivais desse gênero.

Equívoco igual ao da ANCINE é percebido no site de notícias Alemão *Deutsche Welle* (ou simplesmente DW) ao divulgar o *Lesbisch Scwule Filmtage*. Segundo o site: “o mais antigo festival ‘queer’ da Alemanha”. No título da notícia está o primeiro lapso ao informar o festival como “LGBT”. Ao informar sobre a participação brasileira no festival, o site, assim como o *Queer Lisboa*, define *Cinema Queer* como um cinema voltado para produções de temática homossexual, bissexual e transgênero (Imagem 11).

⁴⁵ A entrevista pode ser lida na íntegra através do link: <https://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1739123-gabriel-mascaro-boi-neon-e-um-filme-sobre-a-transformacao-premium>



FESTIVAL

Nesta Secção

Queer Lisboa e Queer Porto

Equipa e Contactos

Publicações

Distribuição de Filmes

Edições Anteriores

Os Festivais

Geral

Categorias e Prémios

Regulamento

O Queer Lisboa é o único festival de cinema nacional com o propósito específico de exibir filmes de temática gay, lésbica, bissexual, transgénero, transsexual, intersexo e de outras sexualidades e identidades não-normativas, num género conhecido internacionalmente como "Cinema Queer". Este é um cinema com crescente expressão nos grandes festivais de cinema internacionais e é nosso objetivo programar o que de mais relevante, em termos estéticos e narrativos, se faz no panorama mundial, visando colmatar o facto de este cinema ser de acesso ainda limitado ao grande público. O

Imagem 11 - Print de página do site do Festival Queer Lisboa onde pode-se ler a definição de Cinema Queer do evento.

CULTURA

Filmes brasileiros premiados participam de festival LGBT em Hamburgo

O Lesbisch Schwule Filmtage é o maior e **mais antigo festival "queer" da Alemanha**. Um dos 150 filmes de sua 25ª edição é "Hoje eu quero voltar sozinho", candidato do Brasil ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.



"Tatuagem" retrata envolvimento de um militar com diretor de teatro, durante a ditadura

Com três produções, o Brasil marca presença no Lesbisch Schwule Filmtage de Hamburgo. A 25ª edição desse conceituado festival internacional de **cinema com temática queer (homossexual, bissexual e transgéneros)** inclui um total de cerca de 150 produções, e se realiza de 14 a 19 de outubro de 2014.

Imagem 12 - Print de página do site alemão de notícias, DW.

Filmes como o brasileiro *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro e o britânico *The boy in the dress* (Matt Lipsey, 2014) são alguns dos que permitem conhecer pessoas que desrespeitam as normas estabelecidas para os gêneros aos quais se encaixam. Através de ambos os filmes podemos perceber o quanto nossa existência e nossos desejos não são limitados pelos gêneros a nós atribuídos ao nascermos. Ser homem ou mulher não determina o gosto por esta ou aquela cor, não determina se usaremos o cabelo curto ou comprido, se seremos vaidosos/as, ou não. Mas o cinema, de modo geral, tem apresentado personagens que desconstruem a heteronormatividade? É possível que haja um conjunto de filmes com personagens heterossexuais que, em algum aspecto, não se enquadram aos padrões heteronormativos de gênero, com personagens que, de certo modo, desconstruem normas e, portanto, deveriam ser igualmente lidos como pertencentes ao Cinema *Queer*. Nesta tese tentaremos perceber essa possibilidade em filmes do realizador brasileiro Karim Aïnouz.

3.5 Premiações, *Indiewood* e a segunda vaga do NQC

Os filmes da primeira onda do NQC compartilhavam uma estética e uma atitude, além de terem emergido de uma confluência de fatores políticos, econômicos e artísticos associados à epidemia da aids e ao ativismo político provocado por ela (Mennel, 2013).

Os cineastas da primeira onda, além de trazerem as temáticas *Queer* de uma forma inovadora, ao apresentarem personagens que se permitiam não se enquadrar nos padrões sociais sem sentimento de culpa, também, de algum modo, permitiram a abertura de novos nichos dentro do mercado cinematográfico. “Se não podemos afirmar com certeza que os filmes do *New Queer Cinema* influenciaram todo um cinema *queer* ao redor do mundo, é fato que, ao menos, eles criaram uma tendência que permitiu a proliferação de uma produção que desafiou cada vez mais as sexualidades dominantes” (Nagime & Lopes, 2016, p. 08). Com o aumento da produção de filmes *queer*, houve também o surgimento de inúmeros festivais de cinema voltados especificamente para as temáticas *Queer* e LGBTIA+. Entretanto, diferentemente da primeira onda, cujos filmes eram uma resposta ao excitante clima político da época e maioritariamente produzidos de forma independente, desconstruindo a linguagem clássica, alguns dos filmes que compõem a segunda onda NQC, adaptaram-se ao mercado *mainstream* (Mennel, 2012; Nagime, 2015; Adair, 2010; Rich, 2013)

Stuart Richards (2016), no artigo intitulado *A New Queer Renaissance*, argumenta que filmes recentes como *Weekend* (Andrew Haigh, 2011), *L'innconu du Lac / Stranger by the Lake* (Alain Guiraudie, 2013), *Pariah* (Dee Rees, 2011) e as obras do canadense

Xavier Dolan são filmes de sucesso com temática *queer* que sinalizam um renascimento do NQC. Segundo o pesquisador, o êxito desses filmes está relacionado com o desenvolvimento de uma comunidade de cineastas semi-independentes denominada *Indiewood*. O êxito desses filmes e realizadores/as é medido por suas participações em circuitos de festivais de cinema *queer* e não *queer*. À sua maneira, eles são desafiadores e demonstram um ressurgimento de obras que atendem a uma comunidade que precisa de estímulo intelectual *queer*.

Segundo Geoff King (2009), o termo *Indiewood* foi cunhado em meados da década de 1990 para se referir a uma parte da produção de cinema americano em que as distinções entre Hollywood e o setor independente pareciam ter se tornado confusas. O termo sugere uma espécie de cinema que combina elementos dos setores *mainstream* e independente, embora suavizados ou diluídos, com outras qualidades e práticas industriais mais características da produção dos grandes estúdios. O termo é frequentemente usado de modo depreciativo por profissionais associados ao setor independente, como uma forma de marcar certos tipos de cinema considerados muito próximos das atividades dos grandes estúdios, não sendo, portanto, merecedores do rótulo “independente”. Para aqueles que usam o termo de forma positiva, significa um surto de produção cinematográfica mais criativa, que encontrou espaço no limite entre o sistema de Hollywood e o independente. Um desenvolvimento interpretado por alguns como um retorno a uma situação semelhante do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, no qual uma série de filmes menos convencionais, às vezes mais desafiadores, foram produzidos ou distribuídos dentro dos limites dos grandes estúdios.

A nova onda do *New Queer Cinema* está assim associada ao *Indiewood*, cujo desenvolvimento, por sua vez, está relacionado a uma tendência econômica, tendo uma influência significativa na nova onda do Cinema *Queer* (Richards, 2016). O *Indiewood* evidencia, desta forma, uma mudança na produção, distribuição e exibição de muitos filmes independentes, onde setores especializados pertencentes a grandes conglomerados de mídia distribuem filmes produzidos de forma independente (King, 2009; McDonald, 2009; Richards, 2016). Contrariamente aos filmes da primeira onda, que faziam um circuito de exibição às margens de Hollywood, “mini-majors”, como *Miramax* e *New Line Cinema*, pegam esses filmes em grandes festivais de cinema internacionais para distribuição (Richards, 2016).

Em vez de existir em oposição, a *Indiewood Film* traz o cinema independente para o mercado, criando uma interação complexa entre as práticas econômicas e o trabalho que antes existia nas margens. Neste sentido, a *Indiewood* utiliza marcadores de qualidade

em material promocional para fins econômicos (Collins, 2010 *apud* Richards, 2016, p. 218).

Nomes como Todd Haynes e Gus Van Sant ganharam notoriedade e conquistaram seu espaço no cinema independente norte-americano após a explosão do NQC, no início dos anos 1990, tendo ambos começado a flertar com o *mainstream*. Após sua estreia com filmes de caráter mais experimental, como *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1989) e *Poison* (1991), Haynes ganhou maior notoriedade com *Far From Heaven*, em 2002. O filme concorreu às categorias de melhor atriz, melhor roteiro original, melhor trilha sonora e melhor fotografia, na septuagésima quinta edição dos Oscars, em 2003. Gus Van Sant, que em 1991 fez sucesso com a produção independente *My Own Private Idaho*, começou então a equilibrar *blockbusters* como *Good Will Hunting* (1997), artísticos com aspecto comercial – *Psycho*, 1998 –, ou muito artísticos, como *Gerry* (2002) e *Elephant* (2003). A partir daí, por mais que Haynes e Van Sant tenham flertado com os grandes estúdios, nunca deixaram o *queer*, mesmo quando a trama não era explicitamente sobre sexualidades desviantes (Nagime & Lopes, 2016; Richards, 2016).

Enquanto na primeira onda alguns dos mais importantes festivais do mundo foram invadidos por filmes *Queer*, que concorreram aos prêmios juntamente com filmes de outras temáticas, a nova onda do NQC tem sido impulsionada pela existência de premiações específicas para obras *Queer* em três dos mais importantes festivais de cinema do mundo, nomeadamente Berlim, Cannes e Veneza. Neste sentido, os filmes da segunda onda concorrem geralmente a premiações específicas, como o *Queer Palm*, o *Queer Lion* e o *Teddy*.

Em termos históricos, o *Queer Palm*⁴⁶ foi criado em 2010 pelo jornalista francês Franck Finance-Madureira e premia a cada ano um filme de temática LGBTIA+, *Queer* ou feminista entre todas as sessões do Festival. *Queer Lion*⁴⁷, por sua vez, é o nome do prêmio dado anualmente no Festival de Veneza ao “melhor filme com temas homossexuais e Cultura Queer”. Foi criado em 2007 pelo jornalista e crítico de cinema Daniel N. Casagrande, juntamente com Marco Müller, na época, diretor do Festival. Já o *Teddy*⁴⁸ é a mais antiga premiação para filmes *queer*, tendo sido criado em 1987. Segundo os pouco isentos organizadores da premiação, trata-se do “prêmio de filme *queer* mais importante do mundo.” Segundo informações no site da premiação, deste é também um prêmio político, com compromisso social, cujo objetivo é beneficiar filmes e

⁴⁶ A informação pode ser obtida através do link: <https://www.queerpalm.org>

⁴⁷ A informação pode ser obtida através do link: <https://www.queerlion.it/category/eventi/>

⁴⁸ A informação pode ser obtida através do link: <https://teddyaward.tv>

peças que comunicam temas *queer* de forma ampla e assim contribuem para uma sociedade mais tolerante, solidária e igualitária. A premiação acontece anualmente no Festival de Berlim.

Pelo exposto, podemos afirmar que estes prêmios foram criados com o propósito de impulsionar e dar visibilidade a filmes e cineastas *Queer* e LGBTIA+. Entretanto, a opinião entre cineastas é controversa. Enquanto alguns rejeitam essa categorização e premiações específicas, outros são totalmente favoráveis. Em 2019, durante a coletiva de imprensa do lançamento do filme *Matthias et Maxime*, Xavier Dolan, realizador da obra, afirmou: “Este não é um ‘filme gay, é a vida! Nós nunca falamos sobre ‘filmes heterossexuais’: ‘Oh, eu vi essa grande história de amor heterossexual!’ Para mim, não é uma história de homossexualidade ou amor gay” (Hermsdorff, 2019). Ou seja, para Dolan, filmes *Queer* ou LGBTIA+ não devem se restringir a uma premiação específica. Já o cineasta brasileiro Ricky Mastro, integrante do júri do *Queer Palm*, do Festival de Cannes, em 2014, pensa diferente. Segundo ele: “a segmentação existe para fazer o contrário, fortalecer o gênero, assim teremos uma força maior para criar fomento e meios de distribuição dessas obras, além de diminuir o preconceito”⁴⁹.

A este respeito, Richards (2016) argumenta que a capacidade desses prêmios de promover os filmes para além dos circuitos de filmes *queer* é inconsistente. Embora *The Kids Are Alright* (Lisa Cholodenko, 2010) tenha sido o vencedor do *Queer Palm* em 2010 e isto tenha de certa forma contribuído para o sucesso comercial do filme, não podemos negar que muitos outros permanecem confinados ao circuito de festivais de cinema *queer* e plataformas de *streaming*. *Beach Rats* (Eliza Hittman, 2017), por exemplo, estreou em Portugal no Festival *Queer* Lisboa e no Brasil teve exibição restrita à plataforma de *streaming* Netflix.

Esses prêmios, entretanto, não são um fator determinante desta Nova Onda do NQC. Numerosos filmes *queer* contornaram esses prêmios de especialidade e ganharam os prêmios principais em premiações e festivais generalistas. O Festival de Sundance 2011 viu *Pariah* (2011) ganhar o prêmio de melhor direção de fotografia para Bradford Young. Abdellatif Kechiche ganhou o Prêmio FIPRESCI e a Palma de Ouro em 2013 com *Blue is the Warmest Color* (2013). O renascimento do NQC assistiu assim a um aumento de filmes *queer* ganhando prêmios importantes no circuito dos festivais de cinema convencionais (Richards, 2016).

⁴⁹ Entrevista completa disponível pelo link: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/a-diversidade-sexual-nas-telas-1.897447>

Mas retomando ao nosso problema de pesquisa, ao observarmos os filmes citados no artigo de Richards (2016) e a lista de vencedores nas três principais premiações para filmes *Queer – Queer Palm, Queer Lion e Teddy –*, percebe-se que há um predomínio de filmes LGBTIA+ que não necessariamente desconstruem a heteronormatividade. Como exceção, podemos citar *Laurence Anyways* (2012), do canadense Xavier Dolan. O filme conta a história de Laurence (Melvil Poupaud), um professor de inglês que vive um relacionamento heterossexual com a namorada Fred (Suzanne Clément), mas que não se sente confortável com o próprio corpo e que pretende fazer cirurgia para “mudar de sexo”. A princípio Laurence conta com o apoio de Fred. Nota-se que há um amor imenso e recíproco entre ambos. Porém, com o tempo, a nova situação de Laurence começa a trazer problemas para o relacionamento. Laurence passa a perceber-se transexual, mas continua a amar Fred. Em nenhum momento o amor entre eles é posto em causa. Claramente o filme desconstrói a heteronormatividade, uma vez que Laurence, independente de como se sente com o próprio corpo, não desiste de lutar pela manutenção do relacionamento com Fred. Ou seja, o filme, ao apresentar um personagem cujo gênero com o qual se identifica não determina o gênero com o qual se relaciona afetivamente, permite a quem assiste se conectar com uma quebra de paradigmas. É uma desconstrução total da heteronormatividade. O mesmo não podemos afirmar dos outros filmes citados como *queer*.

Deste modo, podemos afirmar que a segunda onda do cinema *queer*, nos Estados Unidos, se desenvolveu seguindo duas tendências. A primeira apresenta “as nuances da sexualidade através de uma erotização dos corpos – masculinos e femininos, sem muita distinção” (Nagime & Lopes, 2016, pp. 09 e 10). A segunda aproveita “o sucesso comercial de alguns filmes estrangeiros e mais independentes para criar histórias com um alcance de público maior, o que resulta em tramas mais lineares e um desenvolvimento de personagens” (Nagime & Lopes, 2016, p. 10). A partir dos anos 1990 surgiram cineastas *queers* importantes em muitos países, com “diretores que lideravam buscas por novas linguagens, novos meios de realizar um cinema moderno, revigorante e desafiador” (Nagime & Lopes, 2016, p. 09). Em Portugal temos João Pedro Rodrigues, que desde o seu filme de estreia, *O Fantasma* (2000), explora a (homo)sexualidade sem pudores ou constrangimentos. Na Espanha, Pedro Almodóvar, que desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), seu primeiro longa-metragem, já apresentava ao público temas tabus, como plantação de cannabis, sadomasoquismo e a cena *underground* de Madri. A partir dos anos 1990, Almodóvar conseguiu criar um estilo *queer* próprio. No Brasil, um dos representantes dessa vaga é Karim Aïnouz, que ganhou fama após a repercussão do seu longa-metragem de estreia, *Madame Satã* (2002), no

Festival de Cannes. O filme “discute de forma clara, direta e muito inteligente as questões de gênero e de sexualidade que tanto falam da história do Brasil, assim como as lutas raciais e sexuais que aconteceram no país desde o início do século XX” (Nagime & Lopes, 2016, p. 09).

3.6 Cinema *Queer* à brasileira

Como já dito anteriormente, o termo *New Queer Cinema*, quando cunhado por Ruby Rich, fazia referência a um conjunto de filmes do início dos anos 1990 que ganharam evidência no circuito mundial de festivais. Os filmes apresentados por ela eram produções norte-americanas, cuja gênese estava associada aos acontecimentos dos EUA, especialmente a epidemia da aids. Posteriormente passou-se a utilizar apenas a expressão *Queer Cinema* ou, em português, *Cinema Queer* e filmes anteriores ao surgimento da nomenclatura passam a ser inseridos na categoria, tanto por pesquisas acadêmicas quanto no circuito cinéfilo, incluindo retrospectivas em festivais. Teóricos de diversos países começam a desenvolver pesquisas com o objetivo de buscar representatividades *Queer* no cinema produzido em seus respectivos países. O circuito cinéfilo mundial também inicia um processo de produção de festivais e mostras sobre o *Cinema Queer* local e mundial.

No Brasil, por exemplo, o pesquisador Mateus Nagime (2016), desenvolveu pesquisa de mestrado intitulada *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*, pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), tendo como objetivo “a busca por filmes realizados no Brasil até 1950 que possam ser considerados *queers*” (Nagime, 2016, p. 6).

Segundo Nagime (2016), o primeiro estudo mais profundo a respeito do queer no Brasil foi a pesquisa de Doutorado feita por Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (Chico Lacerda), intitulada *Cinema gay brasileiro - Políticas de representação e além*, defendida em 2015. A pesquisa de Lacerda é sobre *Cinema Queer* brasileiro, porém, pelo título, verificamos a associação com a homossexualidade. No resumo, Lacerda (2015) afirma que seu trabalho revisita a história do cinema brasileiro e seu tratamento do homoerotismo masculino. Em seu estudo, o que Lacerda faz é demonstrar como esses personagens *gays* desconstruíam o discurso heteronormativo hegemônico. Mas não deixa de ser uma associação entre *Queer* e homossexualidade.

A pesquisa de Nagime é, portanto, uma das primeiras no Brasil a estudar o *Cinema Queer* através da perspectiva dos Estudos homônimos. Tanto ele quanto Lacerda (2015) fogem dos cânones do *New Queer Cinema* e analisam obras brasileiras produzidas antes da

gênese da nomenclatura. Para Nagime (2016), é importante apontar o quanto “pensamos geralmente a partir de uma visão heteronormativa. E nisso incluo todos nós: pesquisadores, cinéfilos, leigos, heterossexuais, homossexuais e tudo o que existe no meio” (p. 12). O pesquisador também distingue o Cinema LGBT do Cinema *Queer*. Ele afirma:

existe um cinema gay, que conta com personagens e temáticas homossexuais, mas que não é necessariamente *queer* se somente for uma visão espelhada da dialética heteronormativa, ou ainda for perceptível um esforço mais para agradar e apaziguar o grande público do que para propor questionamentos. O cinema *queer* pode contar ou não com personagens homossexuais, mas problematiza questões de gênero e dá voz a personagens e artistas que buscam romper com pré-conceitos e rótulos sexuais. (Nagime, 2016, p. 52)

Nagime (2016) esclarece a distinção entre os dois cinemas, no entanto, ao longo de sua pesquisa o que ele faz é tentar encontrar essa gênese do Cinema *Queer* brasileiro através da associação dos realizadores pesquisados com a homossexualidade e também analisando uma possível relação homoafetiva entre personagens. Sobre o filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931), uma das obras analisadas em sua pesquisa, o investigador justifica a seleção do filme “em parte porque o seu diretor era homossexual e a blindagem em torno de sua homossexualidade está se tornando algo terrivelmente ridículo” (Nagime, 2016, pp. 10 – 11).

Ainda que Nagime foque sua pesquisa em personagens homossexuais é relevante dizer que ele busca personagens que rompem com a heteronormatividade. Afinal, “*gays* e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade” (Miskolci, 2012, p. 15). Deste modo, tanto filmes com personagens homossexuais podem reforçar a heteronormatividade, quanto filmes com personagens heterossexuais podem desconstruí-la. Para o pesquisador, “a separação entre gay e queer nos permite fazer releituras mais voltadas para sensações estéticas e não ficarmos presos a uma abordagem muito simplista e condicionada a questões ligadas à trama dos filmes” (Nagime, 2016, p.60).

Barbosa & Cunha (2006) consideram fundamental o contexto em que as imagens são construídas e articuladas para compreendermos os possíveis significados criados. Para

os autores, o contexto é provocativo, sugestivo e viabiliza a construção de um quadro de possibilidades.

A partir dessa ideia e da afirmação de Nagime (2016) de que “existem filmes LGBTs que podem não ser considerados *queers*, assim como filmes *queers* que não apresentam personagens gays” (p. 47), nos propomos investigar o que há de *Queer* nos filmes produzidos por Karim Aïnouz, incluindo aqueles em que não há personagens homossexuais. Pretendemos enriquecer o debate em torno do Cinema *Queer* do Brasil, considerando a importância do contexto relacionado às produções das obras juntamente com os contextos em torno do realizador, sua trajetória pessoal e profissional, leituras, ideias e reflexões sobre o tema de nossa pesquisa.

Nos próximos capítulos iremos averiguar o que pensa Karim Aïnouz sobre alguns conceitos presentes nos Estudos *Queer*. Posteriormente analisaremos seus filmes, incluindo os não considerados *Queer*. A classificação foi feita pelo realizador ou por outros profissionais do audiovisual? No caso dos filmes não classificados como *Queer* houve tentativa de participação em Festivais desse gênero? Qual/quais os critérios adotados por ele para classificar sua obra como *Queer*? Será que o cineasta considera o conjunto de sua obra como *Queer*?

Capítulo 4 - *Queer* e produção de sentido na cinematografia de Karim Aïnouz

O projeto inicial desta tese tinha como objetivo pesquisar o cineasta português João Pedro Rodrigues e o brasileiro - Karim Aïnouz. Entretanto, à medida em que prosseguíamos com a pesquisa, descobrimos aspectos relevantes das vidas pessoal e profissional de Karim que o conectam fortemente à gênese do *New Queer Cinema*, o que nos fez abdicar de João Pedro Rodrigues para dar ênfase ao diretor de *Madame Satã*, ícone brasileiro da segunda vaga do *New Queer Cinema*. Neste capítulo, iremos apontar o percurso do cineasta e características artísticas que justifiquem a nossa pesquisa, pontuando a importância de usá-lo como objeto de investigação para cumprir o objetivo desta pesquisa de aprofundar o conhecimento acerca da segunda vaga do *New Queer Cinema*, em especial o produzido por ele.

4.1 A importância de Karim Aïnouz

Com 56 anos de idade e mais de 30 anos de profissão, Karim Aïnouz possui uma produção extensa e plural: obras ficcionais, documentais e experimentais, em curtas e em longas-metragens, além de uma série ficcional produzida para a HBO Brasil, e diversos projetos paralelos, nacionais e internacionais. Também possui um número significativo de roteiros escritos em parceria com outros cineastas, nomeadamente Walter Salles, Marcelo Gomes e Sérgio Machado.

A estreia de Karim Aïnouz como realizador e roteirista aconteceu com curtas-metragens: *Seams* (1993); *Paixão Nacional* (1994); *Hic Habitat Felicitas* (1996); *Les Ballons des Bairros* (1998) e *Rifa-me* (2000). Desses, apenas *Seams* e *Les Ballons des Bairros* são documentais. A estreia em longas aconteceu em 2002 com *Madame Satã*. A seguir vieram *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (co-realização com Marcelo Gomes, 2010), *O abismo prateado* (2011), *Praia do Futuro* (2014) e *A vida invisível* (2019).

É comum nas pesquisas sobre Cinema *Queer* no Brasil encontrarmos referências aos filmes *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, ambos do cineasta Karim Aïnouz (Imagem 13). Os dois filmes têm como protagonistas personagens homossexuais, o principal motivo de serem enquadrados na “categoria” Cinema *Queer*. Neste capítulo, através de

entrevista semiestruturada com o realizador, pesquisa bibliográfica sobre o artista e sua obra, e o cruzamento entre a Etnografia de Tela e a abordagem da Teoria dos Cineastas, temos como objetivo refletir sobre o Cinema *Queer* brasileiro através do percurso do cineasta e a relação dessa trajetória com sua produção cinematográfica. De que modo o cineasta aborda as problemáticas de gênero em suas obras e quais suas reflexões a respeito da temática *Queer* no cinema são questões que guiaram essa pesquisa. Além das duas obras citadas anteriormente, será que outros filmes do realizador podem também receber a denominação de *Queer*? Que elementos estão presentes nesses filmes para se enquadrarem nessa “categoria”?

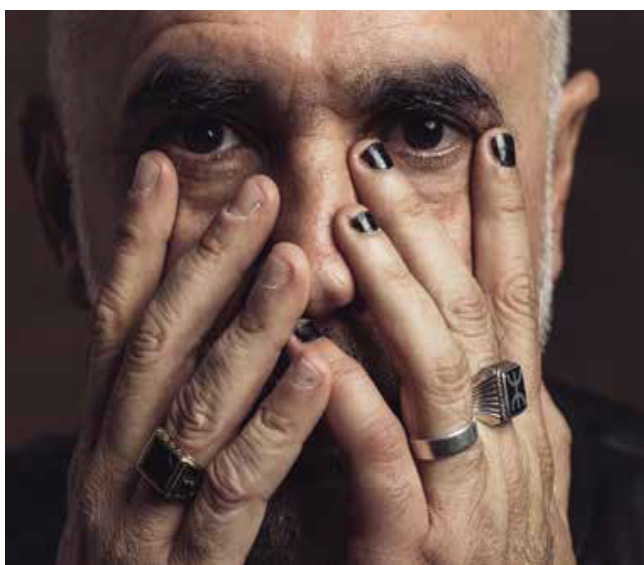


Imagem 13 - Fotos do cineasta Karim Aïnouz (Fonte: Revista 29 horas by Jorge Bispo & Site da produtora Inflamavel by Lucas Seixas).

A ideia de estudar o Cinema *Queer* através de obras selecionadas de Karim Aïnouz não fazia parte, como referimos, do projeto inicial desta tese. Quando o projeto foi escrito, em 2016, o percurso pessoal e profissional do cineasta era conhecido apenas superficialmente, portanto, ainda não sabíamos a dimensão da sua importância para o nosso tema de estudo. Entretanto, as pesquisas iniciais sobre Cinema *Queer* no Brasil sempre nos conduziam ao filme *Madame Satã*, de Karim. A obra é frequentemente citada. Segundo o artigo *Um panorama dos estudos sobre mídia, sexualidades e gênero não normativos no Brasil*, publicado em 2012 pelo Grupo de Pesquisa em Cultura e Sociedade (CUS), da Universidade Federal da Bahia, “entre os trabalhos que analisam o cinema brasileiro [...] chama a atenção o número de textos sobre o filme *Madame Satã*, analisado sob diferentes perspectivas” (Colling et al., 2012, p. 80).

Portanto, *Madame Satã* foi o nosso ponto de partida. Percebemos de imediato a relevância do filme no contexto do Cinema *Queer* produzido no Brasil. Entretanto, a importância da relação entre o cineasta com o Cinema *Queer* veio a clarificar-se durante a pesquisa. O texto mais relevante para o nosso estudo é de autoria do pesquisador brasileiro Denilson Lopes (2015, pp 128 – 131), sendo intitulado *Madame Satã*. Trata-se de uma análise do filme para o catálogo da Mostra *New Queer Cinema*, realizada em 2015, no Brasil, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador e Fortaleza. No artigo, Lopes (2015), ao falar sobre Karim, nos revela o seguinte: “alinhado com o New Queer Cinema, **com o qual teve contato em Nova Iorque, ao ser assistente de Todd Haynes...**” (*ibid*, p. 128, grifo nosso). Esse trecho nos informa sobre a presença e a participação do realizador nos primórdios do *New Queer Cinema* em Nova Iorque, motivo pelo qual surgiram as perguntas: ele estava lá por coincidência? O que o fez estar em Nova Iorque naquele momento crucial para o cinema independente de temática *Queer* e LGBT? Ele traz algo dessa experiência nos seus filmes? Se traz, o quê e de que modo está presente no conjunto de sua obra? O passo seguinte foi aprofundar a busca por informações relevantes acerca da relação entre o cineasta com o *New Queer Cinema*. Após esse levantamento, elaboramos um guião para uma entrevista semiestruturada com o realizador.

Ainda no catálogo da Mostra *New Queer Cinema* há um texto de Mateus Nagime, um dos curadores e produtores do evento, escrito a partir de uma entrevista concedida por Karim a ele. Trata-se de mais um texto indicador da necessidade de se estudar a cinematografia do cineasta pela ótica dos Estudos *Queer*. Na entrevista, Karim fala algo que vai ao encontro do conceito de Cinema *Queer* defendido nessa tese: “Tem uma atualidade tão grande este assunto porque **a gente virou New Gay Cinema, se esquecendo que era queer**” (Nagime, 2015, p. 132, grifo nosso). Tal frase nos faz crer que há uma reflexão e uma opinião formada do cineasta sobre o assunto. Através da entrevista que fizemos com ele conseguimos esclarecer e aprofundar algumas questões. Infelizmente o tempo que nos foi cedido para entrevistá-lo nunca seria suficiente para tratarmos de um tema tão complexo como o Cinema *Queer*, mas ainda assim foi uma conversa bastante enriquecedora e esclarecedora. Além disso, também recorremos a outras entrevistas dadas pelo realizador e publicadas em revistas (científicas ou não). A pesquisa também se estendeu a entrevistas em vídeos disponíveis no YouTube e/ou em outras plataformas.

4.1.1 Vida e Arte: Interseções

Contar a história de Karim é de extrema importância para compreender sua cinematografia. Suas motivações, os temas presentes em seus filmes, a estética e a linguagem utilizada por ele, tudo está interligado com sua trajetória, com sua vida pessoal. O trecho de uma entrevista dada ao jornal *O Estado de Minas* em junho de 2021 permite perceber essa interseção.

Tenho a sensação de que meus filmes são muito coloridos porque as fotos que tenho dos meus pais são retratos em cor. Há uma ausência ali que é cheia de cores. Não apareço nessas fotos porque eu ainda não existia. Minha mãe voltou para o Brasil grávida, e eu cresci sendo criado pela minha avó e por ela, que foi uma mulher incrível, com uma história parecida com a da Guida de ‘A vida invisível’. Guida também volta grávida (Agência Estado, 2021).

Pelo trecho acima nota-se o quanto compreender os filmes de Karim é quase que, simultaneamente, saber um pouco de sua história pessoal. É comum em entrevistas dadas por ele vê-lo justificar suas escolhas relacionando-as com acontecimentos, pessoas e objetos que fazem conexão com suas lembranças da infância e com a história de sua família.

Karim Aïnouz é um premiado cineasta, roteirista e artista visual. Nasceu em 1966, na cidade de Fortaleza, no Estado brasileiro do Ceará, região nordeste do Brasil. É filho de pai argelino e mãe brasileira. Seus pais, a bióloga Iracema e o engenheiro Majid, se conheceram nos EUA, no início da década de 1960, enquanto Iracema cursava o mestrado. Segundo o cineasta (Aïnouz, 2021 a), seus pais se encontraram porque houve uma revolução na Argélia, uma guerra pela independência colonial que fez com que seu pai fosse para os Estados Unidos. Com o fim da Guerra Colonial na Argélia, Majid retorna ao seu país de origem, enquanto Iracema retorna, grávida, a Fortaleza.

Karim foi criado por mulheres: a mãe, dona Iracema Lima, a avó, dona Branca, e quatro tias-avós, carinhosamente chamadas de Dedei, Pinoca, Juju e Ilka. As mulheres da vida dele o ensinaram sobre a delicadeza e a sensibilidade que faltam nos “machões” formados no Ceará. E ele mesmo deixa claro que, se para ser

macho é preciso ser ríspido e duro...Então não aprendeu a ser um deles.
(Rebouças, 2007, p. 104)

Na década de 1960 o poder do patriarcado era muito mais forte e sentido em muitos países. No Brasil ele era notório de maneira mais aguda na região nordeste, onde foi criado o realizador. Com o abandono do pai ele cresceu sem a presença de uma figura masculina, em meio a uma família não convencional para os padrões da época. Mas o realizador diz ter tido sorte em ter crescido e sido educado por essas mulheres, pois foi o que lhe permitiu conhecer bastante o universo feminino inserido no contexto de uma região onde o machismo é muito presente, mesmo nos dias atuais. (Aïnouz, 2007)

Em relação à ausência do pai e do avô, ou de qualquer outra figura masculina, o realizador diz que isso lhe garantiu muita liberdade, pois, em uma comunidade guiada pelo patriarcado, já lhe bastavam as regras sociais impostas. Entretanto, dentro de casa e perto das mulheres da família não havia uma forte intervenção que dificultasse a formação de sua identidade “um pouco” fora dos padrões. Liberdade também para aquelas mulheres que não precisavam de autorização masculina para nada, a não ser em casos exigidos pela legislação - situação muito bem representada em uma cena do filme *A vida invisível* (2019), produção inspirada simultaneamente pelo livro de Marta Batalha e pela vida dessas mulheres que o educaram.

Se tivesse tido uma presença de uma figura masculina definitiva, teria sido bem diferente. Então hoje em dia eu olho pra trás e vejo uma certa liberdade, porque a ausência de um patriarca, a ausência da figura masculina, dos quais seremos todos a sombra, foi muito bacana (Aïnouz, 2007, p. 106).

A ausência masculina também lhe proporcionou uma visão diferente de família e dos papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade, algo fortemente presente em seus filmes. A esse respeito, o realizador diz:

[...] acho que meu pai adotivo era a minha mãe, e minha mãe adotiva é minha avó; os papéis são muito dinâmicos: você vai criando os papéis e as pessoas vão ocupando. Dentro de uma família que não é uma família nuclear clássica os papéis estão aí para serem ocupados e reinventados de alguma maneira (Aïnouz, 2007, p. 106).

O cineasta só conheceu o pai aos 18 anos, quando este morava na França. Antes disso, a única ligação entre eles eram os cartões postais enviados pelo pai dos diversos lugares por onde passou: França, Pequim, Hong Kong, Genebra ou Canadá. Estes postais foram uma forte contribuição para criar no realizador o desejo de viajar pelo mundo, se conectar com novas culturas, além de instalar um sentimento de inadequação: “na escola ninguém sabia pronunciar o meu nome e minha família sempre foi diferente da dos outros. Sabe quando você se sente um pouco estrangeiro dentro de casa? Eu acho que isso me fez querer ganhar o mundo” (Aïnouz, 2019).

Sua primeira mudança foi para a capital do Brasil, para cursar a faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília (UNB). A seguir deixa o país para viver na França. Sobre a experiência neste país europeu, a sensação de estranhamento e não pertencimento foi ainda mais forte:

Fiquei dois anos morando na França. Eu fui embora da França, inclusive naquela época, porque eu não era brasileiro, eu era argelino. Pra quem eu dizia que era brasileiro (*as pessoas dizem*): “não, você está mentindo [...] Você não tem coragem de dizer que você é árabe” (Aïnouz, 2007, p. 108).

A experiência de Karim na França é similar a da teórica chicana Glória Anzaldúa. Ela nasceu na cidade de Santa Cruz, Estado da Califórnia nos Estados Unidos da América, mas era filha de Mexicanos. Na comunidade mexicana era considerada americana, para os americanos era estrangeira. Por essa razão, como já exposto nesta tese, ela utilizou o termo *Queer* para se referir a si própria, pois para ela o termo representava a sua situação de estranhamento vivida em várias esferas. Assim como Anzaldúa, Aïnouz também viveu essa experiência na pele. Podemos dizer que, provavelmente, sua conexão com o *Queer* esteja relacionada a essa vivência narrada por ele, mesmo que tal conexão tenha sido inicialmente inconsciente.

Karim deixou a França e foi viver nos Estados Unidos da América, onde frequentou o mestrado em Teoria e História do Cinema na Universidade de Nova Iorque. Foi nos EUA que sua conexão com o cinema se desenvolveu a ponto de despertar o interesse de trabalhar com audiovisual. Entretanto, seu desejo inicial era estar conectado ao cinema de outras formas que não fosse fazendo filmes, pois até então, para ele, cinema era sinônimo de contar histórias e isto não lhe interessava. Sobre esse período de sua vida, em entrevista a Mateus Nagime, o cineasta faz o seguinte relato:

Naquela época, eu tava perdido quanto ao que fazer da minha vida, tava muito duro de dinheiro. Estava no meio de fazer artes visuais, videoarte e tava me interessando por cinema, mas por teoria de cinema, porque a teoria de cinema me dava um arcabouço de reflexão que não era narrativo. Eu queria entender por que contar história me incomodava tanto, eu não queria contar história, eu queria fazer cinema por conta de outras coisas. Eu tava começando um mestrado em teoria (do cinema pela New York University), saindo das artes plásticas e indo um pouquinho pra teoria. Não tinha planos de fazer filmes, isso nunca teve na minha agenda, na minha vida, porque era muito caro fazer filmes; quem é que ia pagar os filmes que eu ia fazer? (Nagime, 2015, p. 133)

O primeiro filme a lhe causar impacto e o desejo de realizar os seus próprios foi a obra *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988)⁵⁰, filme de finalização da Faculdade de Cinema de Todd Haynes. Karim o assistiu pela primeira vez em uma das sessões do *Millenium Film Workshop*. Na ocasião em que assistiu ao filme, cursava o mestrado e pesquisava cinema documentário. Seu interesse pelo cinema ainda estava relacionado ao campo teórico. Sua dissertação discorria sobre “como que o político e o poético podiam conviver, se aglutinar e se tornar num objeto artístico” (Aïnouz, 2021 b).

Nas palavras de Karim Aïnouz:

Eu não tinha a menor intenção de fazer cinema, isso pra mim não tava muito na minha pauta, mas eu me lembro de... eu já estava fazendo umas coisas de Super 8, mas não pra fazer Cinema, era mais pra fazer instalação, artes plásticas e tal... E esse *workshop* (chama *Millenium Film Workshop*), [...] eles tinham umas oficinas de Super 8. E eu me lembro que eu fui em uma dessas oficinas e eu vi que eles estavam passando esse filme. Eles passavam uns curtas, tinham uns programas de curtas. E eu entrei pra ver esse negócio e eu fiquei muito chocado. Assim, eu não sabia quem era o Todd (Haynes), eu não sabia quem era nada, e eu

⁵⁰ O filme pode ser visto no YouTube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=FmY5mTmrsVI>

fiquei muito chocado, mas foi um chocado para o bem. Eu falei assim: "gente, se alguém tem a ousadia de fazer um filme sobre feminismo, como o *Popstar (Superstar: The Karen Carpenter Story, 1987)*, com boneca, eu também posso, entendeu?! Eu também posso, eu não preciso de dinheiro, né?! Porque a grande questão é que eu fazia o Super 8 e eu via as pessoas fazendo cinema e nem tinha desejo de fazer cinema. (Aïnouz, 2021 b)

O filme conta a história da cantora Karen Carpenter, do grupo *The Carpenters*, – no qual fazia dupla com seu irmão, Richard Carpenter – desde sua descoberta, em 1966, até a sua morte em decorrência de anorexia nervosa, em 1983. Trata-se de um filme cujos personagens são “interpretados” por bonecas *Barbie*. Segundo Karim, ele ficou fascinado com aquilo e percebeu que afinal também podia fazer cinema.

Com um formato em que alterna entrevistas a pessoas periféricas da indústria fonográfica, imagens aleatórias, narrações melodramáticas e encenações feitas com bonecas *Barbie*, o filme inicia com a morte de Karen Carpenter e depois narra em *flashback* sua ascensão à fama. Haynes utilizou-se da *Barbie* como metáfora da perfeição que tanto assombou Karen até a sua morte por anorexia. O formato com narrativa divergente à clássica americana e o uso de bonecas para contar a história foram os elementos que fascinaram Karim Aïnouz.



Imagem 14 - Capa do DVD do filme *Superstar: the Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1991), Fonte: IMDB

A aprendizagem sobre a atividade cinematográfica de Karim não passou pelas salas de aula de uma universidade. Sua aprendizagem foi prática, nos *sets* de filmagem, nos laboratórios de edição e montagem, nos *castings* de elenco e ao fazer curadoria de festivais. O cineasta nos revelou que após assistir ao *Superstar: The Karen Carpenter Story* foi em busca de Todd Haynes solicitar uma oportunidade de trabalho. Haynes acabou por se tornar uma espécie de mentor e foi com ele que aprendeu a dirigir, produzir, montar e até mesmo comercializar um filme. Por dois anos, ele foi responsável pela distribuição da obra que o impulsionou a abraçar o cinema como profissão.

Fui pedir um estágio com ele. Porque eles tinham...tinha um milionário que era amigo dele e da Christine (Vachon) que tinha uma Fundação que eles bancavam curtas-metragens, chamava-se *Apparatus*. E aí eu fui no escritório, bati na porta e consegui que eles me dessem um estágio. Mas um estágio assim, eu não ganhava nada, 100 dólares por semana, sei lá, era um negócio assim. E ele tava começando a pré-produzir o *Poison* (1991). Aí a gente fez o *Poison* e o *Poison* foi um pouco a Universidade de Cinema que eu não fiz. Eu fiquei quatro anos trabalhando na preparação, na filmagem e dois anos na montagem. (Aïnouz, 2021 b)

A resposta de Karim nos esclarece que sua presença em Nova Iorque durante o advento do *New Queer Cinema* foi coincidência, pois sua chegada ao país é anterior à gênese do “movimento” cinematográfico, não sendo, portanto, a existência deste a sua motivação para mudar-se para os Estados Unidos da América. Porém, sua inserção no NQC está diretamente relacionada aos seus interesses pessoais e à afinidade com as temáticas *Queer*. Assistir ao filme de estreia de Todd Haynes foi igualmente coincidência, todavia, em várias entrevistas dadas pelo realizador fica evidente que a estética e a abordagem feminista e *Queer* da obra lhe impeliram ao cinema como profissão, iniciando sua experiência prática em filmes que se tornariam icônicos do NQC.

Sobre a relação entre seus filmes, as temáticas abordadas e a sua trajetória de vida, Karim diz: “Eu não consigo muito separar isso do que eu to falando, do que eu to fazendo, entendeu?! É a minha vida, a minha vida é essa, a vida que eu vivo é essa” (Aïnouz, 2021 b). Ou seja, ao sabermos do seu percurso pessoal e o quanto este guiou o profissional, nota-se a forte ligação entre Karim, o *Queer Cinema* e o interesse em dar voz às minorias, especialmente às mulheres e a comunidade LGBTQIA+. Na entrevista a nós concedida ele

diz algo que evidencia esse desejo e que utilizamos como epígrafe desse capítulo: “é preciso dar luz a quem está nas sombras” (Aïnouz, 2021 b).

4.1.2 Feminismo, *Queer* e um cinema político

Karim é, claramente, um cineasta politizado. E isso tem muito a ver com sua trajetória pessoal, como já revelamos anteriormente. Suas motivações para fazer cinema, além da sua própria vivência pessoal, foram filmes e cineastas com histórias vinculadas a questões sociais importantes e também à liberdade de um fazer fílmico distante de fórmulas já testadas e consagradas. A luta pela visibilidade dos homossexuais na sociedade e conquistas de seus direitos, a luta pelos direitos de pessoas negras e das mulheres são alguns dos temas que lhe interessam e que estão presentes em alguns dos filmes que lhe seduziram, como por exemplo *Imitation of life* (1959), do cineasta norte-americano Douglas Sirk. O filme conta a história de duas mulheres, a consagrada atriz Lora Meredith (interpretada por Lana Turner), e Annie Johnson (interpretada por Juanita Moore), que vai viver com a filha na casa de Lora. Ambas são mães solo e com o passar dos anos compartilham suas vidas e os problemas das respectivas filhas. A filha de Annie, apesar da pele branca, é considerada negra como a mãe, motivo que a faz passar por uma série de preconceitos e a tentar esconder a sua origem. O filme fala da vida de duas mulheres, mães solo, mas deixa claro o quanto a “cor da pele” distingue ambas na sociedade. Os dilemas vividos por essas mulheres na sociedade patriarcal dos anos 50 do século XX, o *apartheid* social, o racismo e a misoginia presentes no filme de Sirk são temas recorrentes na cinematografia de Karim Aïnouz.

Pode então assumir-se que as intenções de Karim com seu cinema são de inquietar, provocar e permitir que quem assiste, ao sair da sala escura do cinema, reflita sobre o que acabou de assistir. Segundo o cineasta, ele “não faz cinema para entreter” e, ao escrever seus roteiros, não se permite influenciar pelas críticas negativas. Não é à toa que alguns de seus filmes, especialmente os “assumidamente *queers*” causaram forte reação de determinados tipos de públicos que utilizaram a internet para “declarar guerra” a filmes como o *Praia do Futuro* (2014). Os detalhes serão contados no próximo capítulo, na etnografia de tela dos filmes analisados nesta tese.

Não obstante, é inegável o quanto *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1987) foi um ponto de viragem na vida pessoal e profissional de Karim Aïnouz. Após assistir ao filme ele percebeu haver outras possibilidades de produção, sem a necessidade de muito dinheiro, de uma equipe grande e com uma linguagem diferente dos filmes que conhecia até aquele momento. Ou seja, lhe interessava quebrar regras, não segui-las. Foi

assim que surgiu seu primeiro filme, o curta-metragem *Seams* (1993). Mas antes de se aventurar em fazer seus próprios filmes, Karim trabalhou durante alguns anos com Todd Haynes e esteve totalmente envolvido com o cinema independente norte-americano. Começou como assistente de elenco e de montagem em *Poison* (Todd Haynes, 1991), filme vencedor do Festival de Sundance 1991. Além dessa convivência direta com o cineasta americano, também trabalhou como assistente de Christine Vauchon, produtora de alguns filmes emblemáticos do *New Queer Cinema* dos anos 1990, como *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *Go Fish* (Rose Troche, 1994), *Stonewall* (Nigel Finch, 1995), *Safe* (Todd Haynes, 1995), *Kids* (Larry Clark, 1995), *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), entre tantos outros. Todas essas experiências contribuíram para a formação da sua personalidade cinematográfica. Além das questões ideológicas e estéticas, foi igualmente com Todd Haynes que Karim adquiriu experiência na comercialização de filmes. Enquanto integrava a equipe de *Poison* (1991), ele foi, simultaneamente, contratado para fazer a distribuição do filme que fez o elo entre os dois realizadores.

Em entrevista, Karim afirma: “eu fui trabalhar em *Poison* porque eu vi um filme que não era *Queer*, **mas que pra mim era *Queer***, que era o *Superstar* (*Superstar: The Karen Carpenter Story*, 1987) [...]” (Aïnouz, 2021 b, grifo nosso). Ou seja, antes mesmo de Ruby Rich utilizar o termo para enquadrar um conjunto de filmes numa mesma categoria, a qual ela denominou *Queer*, já havia por parte de Karim uma ponderação sobre a conexão do termo com o cinema.

Seu primeiro curta-metragem, *Seams* (1993), foi gerado em meio a esta experiência, como resultado da participação no *Independent of Star Program*⁵¹ do *Whitney Museum of American Art*, museu de arte contemporânea localizado em Nova Iorque, conhecido por dar oportunidade a artistas em início de carreira. A cada ano o programa seleciona quinze alunos ou recém-formados para receberem uma bolsa de investigação, com o objetivo de incentivar o estudo teórico e crítico das práticas, instituições e discursos que constituem o campo da cultura. Karim, por julgar de pouca qualidade o material utilizado para a inscrição, diz não saber como conseguiu ser selecionado:

Eu acho que entrei por causa de quota. Porque eu não tinha o que apresentar ali.

Eu fiz um mestrado, eu tinha estudado arquitetura, eu tinha umas pinturas

⁵¹ Informações sobre o programa podem ser obtidas através do link: <https://whitney.org/collection/research/isp>

horrorosas que eu mandei como portfólio [...], mas eu acho que rolou, Karim, Brasil, Queer [...] entrei.” (Aïnouz, 2021 b)

A presença no programa do *Whitney Museum* permitiu a Karim aprofundar seu conhecimento teórico sobre cinema, gênero e sexualidade, aplicando-o a um objeto artístico a ser apresentado ao fim do processo. O filme *Seams* (1993) é resultado desta experiência, com forte influência do filme *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1989):

Daí eu tinha um ateliê e eu tinha que entregar alguma coisa no final. Não ia poder dar o truque do acadêmico e ficar escrevendo *paper* [...] E o Superstar, ele foi muito importante pra eu pensar que [...] "*Yes, I Can. Maybe I can*". Aí eu fui fazendo o *Seams*. O *Seams* ele não começou assim, eu não tenho um projeto de carreira que eu fui fazer um filme pra depois. Eu fui fazendo um negócio ali meio atordoadamente [...]. (Aïnouz, 2021 b)

Karim diz ter iniciado o projeto impulsionado pelo desejo de fazer um álbum de família. Apesar de inicialmente o propósito das imagens captadas não ter sido a criação de um filme, o curta-metragem acabou por se tornar uma obra-prima do Cinema *Queer* brasileiro. No filme, Karim sempre demonstra orgulho e admiração pelas mulheres que o criaram. Elas tiveram que ser fortes para sobreviver em uma sociedade machista, enfrentando preconceitos para garantir que ele tivesse uma boa educação. Em relação à obra, o realizador afirma:

Eu acho que filmei *Seams*, em 1990 ou 1989. Estava começando a mexer com vídeo na época. E queria fazer um registro em vídeo dessas cinco mulheres. Mais do que pelo desejo de fazer um filme ou um documentário, foi uma vontade de tê-las em vídeo, de ter um registro e acesso a elas. Tinha uma intimidade muito grande entre a gente e isso era o que estava presente nas entrevistas. Eu fui muito privilegiado porque eram histórias de pessoas, isso parece meio cafona de falar, eram histórias de pessoas de alguma maneira vitoriosas, elas estavam ali vivendo a vida delas de um jeito de nenhuma maneira lamurioso ou triste. Eu tive muita sorte de ter ficado num universo que era muito daqui pra frente: “vamos daqui

Segundo o realizador, havia uma revolta da população LGBTIA+ com a forma como o governo dos Estados Unidos estava tratando a situação da epidemia da aids. Revolta esta que impulsionou a criação do *AIDS Coalition to Unleash Power*, mais conhecido pela sigla ACT UP (Imagem 15). O grupo político foi fundado no Centro de Serviços Comunitários para Gays e Lésbicas, em março de 1987, na cidade de Nova York. Karim foi frequentador assíduo, participando ativamente das reuniões e dos protestos de rua:

Eu cheguei em Nova York em 1989 e era o momento quando isso foi deflagrado. Até 1994 tinham os encontros do ACT UP, onde a gente ia toda terça-feira. Era um encontro que a gente tinha ali para discutir questões práticas, assim: Como é que trata? Como é que coloca no seguro saúde? Tá tendo pesquisa? Tanto é que toda a coisa da medicação que começa em 1996 é fluxo de uma militância política desse grupo. Mas também tínhamos demonstrações de rua, aí a gente saía com um saco de sangue falso e jogava nas agências de imigração.⁵² (Nagime, 2015, p. 133)

O realizador afirma que havia uma indignação no movimento *queer* que, segundo ele, foi se perdendo no movimento *gay*. Este último, por sua vez, foi um pouco enterrado pelo vírus, abrindo espaço para o surgimento do movimento *queer*, que vem com uma certa dose de indignação (Aïnouz, 2007, p. 105), notória em vários filmes ligados à gênese do *New Queer Cinema*, visto que a epidemia foi a maior impulsionadora para a produção dessas obras. Para Karim (Nagime, 2015), o cinema era uma necessidade da comunidade LGBT se colocar politicamente: “A gente existe, a gente tá aqui e a gente tem um jeito.” (p. 133). *Buddies* (1985), por exemplo, reconhecido pelo cineasta Arthur J. Bressan Jr., realizador da obra, como o primeiro filme a abordar a crise da aids (Imagem 16), apresenta logo no genérico um plano fechado sobre uma folha de fax onde se vê uma lista de nomes com respectivas datas de óbito de vítimas da síndrome. Claramente, esta foi a forma encontrada pelo realizador de mostrar aos espectadores as consequências da falta de políticas públicas para um problema de saúde pública.

Assim como *Buddies* (1985), *Madame Satã* (2002) será resultado dessa indignação com a crise da aids. Em termos contextuais, o filme foi escrito com Karim em luto e indignado pela perda de tantos e tantas amigos e amigas, vítimas do que considerou ser o descaso

⁵² Essas ações de rua em frente às agências de imigração aconteciam em protesto às leis estadunidenses que negavam automaticamente a imigração de pessoas com HIV, dificultando a entrada no país de pessoas seropositivas.

do governo. Apesar do filme não retratar a temática da aids, sente-se na obra um tom de revolta. Karim afirma: “no cinema era vida ou morte. Mesmo que se não estivesse falando diretamente da doença e tal, ele tinha um negócio ali de vida ou morte” (Nagime, 2015, p. 136). O filme foi escrito “no quente desta discussão. Foi filmado em 2001, mas começou a ser escrito em 94, quase como um diálogo com a *Queer New Wave*, mas também como uma reação àquilo” (*Idem Ibidem*).

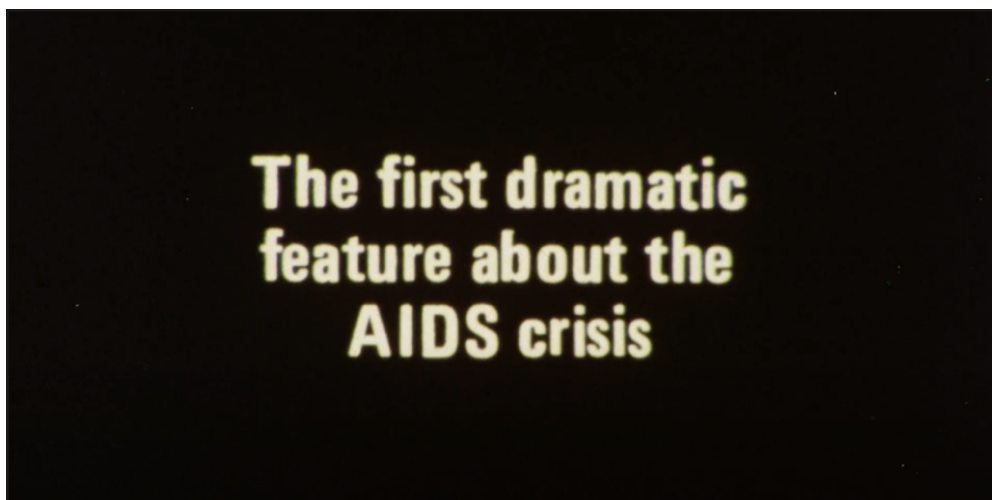


Imagem 16 - Frame do filme *Buddies* (Arthur J. Bressan Jr, 1985).

O vínculo de Karim com o NQC passa também pela curadoria de um festival de cinema em Nova Iorque, que posteriormente começou a acontecer no Brasil por incentivo do realizador. Karim era frequentador assíduo do *Anthology Film Archive*, local onde acontecia o *New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival*, dirigido por Jim Hubbard e Sarah Schulman, acusados pela crítica de produzirem um festival *very white* ao privilegiarem realizadores brancos. Com o objetivo de diversificar o certame, Hubbard e Schulman convidaram Karim (por ser latino) e uma amiga sua (afro-americana), Shari Frilot (atualmente curadora-chefe do programa *New Frontier* do Festival de Cinema de Sundance) para assumirem a direção do festival. A inovação feita por eles incluiu um programa específico para filmes pornô experimentais. Segundo o cineasta, “foi uma experiência superpositiva por estar ‘antenado’ com toda uma geração que estava fazendo experimentações cinematográficas dentro de um contexto *Queer*” (Nagime, 2015, p. 138).

Segundo o realizador, o *New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival* era um festival do qual ele gostava muito. Aceitou o convite por achar que seria um trabalho divertido. Ele e Shari alteraram o nome para *Experimental Queer Film Festival*

(atualmente é denominado *Mix New York*⁵³) e optaram por fazer um *mix* entre o cinema e outras artes: “na época eu me lembro que a gente fez uns programas [...] que era muito divertido, eu me lembro que a gente fez um programa sobre dança. **Não tinha necessariamente gente do mesmo sexo fazendo amor**, entendeu?! Tinham outras coisas” (Aïnouz, 2021 b, grifo nosso). Ao assumir o festival, Karim e Shari optaram por utilizar o termo *Queer* na nomenclatura com o intuito de alargar o conceito do próprio festival e assim receber inscrições de realizadores que não produzissem filmes *gays* ou lésbicos, mas que trouxessem filmes inovadores sem necessariamente ter como tema a sexualidade e sim outras formas de desconstrução da norma social e do próprio fazer fílmico.

Sobre a experiência como curador e diretor do festival Karim declarou:

Tentávamos colocar muitos filmes e programas lésbicos, porque tem que ter mulher nesse negócio né, senão fica só homem, *gay, gay, gay*. Uma das grandes questões era o quanto aquela *Queer New Wave* era um movimento que era encontro de outras coisas, gênero, questões étnicas, de classe e tal. Então, tinha toda uma série de gente... sei lá, primeira vez que um negro gay fez um filme, que foi o Marlon Riggs. Tinha a coisa do Isaac Julien, que já era influente e tal, então é importante que seja uma mostra múltipla, tanto de gênero, quanto de etnia, quanto de classe, que, senão, é um pouco contraditório com o próprio NQC. E incluíamos isso no Mix. (Nagime, 2015, p. 138-139)

A participação de Karim na direção do festival ajudou indiretamente a promover uma produção de filmes *queer* experimentais no Brasil. Isto porque Karim e Shari criaram uma secção de filmes experimentais brasileiros para o festival e convidaram André Fischer (atualmente diretor do *Festival Mix Brasil*) para fazer a curadoria, a qual ele denominou *Brazilian Sexualities*. Ao descobrir que não havia uma cinematografia experimental LGBTIA+ brasileira, Fischer decidiu convocar amigos para produzirem filmes nesse formato e temática para serem apresentados no evento norte-americano. Tal demanda gerou uma produção nesse segmento no Brasil e a oportunidade para

⁵³ O site do festival pode ser acessado através do link: <https://www.mixnyc.org>

Fischer produzir no país um festival nos moldes do *Mix New York*, surgindo assim o *Mix Brasil de Cultura da Diversidade*⁵⁴ (Nagime, 2015; Nunes, 2019⁵⁵).

Em entrevista à Revista *Época*, Karim fala sobre a importância dos festivais de cinema para dinamizar a indústria cinematográfica através da visibilidade vinculada a esses certames:

São mais de mil filmes inscritos e é bem bom você estar entre os escolhidos. Tem um reconhecimento, sem dúvida, porque você entra em um *dream-team*. Essa seleção, como o vestibular, é questionável, mas, se você é aprovado, isso é bem bacana. Ninguém odeia tirar primeiro lugar em vestibular né? Vamos falar sério. Seu trabalho passa a ser olhado com outros olhos por causa disso. E por isso também é muito violento, porque você fica com o corpo estendido, totalmente exposto. Mas você ganha um circuito internacional. *O Casamento de Romeu e Julieta* deu um milhão no Brasil, mas deu quanto no mundo? *Madame Satã* deu 200 mil espectadores no Brasil, mas foi visto em vários países. Financeiramente, foi até mais rentável. Isso é o mundo contemporâneo. Se você não vai a Cannes, seu filme vale US\$ 10 mil. Se vai a Cannes, vale US\$ 50 mil. Isso é uma validação. (Eduardo, s.d.)

Os festivais de cinema sempre foram de grande importância no percurso de Karim Aïnouz. A experiência como diretor e curador do *Experimental Queer Film Festival* lhe deu *Know-how* na indústria cinematográfica, permitindo-lhe entender melhor o funcionamento dos festivais e a logística do mercado, mesmo para filmes que não são *mainstream*. Compreender a lógica dos festivais e os mecanismos que movimentam o mercado tem lhe ajudado na divulgação e comercialização de seus próprios filmes:

Tem três festivais no mundo que tem um grande número de jornalista. Então assim, o maior é Cannes, que tem o maior número de jornalistas, depois é Berlim e depois Veneza. Por isso que eles são festivais “A”. Porque eles são caros, eles são

⁵⁴ <https://www.mixbrasil.org.br>

⁵⁵ O alto custo de promover arte militante: http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia/textos/catedraos_priscila_machado_andre_fischer_final

ricos e tem muito jornalista que vai cobrir. E a razão de você colocar um filme num festival é porque você quer que ele seja visto. Então, os festivais, além do prestígio, do tapete vermelho, da aura e tal, é um *Press junket*, né?! A gente também tem que falar disso de uma maneira muito concreta. É um *Press Junket* aquilo ali. É um lugar de concentração de jornalista. Aí você mostra um filme e você tem uma sessão de imprensa. Então você imagina o que é você ter um lugar que todo mundo paga pra ir, né?! Porque os jornalistas eles pagam pra ir (no sentido de que o Jornal paga pra você tá lá). Aí você tem uma sala com 100 jornalistas e tem o filme. O que que você quer mais da vida do que isso? Todo mundo vai falar do seu filme, entendeu?! E aí ele vai ter público, ele vai ter distribuidor. Só pra você entender o tamanho da questão. Por exemplo, o Vincent Canby que era um grande jornalista do *New York Times* (que eu acho que ele nem escreve mais), quando você lançava um filme em Nova Iorque que você tinha um *view* positivo do Vincent Canby você ficava em cartaz, quando era negativo, você ficava uma semana e depois você saía. Então assim, os festivais estão literalmente, concretamente, praticamente ligados à questão da difusão de filmes, da divulgação de filmes e da presença da imprensa, né?! Então quando você escolhe um festival, a primeira coisa é por causa disso, entendeu?! Porque você vai ter cem jornalistas ao invés de dois. (Aïnouz, 2021 b)

Por saber a importância dos grandes festivais, especialmente os de Cannes, Veneza e Berlim, para o bom desempenho de um filme no mercado, Karim, até o momento, opta por estrear seus filmes em um dos três festivais citados. Sua estréia como diretor de longas-metragens aconteceu em 2002, na mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes, com o filme *Madame Satã*. Para seu segundo longa-metragem, *O céu de Suely* (2006), a estratégia foi mantida e o filme estreou na 63^a edição do Festival de Veneza. Em 2011 Karim regressa a Cannes com *O abismo prateado* (2011), na mostra *Quinzaine des réalisateurs*. Em 2014 lança *Praia do Futuro* que estréia na 64^a edição do Festival de Berlim. Cinco anos depois, em 2019, retorna à Mostra *Un Certain Regard*, em Cannes, com *A Vida Invisível*, ganhando o prêmio de melhor filme da competição.

O cineasta é, assim, politizado e leva ao público temas que lhe são caros. Seu filme de estréia conta a história de João Francisco dos Santos, popularmente conhecido por Madame Satã, alcunha que dá título ao filme. Trata-se de um personagem controverso da boemia carioca, um personagem da periferia, marginal e *gay*. Apesar dos vários motivos para afugentar o público mais conservador, *Madame Satã* foi um sucesso comercial. Além da estratégia de estrear em um festival “classe A”, neste caso Cannes, Karim credita o êxito a outros fatores:

Eu acho que o *Madame Satã* deu certo no sentido comercial (porque ele deu certo no sentido comercial), porque ele é sobre um personagem histórico da História do Brasil que ninguém conhecia, que todo mundo era curioso. Tem gente que não sabia se ele era viado, se ele não era viado, ninguém tava sabendo daquilo ali. [...] Agora se o nome dele fosse Lulu, ninguém teria ido ver esse filme. Olha o nome do homem como era genial, entendeu?! E nem era o nome dele. (Aïnouz, 2021 b)

Antes de estrear no certame francês, o cineasta era conhecido apenas por profissionais do cinema ou por cinéfilos, devido a seus trabalhos como roteirista/guionista e através da experiência na direção do *Mix New York*. Entre a direção do festival novaiorquino, a produção do curta-metragem *Seams* e a estreia na direção de um longa-metragem passaram-se quase dez anos. Durante esse tempo Karim aprendeu como comercializar seus filmes e apesar de *Madame Satã* ser claramente um filme *Queer*, ele optou por não inscrever o longa em nenhum festival dessa “categoria” ou de temática LGBTIA+. A participação em Cannes catapultou a carreira de Karim no Brasil e no mundo. Algo que não aconteceria caso o filme tivesse estreado em algum festival *Queer* ou LGBTIA+. Isto porque, segundo o cineasta: “se você faz um filme e você coloca ele num Festival *Queer*, imediatamente você não pode colocar ele num Festival hétero, digamos assim, ou não *Queer* entendeu?! Então é uma coisa da dinâmica do próprio mundo patriarcal. Ele não permite a coexistência, né?!” (Aïnouz, 2021 b)

Podemos compreender a opção de Karim em não estrear seus filmes em festivais *Queer* como um ato de resistência contra o patriarcado, uma vez que, desse modo, ao invés de o filme ir para as margens, ele chega ao centro, sendo exibido para uma platéia maior e mais heterogênea, evitando o ostracismo em festivais mais específicos e com público restrito quando comparado aos festivais “classe A”. Ao estrear em grandes festivais o filme rompe as barreiras do público LGBTIA+, que representam a maior porcentagem

dos frequentadores de festivais *Queer*, permitindo que haja um diálogo com quem possivelmente não assistiria ao filme por não frequentar festivais *Queer* ou LGBTIA+.

Questionado sobre a sua compreensão a respeito do Cinema *Queer* e de que modo trabalha temáticas relacionadas em seus filmes, especialmente *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, validados como *Queer* devido a participação em festivais dessa “categoria”, Karim esclarece:

Não é uma categoria, entende?! é um estado de ser. Então, assim, vou fazer um filme *queer*? Não! Pra mim tem milhões de declinações essa palavra. Ela pode ser marginal, ela significa maluco, ela significa livre, ela significa colorido, ela significa irreverente, ela significa indignado, então, o que eu acho que é bonito é que ela é uma palavra que você não consegue muito traduzir. Por isso acho que a gente nunca traduziu, entendeu?! [...] Porque no anglicismo dela [...] ela pode ser declinada pra um monte de coisa. Então, eu nunca penso exatamente nessa categoria, mas eu penso que tem que ser... É...Eu acho que uma das grandes coisas que eu to te dizendo: ***we're queer we're here get used to it***⁵⁶. É tipo assim, *Don't fuck with me* [...] O que essa frase quer dizer é isso. **Eu acho que talvez essa energia está em todos os (meus) filmes, entendeu?!** É tipo assim, não briga comigo porque senão eu te mato (risos). Porque você tem que me respeitar igual eu te respeito. Então, mesmo com a pobre da Eurídice (de *A Vida Invisível*), entendeu?! A Eurídice é muito sobre, assim: quando eu não te mato olha o que é que eu viro, né?!” (Aïnouz, 2021 b, grifo nosso)

Pelo discurso de Karim confirmamos o quanto toda a sua experiência e vivência com o movimento *Queer* em Nova Iorque, tanto cinematográfico quanto no ativismo social, estão presentes na totalidade de seus filmes. Ou seja, o próprio realizador considera a sua cinematografia *Queer* (no próximo capítulo iremos averiguar esta afirmação através da etnografia de tela de sua obra). Entretanto, ele acredita ser mais relevante que seus filmes estejam presentes em festivais genéricos e de maior destaque midiático para que o tema chegue a quem precisa ouvir, ao invés de servir “apenas” de conforto para aqueles e aquelas que por tanto tempo não se viram representados. Conforme o cineasta o *Queer*

⁵⁶ ***we're here we're queer get used to it***: durante as manifestações de rua da ACT UP em NY os manifestantes gritavam esta frase, que em tradução livre significa “estamos aqui, somos *Queer*, se acostumem com isso”

“é sempre colocado na margem. E dentro do capital a margem não tem lugar, né?! Dentro do capital a margem é um lugar muito complicado” (Aïnouz, 2021 b, grifo nosso)

Em entrevista a nós concedida o realizador falou sobre aspectos muito importantes de sua vida, das suas reflexões e do quanto faz um cinema engajado socialmente. Entretanto, nos foi dita uma frase da qual discordamos. Segundo o realizador, ele não quer “ouvir quem é hétero dizendo que é *queer* [...] porque isso é muito fácil, entendeu?!”. Discordamos porque compreendemos o quanto a heteronormatividade é tóxica inclusive para heterossexuais, pois estes também são educados para enquadrarem-se ao padrão social, padrão esse que, infelizmente, ainda é machista, misógino, racista, homofóbico, etc. Entendemos que se um hétero se diz *Queer* significa ser contra toda essa cultura machista, sexista e binária que ainda impera mundialmente. Significa ser e ter atitudes contrárias ao que lhe foi ensinado de acordo com a sua genitália. Partindo do pressuposto que as sexualidades são também formas de identidade, estas, segundo Seidman (1996), são “formas de controle social, uma vez que distinguem populações normais e desviantes, reprimem a diferença e impõem avaliações normalizantes relativamente aos desejos” (p. 20). Acreditamos que quanto mais “héteros *Queers*”⁵⁷ existirem, mais próximos estaremos de uma sociedade guiada pelo respeito ao “outro” e com pessoas tendo a liberdade de serem como quiserem, livres das amarras sociais que impõem as identidades de gênero como sendo algo estável e imutável.



Imagem 17 - Cartaz com a frase entoada por manifestantes da ACT UP nas ruas de Nova Iorque. (Fonte: Site apgliving.com)

⁵⁷ Para uma melhor compreensão do assunto recomendamos a leitura do artigo *Heteros Queers contra a heteronormatividade: notas para uma teoria queer inclusiva* (2005), da investigadora Ana Cristina Santos, do Centro de Estudos Sociais de Coimbra (CES). O artigo pode ser acessado pelo link: <https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-239>

Nesse sentido, é importante lembrar:

Enquanto o movimento homossexual procurou demonstrar que os homossexuais eram pessoas normais e respeitáveis, havendo, pois, uma certa moralização nesse apelo, além de um pedido de assimilacionismo ao regime posto, já que a agenda era toda fincada no modelo heterossexual construído, a pauta queer se alicerçou naqueles(as) que não seriam, ou melhor, não são contemplados(as) por essas demandas do movimento homossexual. (Lacerda, 2020, p. 40)

Vale ressaltar que, apesar da fala anteriormente citada de Karim, em sua obra pode-se notar o quanto ele desconstrói seus personagens de alguns padrões sociais, sejam eles homo ou heteronormativos. No próximo capítulo mostraremos em quais filmes e personagens essa desconstrução está presente e de que modo é trabalhada pelo realizador. Karim em seu discurso afirmou que seus filmes, na totalidade são *queer*, o que inclui aqueles cujo tema não é a homossexualidade. Através de uma etnografia de tela, iremos analisar os filmes do realizador brasileiro, incluindo aqueles com temáticas “não *Queer*”, para compreender de que forma o *Queer* está presente em seus filmes. Será que alguns de seus personagens heterossexuais podem ser *Queer*? Colocamos a hipótese de que mesmo filmes com personagens heterossexuais podem desconstruir a heteronormatividade, sendo, portanto, enquadrados no *Queer Cinema*.

Os festivais de cinema, especialmente o Festival de Cannes, têm grande relevância para o percurso de Karim Aïnouz. A estreia do seu primeiro filme de longa-metragem no festival permitiu que filme e cineasta ganhassem notoriedade. Karim continua a apostar na estreia de seus filmes em um dos três festivais considerados pelos cineastas como os mais relevantes do mundo: Cannes, Veneza e Berlim. No próximo capítulo iremos aprofundar a relação do cineasta com esses festivais e explorar a temática *queer* nos filmes selecionados para esta pesquisa.

Capítulo 5 - Etnografia de tela das obras selecionadas de Karim Aïnouz

É preciso dar luz a quem está nas sombras

Karim Aïnouz

Este capítulo é resultado da Etnografia de Tela, somada à abordagem da Teoria de Cineastas, feita a partir das obras selecionadas do cineasta brasileiro Karim Aïnouz. Nosso objetivo, conforme já mencionado na Introdução e na Metodologia e Desenho de Investigação desta tese, é apontar as características que devem apresentar um filme para ser enquadrado como *Queer*.

A utilização de Karim Aïnouz e algumas de suas obras se deve ao fato dele ter feito parte da equipe de alguns filmes seminais do *New Queer Cinema* nos Estados Unidos da América, além de ter vivido naquele ambiente que proporcionou a produção futura desses filmes. Excluímos da etnografia de tela desta pesquisa os filmes em que o realizador dividiu a direção com outro cineasta. Apontamos que, para a metodologia por nós utilizada, é de suma importância considerar o contexto no qual o filme foi produzido e sua conexão com a vivência do cineasta. Portanto, “abandonamos a pretensão à objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constitutiva do social e da cultura” (Balestrin & Soares, 2014, p. 91).

5.1 Há algo *Queer* nas obras de Karim Aïnouz?

No capítulo anterior apresentamos uma série de conexões entre o cineasta Karim Aïnouz e o Movimento *Queer* norte-americano e toda a vivência dele no país de Hollywood. Ficou evidente o quanto alguns de seus filmes são fruto dessa experiência vivida. Entretanto, apenas três filmes do diretor são reconhecidamente *Queers*, sendo eles: *Seams* (1993), *Madame Satã* (2002) e *Praia do Futuro* (2014). Esses três filmes foram apresentados em alguns festivais do “gênero” ao redor do mundo, como o Festival *Queer* Lisboa, em Portugal e a Mostra *New Queer Cinema*, no Brasil, ambos pesquisados para a dissertação de mestrado intitulada *Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do Cinema Queer* (Colins, 2016). *Madame Satã* e *Praia do Futuro* são “facilmente” identificados como *Queer* por apresentarem personagens homossexuais. Entretanto, vale questionar: apresentar personagens com sexualidade dissidente é suficiente para

denominar um filme de *Queer*? *Seams* é um documentário sobre as mulheres que educaram Karim Aïnouz. E ele faz um paralelo entre as vidas dessas mulheres com questões de gênero e o patriarcado da época, ocasião em que foram abandonadas por seus maridos. Esse foi um período em que o machismo ainda era mais agudo, especialmente na região nordeste do Brasil, onde viviam.

Neste capítulo iremos apresentar o resultado da Etnografia de Tela feita nas obras de Karim para perceber se estas, já enquadradas como *Queer*, apresentam outros aspectos para receber tal nomenclatura. A etnografia também foi feita nos filmes *O céu de Suely* (2006), *O abismo prateado* (2011) e *A vida invisível* (2019), obras cujos protagonistas são mulheres heterossexuais. Não há nenhum enfoque aprofundado sobre a homossexualidade ou sobre temas relacionados diretamente a esse assunto. Ao longo de alguns meses vendo e revendo os filmes selecionados para a pesquisa, focamos o nosso olhar, à luz dos Estudos *Queer*, para perceber se havia algo das pesquisas acadêmicas presentes nos filmes, indo além da sexualidade para inserir um filme no *Queer Cinema*.

5.2 *Seams* (1993)⁵⁸

Trata-se de um documentário em curta-metragem, com cerca de 29 minutos de duração no qual “Karim Aïnouz entrevista as mulheres de sua família, deliciosamente excêntricas, sobre visões do amor, família e casamento” (Inflamável, 2021). Na curta-metragem, o cineasta apresenta suas reflexões sobre machismo, sexo, gênero e sexualidade, traçando um paralelo com as histórias das mulheres de sua família, “vítimas” do patriarcado e de uma sociedade machista do nordeste brasileiro. O filme é resultado do período em que Karim foi bolsista no *Independent of Star Program* do *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque, motivo pelo qual é narrado em inglês.

Em termos contextuais, o curta surge ainda após a participação de Karim no ativismo político-social no ACT UP⁵⁹ e da sua experiência em três filmes seminais do *New Queer Cinema*: *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) e *Go Fish* (Rose Troche, 1994). Durante esse período, o cineasta vivenciou os anos iniciais da crise da aids, a luta

⁵⁸ O filme está disponível no YouTube através do link:

<https://www.youtube.com/watch?v=bYPjD45urpM&t=550s>

⁵⁹ AIDS Coalition To Unleash Power (ACT UP) é um grupo político internacional formado em 1987 no Centro de Serviços Comunitários para Gays e Lésbicas na cidade de Nova York. O grupo trabalha por meio de ações diretas, pesquisas médicas, tratamentos e defesa com o objetivo de melhorar a vida das pessoas com aids. Também trabalha para mudar a legislação e as políticas públicas direcionadas a pessoas LGBTs.

da comunidade LGBT por direitos e participou dos debates do Movimento *Queer* em torno da heteronormatividade e tudo que ela representava na época.

Em *Seams*, Karim Aïnouz apresenta trechos das memórias das mulheres por quem ele foi criado. Mas, antes de adentrar nas histórias delas, o cineasta contextualiza o Brasil dos anos 1960, relacionando geografia e corpo feminino: o país visto como uma mulher, terra de colonização, espaço de batalha e de posse de quem observa, manipula, possui, violenta, abandona. Esteticamente, relembra Everaldo Asevedo, o diretor retrata estas tensões a partir do próprio contraste criado entre as imagens de arquivo de que se utiliza para compor a introdução de sua obra: a sequência inicial do filme apresenta, após a exibição de um mapa da América do Sul com destaque para o tracejado das fronteiras do Brasil, imagens coloridas aparentemente extraídas de filmagens amadoras e de vídeos domésticos captados de pontos turísticos do Rio de Janeiro nas décadas de 60/70 do século passado, com mulheres e crianças alegremente se divertindo nas praias locais (Asevedo, 2020).

Com dois minutos e vinte e cinco segundos de filme, a voz-off do próprio cineasta afirma: “O Nordeste do Brasil é conhecido como a terra dos machos”. E complementa: “a minha avó e suas quatro irmãs nasceram no Nordeste, no Estado do Ceará, também conhecido como a terra da peixeira, terra de cabra macho. As cinco ainda moram lá. Eu fui criado lá”. Deste modo, Karim esclarece ao espectador o quanto as histórias dessas mulheres, e dele também, perpassam o machismo vivido na sociedade daquela época. Ao inserir-se na narrativa, este passa a ser um documentário autobiográfico, correspondendo também a uma forte tendência do gênero cinematográfico, desde finais do século XX aos nossos dias. Ao recorrer ao discurso do eu e, simultaneamente, adentrar no espaço doméstico onde pouco se filma, Aïnouz insere-se no gênero de narrativa autobiográfica documental conceituado por Michael Renov (2014) como etnografia doméstica. Segundo o autor:

A etnografia doméstica é um modo de prática autobiográfica que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um outro familiar. (Renov, 2014, p. 42)



Imagem 18 - Fotogramas da curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993)

Em entrevista ao crítico de cinema Pablo Vilaça⁶⁰, Karim afirma que os homens da sua família ou foram embora ou eram muito frágeis. Em complemento, no próprio filme *Seams*, ele declara: “No Brasil, um homem tem que jogar bem futebol, ser durão com as mulheres, implicar com *gays*, brigar com outros homens e ser uma pessoa de poucas palavras. As cinco me ensinaram uma coisa inusitada para um garoto aprender: não se deve confiar em machos”. Logo, os exemplos masculinos sempre foram negativos para o cineasta, o oposto da visão que teve das mulheres. Isso também é bastante visível nas personagens femininas presentes em seus filmes subsequentes: *O céu de Suely* (2006), *O abismo prateado* (2011) e *A vida invisível* (2019). Em todos esses filmes, as protagonistas são vítimas do machismo, mas não se vitimizam e nem se deixam abater pelas dificuldades as quais foram expostas constantemente, lutando por sua sobrevivência em um mundo dominado pelos homens.

“Ilca”, “Pinoca”, “Juju”, “Dedei” e “Banban” são as alcunhas das mulheres apresentadas por Karim em *Seams*. Ao longo dos vinte e nove minutos de filme, o espectador será conectado aos relatos delas que lutaram contra uma estrutura patriarcal para sobreviver e educar o cineasta. Elas narram também as amarguras vividas por outras mulheres que, ou por opção ou por acaso do destino, seguiram uma vida contrária ao que determinava

⁶⁰ A entrevista pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=M4wfsx_d-90

o machismo da época. Joanita, apresentada como Juju (Imagem 19), descreve como era vista uma mulher que não fosse exclusivamente dona de casa: “Nessa época, quando uma mulher trabalhava fora de casa, para ajudar a família, era tida como ‘não valia nada’, então eu fui uma delas.” Ela precisou trabalhar para sustentar a família devido à enfermidade do pai, motivo pelo qual era mal vista pela vizinhança e também pelos homens da família.



Imagem 19 - Fotogramas da curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993). Na sequência, Juju conta como era vista uma mulher que, como ela, trabalhava fora de casa.

“Uma mãe que nunca teve filhos. A mãe das irmãs”, assim é apresentada Dedei, cujo nome verdadeiro é Zélia. Ela também não se enquadrava no padrão heteronormativo da

mulher nordestina dos anos 1960. No que diz respeito ao casamento e à vaidade, a própria Dedei afirma: “*Eu nunca gostei de me pintar. Eu não gosto de vaidade não, Karim.*” Quanto aos relacionamentos com homens, ela declara nunca ter se apaixonado. Nas palavras da própria: “*Eu nunca gostei de homem não. Nunca me apaixonei por homem nenhum não.*” Em outro trecho do documentário ela complementa: “*Eu vejo tanta gente casada por aí sofrendo por causa desses casamentos por aí. E eu quando via aquilo né... nunca me lembrei de me casar não*”. Em outras palavras, para Dedei, o matrimônio era sinônimo de sofrimento, algo negativo e que não lhe ia trazer alegria, decidindo por isso seguir a vida de “solteira” e dedicada a cuidar da mãe, motivo pelo qual diz não ter se tornado freira. Segundo a heteronormatividade toda mulher é criada para casar, ser mãe, cuidar da casa e da família. A decisão de Dedei foi totalmente contra tais expectativas, questionando, sem esse propósito evidente, a tradição, o estereótipo, o arquétipo e o preconceito.

É neste deslocamento do foco dos transeuntes de Nova Iorque, dos bares e ruas do cosmopolitismo norte-americano, para os rostos destas mulheres e para os seus lares que o *queer* de Aïnouz reitera política, pós-colonização, feminismo e interseccionalidade, sem pedagogia ou condescendência, com espaço para a reflexão e a mudança de perspectiva.

Ao longo do documentário, Karim explica alguns verbetes relacionados aos gêneros e sexualidade muito usados no Nordeste brasileiro: moça, menina, macho, fêmea, coroa, viado, sapatão (no Nordeste brasileiro, o termo “lésbica” quase nunca é usado, nas cidades do interior, menos ainda) e puta. Todas as palavras citadas pelo cineasta na curta são uma indicação do quanto ele, desde o início de suas atividades cinematográficas, estava próximo de situações reais e concretas sobre as minorias sociais, utilizando o cinema para expor a sua visão sobre o mundo à sua volta. Nas palavras de Karim:

Seams vinha muito com uma reflexão em torno disso, que as identidades, elas são múltiplas, elas se cruzam temporalmente e que não existe só uma identidade. Uma coisa, por exemplo, que eu sentia muita falta quando eu estava trabalhando para a *Queer New Wave* era a questão de classe. Tudo era classe média, não tem *Queer New Wave White Trash*, e para mim era muito importante falar de classe. Aí eu acho que consegui falar um pouco disso dentro do *Seams*. (Karim, 2015 *apud* Nagime, 2015, p. 134)

O cineasta diz querer falar de todo mundo em seus filmes, das mais variadas pessoas, entretanto reconhece o quanto seu trabalho acaba enveredando para o universo feminino, mesmo ao tentar falar de outros temas. Na mesma entrevista dada a Pablo Villaça ele declara: “É curioso porque eu tô fazendo agora um filme que, inicialmente era um filme sobre o meu pai [...] e tá virando um filme sobre a minha mãe” (Karim, 2020 *apud* Villaça, 2020). O realizador admite ter uma familiaridade muito maior com os personagens femininos e com a condição das mulheres do que com qualquer outra coisa. Ele completa: “A relação da mulher é algo que pra mim é muito forte, muito importante da gente falar mesmo” (Karim, 2020 *apud* Villaça, 2020). *Seams* parece tornar-se a maneira encontrada pelo cineasta de dar voz a essas mulheres, tantas vezes silenciadas e invisibilizadas. Um filme sobre mulheres que desobedeceram as normas de gênero em uma época na qual era indício de viver em dificuldades. Mas elas sobreviveram.

Seams é um documentário em primeira pessoa e essa opção também está diretamente relacionada com a participação de Karim no movimento *queer*, no qual esteve envolvido durante o tempo em que viveu nos Estados Unidos. Isso significa que a estética da curta é uma decisão política com o objetivo claro de dar voz às mulheres, aos latinos, aos imigrantes e aos gays. Em relação às suas escolhas estéticas para o documentário o realizador diz:

o *Seams*, em particular, também vem de uma movida, que é você falar em primeira pessoa. [...] Eu me lembro muito quando Filadélfia (*Philadelphia*, 1993) saiu, foi um problema pra gente porque era o Jonathan Demme⁶¹ fazendo aquilo. Era importante que a gente falasse com a própria voz. E o *Seams* também vem de uma coisa que era *ethnicity*, então, se eu sou étnico, eu vou falar com a minha própria voz. Eu me lembro de toda uma questão que era bem bonita, o *White is an ethnicity* Uma coisa incrível, que era o *What Causes Heterosexuality?* teve uma inversão de campo; os campos foram invertidos, e teve uma tomada de poder, e pra mim o *Seams* era muito isso. Vou falar em primeira pessoa, da minha experiência, uma experiência subalterna, e eu vou falar dela, ninguém vai falar dela por mim. Nenhum antropólogo vai pegar

⁶¹ Realizador e produtor do filme, homem branco heterossexual. Uma pessoa sem lugar de fala. Além disso, o filme foi protagonizado por Tom Hanks, também heterossexual. Provavelmente o sucesso do filme está relacionado a essa ligação com a heterossexualidade das pessoas envolvidas na obra.

minha existência, eu vou falar dela e eu vou articular a minha experiência, e isso foi muito importante. (Karim, 2015 *apud* Nagime, 2015, pp. 136-137)

Após assistir *Seams*, temos um indicativo para entender as escolhas de Karim nos seus filmes posteriores, inclusive o de estreia, *Madame Satã*. O cineasta parece sempre querer dar voz às minorias e mostrá-las em outras perspectivas, utilizando personagens que retratam pessoas fortes, que não se deixam calar, nem amedrontar pelo sistema patriarcal. *Seams* foi a introdução de Karim no universo da direção/realização, além de ponto de partida para compreender suas escolhas temáticas, estéticas e desenvolvimento de personagens ao longo de suas atividades cinematográficas.

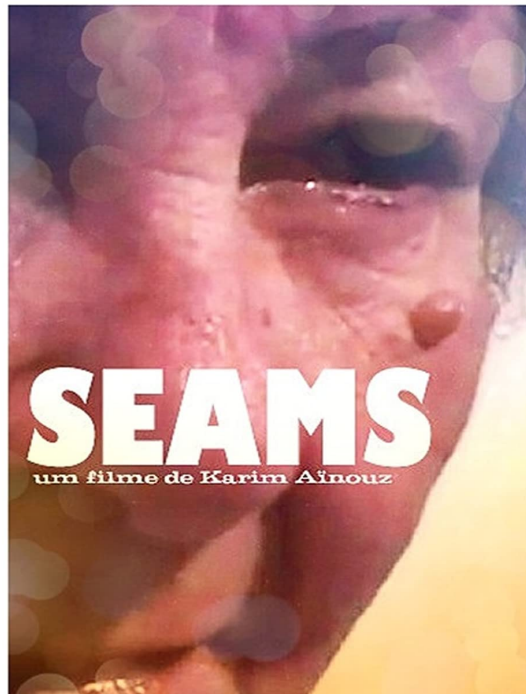


Imagem 20 - Cartaz da curta-metragem *Seams* (1993). Fonte: site da produtora Inflamável.

5.3 *Madame Satã* (2002)

É o primeiro filme em longa-metragem de Karim Aïnouz. Foi lançado em 2002, mas, segundo o realizador, começou a ser escrito em 1994, “quase como um diálogo com a *Queer New Wave*, mas também como uma reação àquilo” (Nagime, 2015, p. 136). Todo o sentimento coletivo de revolta relacionado à crise da aids, seus dias de ativista em Nova Iorque e sua participação direta em festivais e na produção de filmes do NQC serviram de estímulo para a produção do filme. Segundo Karim, o desejo é explicável: “quis fazer

o *Madame Satã* (2002), porque tinha a coisa da raiva mesmo. Tinha uma energia que era muito elétrica, que era de raiva, de transmissão, de rock'n'roll” (Nagime, 2015, p. 133).

Madame Satã (2002) surge do desejo de expor toda a indignação sentida em relação à epidemia da aids, tomada como pretexto para culpabilizar homossexuais. Karim sentia necessidade de entregar ao público um personagem *gay* forte, que representasse a raiva e, simultaneamente, a vontade de viver dessas pessoas. Além disso, o filme também foi uma resposta à ausência de personagens negros nos filmes intitulados por Ruby Rich de *New Queer Cinema*. A exceção era *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991). Quando escolheu produzir a história de João Francisco dos Santos (interpretado por Lázaro Ramos), mais conhecido pelo nome artístico Madame Satã, o cineasta questionava: “como é que eu venho de um país cuja injustiça é tamanha e que não tem um filme sobre esse homem? Isso é uma loucura. Primeiro que é uma burrice, né?! porque é um puta personagem” (Aïnouz, 2021 b).

Tendo como parâmetro a participação em festivais, nacionais e internacionais, e a quantidade de prêmios recebidos, podemos afirmar que *Madame Satã* fez enorme sucesso. A estreia aconteceu em 2002, na Mostra paralela *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes. A seguir, participou do Festival de Havana, em Cuba, no qual venceu dois prêmios: o prêmio especial para primeiro longa-metragem e o prêmio para Melhor Direção de Arte. Seguiram-se inúmeras premiações⁶².

O filme é uma coprodução entre Brasil e França e retrata a vida polêmica de João Francisco dos Santos antes deste ficar conhecido como Madame Satã. A obra tem um recorte temporal muito específico, o ano de 1932, época de transição de João Francisco para o icônico artista Madame Satã. A história se passa no bairro da Lapa, região boêmia do Rio de Janeiro, onde viveu a personagem. Ao longo dos cento e cinco minutos de filme, acompanhamos João Francisco, sua intimidade, seu estilo de vida, os tipos de pessoas

⁶² No Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva, na Espanha, somaram-se três premiações: Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor Fotografia. No Festival Internacional de Chicago, nos EUA, ganhou o prêmio de Melhor Filme. Em 2003, na República Dominicana, venceu na categoria de Melhor Filme no Festival Internacional de Santo Domingo. No Brasil, em 2003, a Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu os prêmios de Melhor Diretor para Karim Aïnouz e Melhor Ator para Lázaro Ramos. Em 2004, o filme fez história no Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, organizado anualmente pela Academia Brasileira de Cinema. Ao todo, foram cinco prêmios: Melhor Ator e Melhor Atriz, para Lázaro Ramos e Marcélia Cartaxo, respectivamente, Melhor Direção de Arte, Melhor Figurino e Melhor Maquiagem. No Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro, Lázaro Ramos recebeu os prêmios de melhor ator e revelação, Marcélia Cartaxo ficou com o prêmio de melhor atriz coadjuvante. O filme ainda foi vencedor da categoria Melhor Figurino e nomeado para Melhor Filme, Direção, Ator Coadjuvante, Roteiro Original, Montagem e Efeitos Especiais.

com quem se relacionava e os pequenos golpes dados para sobreviver. Madame Satã era negro, filho de pais escravizados, pobre, analfabeto e *gay*, motivos pelos quais sempre esteve à margem da sociedade.

O título *Madame Satã* já é o primeiro indício de desconstrução de gênero na obra, uma vez que o verbete “madame” remete a uma mulher, com características delicadas, educada, contida e serena. Contudo, quando adjetivada de “satã”, sinônimo de satânico, diabólico, a palavra já ganha um outro sentido. Sem qualquer outra informação e com base apenas no título, o espectador menos atento pode não associar o título à história de um homem *gay* negro. Madame Satã é um título ousado e chamativo pela ambivalência que carrega.

A partir do exposto ao longo desta tese, podemos inferir sobre o quanto a escolha de Karim em fazer o filme *Madame Satã* está diretamente relacionada à sua vivência com o movimento *queer* e também com as suas frustrações no que se refere à ausência de protagonistas e temáticas relacionadas às minorias sociais. Conjeturamos que o personagem Madame Satã e a sua história contemplavam vários aspectos do interesse de Karim, sendo alguns deles o fato de o personagem, que não correspondia ao imaginário popular de um homem *gay*, ser alguém cujo gênero é um híbrido entre o masculino e o feminino, possuindo traços e, simultaneamente, desconstruindo ambos.

Devido às injustiças e humilhações sofridas por ser negro, pobre e *gay*, Madame Satã era cruel, rebelde, agressivo, mas nunca se colocou no papel de vítima. Em relação à urgência do filme, Karim afirma: “o *Madame Satã* [...] é quase uma passeata pra mim, mais do que um filme [...] é o povo gritando na rua. Aquilo ali é vamos gritar na rua, entendeu?! E nunca deixaram a gente gritar, vamos gritar bem alto” (Aïnouz, 2021 b).

Alinhado com o New Queer Cinema, com o qual teve contato em Nova York, ao ser assistente de Todd Haynes e pelo seu interesse pelo cinema negro britânico independente, Karim Aïnouz, no seu primeiro longa-metragem, politizou a homossexualidade e o cross-dressing, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas nem a hetero e homonormatividades. Karin Aïnouz realizou um filme que poderia perfeitamente dialogar com as propostas de José Muñoz, em *Disidentifications - Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), sem didatismo piegas, nem bom mocismo politicamente correto. Madame Satã não é exemplar, nem

uma imagem positiva nem negativa. Sua complexidade não é tanto psicológica, mas feita pelo jogo de imagens e pelo corpo, pela superfície da pele. Enfocando o período antes de o protagonista assumir o nome de Madame Satã. (Lopes, 2015, pp. 126 - 127)

A cena inicial do filme (Imagem 21) é composta por um primeiro plano do protagonista, Madame Satã. A câmera está parada e a personagem olha diretamente para ela, como se estivesse a ver o espectador à sua frente. Vê-se um homem negro, despenteado e com rosto desfigurado devido às agressões físicas sofridas. Não há música de fundo, ouve-se apenas uma voz *off* que nos apresenta à personagem (pela perspectiva da polícia): *desordeiro, frequentador costumado da Lapa e suas imediações, pederasta passivo, usa sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alfre proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e sempre que é ouvido em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões é inteiramente nocivo à sociedade.*



Imagem 21 - Fotograma do filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Cena inicial em que o protagonista é apresentado por uma voz em *off*.

Essa cena de abertura dura um minuto e meio e Karim sinaliza o que iremos encontrar ao longo do filme: um homossexual que em nada corresponde ao estereótipo conhecido do público. Madame Satã não apresenta traços femininos, não se intimida facilmente e enfrenta fortemente quem tenta lhe diminuir. Lutador de capoeira, ele a utiliza para se defender de homens armados.

Um ponto importante a mencionar é a interseccionalidade entre racismo, homofobia e o preconceito socioeconômico vivido pela personagem. Como já afirmado no segundo capítulo desta tese, ao referirmos sobre as Teorias e Críticas *Queer of Colour*, uma pessoa LGBT negra e pobre jamais será vítima de preconceito apenas por sua “cor de pele”, sua sexualidade ou sua classe social: a discriminação irá incorporar, simultaneamente, todos esses aspectos.

No filme *Madame Satã*, isso é evidenciado em vários momentos, mas, para exemplificar, selecionamos a cena em que João Francisco, Tabu e Laurinda tentam entrar no *Highlife Club*, ambiente frequentado pela alta sociedade carioca, a elite branca da época. Na entrada do estabelecimento, os três são impedidos por um dos seguranças que lhes diz não poderem entrar. João Francisco ignora o segurança e tenta entrar, sendo impedido novamente, dessa vez com um empurrão e um pedido para que saiam do recinto. Segue-se o diálogo abaixo:

João Francisco: *porquê?*

Laurinda: *porque que a gente não pode entrar?*

Segurança: *porque aqui vocês não podem entrar.*

João Francisco: *e porque que a gente não pode entrar?*

Segurança: *porque aqui não entra nem puta, nem vagabundo.*

João Francisco: *e tem algum desses nomes escrito na minha testa?*

A sequência continua com uma confusão para impedir a entrada de João, Tabu e Laurinda no *Highlife Club* (Imagem 22). A seguir, os três já em casa, João e Laurinda conversam e ele questiona: *por que que todo mundo pode entrar e eu não?* Ele não se conforma com o preconceito sofrido. Apesar de sua condição marginal, João é um ser humano como qualquer outro, não compreendendo o porquê de ter sido proibido de entrar em um estabelecimento. A cena não está presente por acaso. É, possivelmente, a forma do diretor fazer o público perceber o sofrimento de pessoas marginalizadas, geralmente negros, fruto do colonialismo que escravizou africanos, deixando-os à margem da sociedade.



Imagem 22 - Fotogramas do filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Alguns frames da sequência em que João, Tabu e Laurita são expulsos do Highlife Club.

A questão familiar está sempre presente na obra de Karim. Entretanto, o cineasta dispensa a família tradicional, feliz e perfeita, preferindo expor seus infortúnios e apresentar outras configurações familiares possíveis. Em *Madame Satã* (2002), o realizador evidencia a família formada pelo protagonista, juntamente com Laurita (interpretada por Marcélia Cartaxo), sua filha e Tabu (interpretado por Flávio Bauraqui). Uma família totalmente fora dos padrões sociais da época, constituída por uma prostituta e dois homens *gays*. Entretanto, o protagonista encarna a figura autoritária do pai de família, que dá ordens e detesta ser contrariado. Ao não ceder no retrato das contradições humanas, o cineasta torna a sua personagem – e o seu filme – mais humanos. A não linearidade de comportamentos e atitudes, o contrassenso do macho travestido, pai de família que tem, dentro de si, uma madame, ultrapassa limites, afastando ainda mais o *queer* da linearidade, do centro e do expectável.

Mas apesar do perfil agressivo, Karim opta também por apresentar o lado afetuoso de Madame Satã e os momentos felizes vividos com os membros dessa sua família, como podemos observar na cena em que ele passeia com Laurinda e a filha pela orla carioca (imagem 23). Provavelmente, essa foi a forma encontrada pelo realizador para mostrar ao público o quanto a agressividade da personagem estava relacionada à sua recusa de ser insultado por ser quem era, uma reação ao preconceito vivido nas ruas. Podemos dizer que a performatividade de gênero relacionada à personagem Madame Satã transita entre o masculino e o feminino. João Francisco não reprime o seu comportamento

restringindo-o às características inteligíveis do binarismo sexual e de gênero. O fato de ser *gay* não o impede de ter gostos entendidos socialmente como exclusivos a homens heterossexuais, como por exemplo, suas atitudes ríspidas, seu gosto pela capoeira e o não deixar-se intimidar por ninguém, inclusive homens armados. No fotograma abaixo, os tons de álbum de família, o negro em fundo azul melancólico que inspira domingos à tarde sintetiza a ideia.



Imagem 23 - Fotograma do filme Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002). Frame que mostra a relação familiar entre João, Laurinda e sua filha.

5.4 O Céu de Suely (2006)

Em 2006, após quatro anos do lançamento de *Madame Satã* (2002), Karim Aïnouz lança *O Céu de Suely*, seu segundo filme de longa-metragem. Neste, temos sua primeira protagonista mulher, Hermila, interpretada pela atriz Hermila Guedes. É a primeira obra ficcional de longa-metragem na qual Karim aborda temas relacionados ao universo das mulheres. O abandono por parte do companheiro está presente, situação que, como já referimos nesta tese, foi vivida pela mãe do diretor quando estava grávida. O filme ecoa, desde o início, as personagens de *Seams*. Outros temas presentes são: o machismo, a luta da mulher pela liberdade do próprio corpo e a busca pela independência pessoal e financeira.

Em *O Céu de Suely* (2006), acompanhamos a história de Hermila. Dois anos antes do início da trama, ela havia deixado Iguatu, sua cidade natal, para viver com o marido em São Paulo. Por motivos alheios à sua vontade, Hermila volta com o filho para Iguatu, no sertão cearense, onde aguardam pelo retorno de Mateus, seu marido e pai de seu filho. Com o passar do tempo Hermila percebe que foi abandonada, dando-se conta da necessidade de ir embora de Iguatu outra vez. Com o objetivo de conseguir o dinheiro necessário para a viagem, ela decide rifar o próprio corpo, adotando o pseudônimo Suely, iniciando-se todo um questionamento identitário aí sintetizado e uma nova reflexão sobre o corpo colonizado como campo de batalha. Durante o percurso acompanhamos as consequências de sua escolha. A princípio o preconceito da família, principalmente da avó Zezita, da vizinhança e a raiva de mulheres cujos maridos compraram a tal rifa, mas culminando na emancipação de Hermila, numa ode duvidosa e polêmica à legalização da mais velha profissão do mundo.

A história se passa em Iguatu, uma típica cidade do sertão nordestino: altas temperaturas, ambiente nitidamente seco devido à escassez de chuva e marcado pela presença da Caatinga, bioma exclusivamente brasileiro, cuja vegetação é adaptada ao clima semiárido da região. É nessa cidade do interior do Ceará que acontece a dramática história da protagonista. Um lugar assinalado pela pobreza, onde as pessoas vivem com dificuldades financeiras em moradias humildes, com o mínimo necessário para sobreviver. Uma região dominada pelo machismo, mas, simultaneamente, com a presença de mulheres fortes o suficiente para viverem em meio a tanto sofrimento. Apesar da pobreza do local, Karim evidencia que isso é sinônimo de uma tristeza poética, oculta no cotidiano, na cor e na fuga. O filme é repleto de cenas com festa, música e pessoas a divertirem-se, exibindo-se a alegria como evasão.

O filme inicia com a apresentação de Hermila. Na sequência, filmada em Super8, e com narração em voz *off* da personagem principal, somos apresentados à história romântica entre ela e Mateus, que culminou na sua gravidez: “*eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo ou então morria afogado*”. Na sequência, a câmera enfatiza a presença de Hermila e a imagem de Mateus não é nítida: o recurso técnico e artístico fomenta assim a ideia de um filme de família, de uma revisitação de memória cuja centralidade será novamente feminina, como em *Seams*. É o único momento em que Mateus é visto. Sua presença ao longo do filme é restrita aos diálogos e às lembranças de Hermila ao falar dele, um personagem invisível. A narração é seguida por uma música que faz a abertura do filme, cuja letra diz: “*Que bom seria ter*

seu amor outra vez. Você me fez sonhar, trouxe a fé que eu perdi. E nem eu mesma sei porque, eu só quero amar você". A letra, em tempo passado, é um prelúdio ao que vem a seguir. Como se o amor existisse apenas por parte de Hermila. Mateus a fez sonhar, lhe deu fé, esperança de dias felizes a seu lado, mas que não se concretizaram, resultando no retorno dela à Iguatu.

Desta forma, o *queer* de Aïnouz questiona também a politização dos laços afetivos, que habitualmente acentuam a dependência, a frustração, a entrega e devoção femininas, por oposição ao poder masculino que se perpetua: o amor como mais um lugar, uma esfera do patriarcado, historicamente instituído. Mas, através do seu filme, o cineasta inverte papéis e funções. Sublinha, politicamente, que a qualquer momento todos (e todas) poderão ser agentes de mudança. Mateus é a representação da invisibilidade da figura paterna na vida de muitas mulheres abandonadas por seus parceiros. É um reflexo da educação heteronormativa, segundo a qual a responsabilidade de criar um filho é da mulher. Este tipo de pensamento é tão latente na sociedade que está presente, inclusive, nas próprias mulheres, como pode ser visto na sequência em que Hermila visita a sogra, Marcelia. No diálogo entre as duas, Marcelia conta ter recebido dinheiro de Mateus para comprar uma geladeira. Após a sogra dar a informação, há um corte seco seguido de um *close up* de Hermila, com olhos marejados ao perceber que foi definitivamente abandonada. Segue-se o diálogo:

Hermila: *e a senhora acha justo eu criar esse menino sozinha?*

Marcelia: *meu filho só tem vinte anos, você sabe o que é isso.*

Hermila: *teu filho é um sacana.*

O diálogo confirma a falta de sororidade de Marcelia em relação a Hermila. Marcelia defende o filho, Mateus, retirando-lhe a responsabilidade de ser pai, tendo em vista a sua pouca idade. Marcelia é a representação arquetípica do machismo presente em muitas mulheres da sociedade patriarcal.

Após a certeza do abandono, as sequências seguintes são de empoderamento. Hermila não se vitimiza, não lamenta e nem vai em busca de Mateus. Ela começa a sentir-se livre e passamos a acompanhar uma mudança de atitude da protagonista. Este ponto de viragem da personagem está representado na cena em que ela se entrega a outro homem, João, seu ex-namorado. No início da sequência, que culmina na cena de sexo em um motel, Hermila usa uma blusa com a estampa de uma borboleta, inseto que representa a metamorfose pela qual a personagem começa a passar. Convém ressaltar que João é o único personagem masculino, mas sua existência na trama está vinculada à Hermila que o usa apenas para esquecer o marido.

Hermila, a princípio, é conduzida pelo seu lado emocional e romântico, decidindo casar e constituir família. Ela parece ser guiada pelas decisões de Mateus, primeiro aceitando a ida para São Paulo e depois o retorno, sozinha, para Iguatu. Não foi uma escolha dela retornar com o filho, sem o marido. Ela concorda em ir na frente e aguardar por ele que, supostamente, primeiro precisa resolver pendências antes de retornar. Passam-se alguns dias até Hermila perceber que foi enganada por Mateus. Ele não irá retornar. A decepção pelo engano serve de impulso para Hermila mudar o seu destino, dessa vez, sem nenhum homem, nem mesmo seu filho, deixado com a avó.

O Céu de Suely (2006) é assim sobre uma jornada de passagem, sobre uma transição de uma mulher primeiramente guiada pelo romantismo para uma mulher em busca de sua independência emocional, pessoal e financeira. Hermila, como toda mulher, foi ensinada a se submeter às vontades dos homens, a acreditar que seu destino é casar, ter filhos e cuidar da família. Somente após ser abandonada pelo marido ela compreende que apenas ela pode mudar o seu destino, e assim o faz ao decidir ir embora para a cidade de Porto Alegre, na região sul do Brasil.

Assim como os outros filmes, *O céu de Suely* também vem impulsionado pela vivência *queer* do realizador, trazendo personagens e temáticas que atravessam esse universo. Neste longa-metragem, o empoderamento da mulher na figura da personagem central desconstrói uma convencional fragilidade feminina. Hermila realça atitudes que comumente seriam atribuídas aos homens, como abandonar o filho e seguir a sua vontade de fazer algo por si. Segundo Karim, a ideia de produzir um filme cuja protagonista fosse mulher foi anterior à concepção da narrativa. Para o realizador era importante dar protagonismo às mulheres. Em entrevista concedida ao investigador desta pesquisa o realizador afirmou:

Naquela época, isso tem quase 20 anos, quais eram os filmes com protagonistas femininos que tinha no Brasil, cara? Era muito pouco, entende?! Tinha o filme da Carla Camurati (*Carlota Joaquina - Princesa do Brasil, 1995*), tinha o filme da Tata Amaral que era lindo, que era *Um Céu de Estrelas* (1996), e tinha [...] a Ana (Muylaert) tinha feito o Durval Discos naquela época...tinha a Ana Carolina e tinha *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985). Era muito pouco aquilo ali, entendeu?! Era só homem, branco, rico e tal com algumas exceções, como o Cacá (Diegues), né?! com *Xica da Silva*, na década de 70 e tal. *O Céu de Suely*

ele vem muito parecido com o ímpeto [...] das escolhas dos temas *queers* ou não. [...] A tia é *gay*, entendeu?! A tia da Hermila é *gay*. Aí tem sempre... Se não é personagem principal, tá no universo, porque assim, estamos na pista, não é?! Então não tem como fazer um filme que não tenham personagens que não sejam personagens *gays*, *queers*, enfim, *whatever one*, né?! do jeito que você quiser chamar. (Aïnouz, 2021 b)

A citação acima ratifica a nossa leitura *queer* do filme. Diferente do que normalmente acontece no cinema brasileiro e mundial, Karim coloca os homens em segundo plano, praticamente invisíveis na narrativa. As mulheres de Karim são destemidas, decididas, ousadas e valentes, contrariando os papéis sociais aos quais são coagidas a aceitar.

5.5 O Abismo Prateado (2011)

Olhos nos olhos, canção de Chico Buarque, é a fonte de inspiração para o roteiro de *O Abismo Prateado*, quarto longa-metragem de Karim Aïnouz. Mais uma vez o realizador dá a uma mulher o protagonismo da trama: Violeta, interpretada pela atriz Alessandra Negrini. Mas o protagonismo da mulher não está limitado à personagem. Ao longo do filme, várias são as cenas em que mulheres desempenham funções e praticam atividades comumente relacionadas aos homens. Nos próximos parágrafos iremos referir e analisar algumas dessas cenas.

A primeira estrofe da música que serviu de sustentação para o roteiro diz: *Quando você me deixou, meu bem, me disse pra eu ser feliz e passar bem. Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci, mas depois como era de costume, obedeci. Quando você me quiser rever já vai me encontrar refeita, pode crer*. Ela é basicamente o resumo de todo o filme. Violeta é casada há quatorze anos com Djalma (Otto Jr.). Eles acabaram de comprar um apartamento no bairro de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro. Durante seu turno de trabalho, Violeta recebe uma mensagem de Djalma informando-lhe que está abandonando o casamento e mudando-se para a cidade de Porto Alegre, na região sul do Brasil. A reação inicial da protagonista é ir em busca do marido, mas, durante o tempo em que aguarda o voo, ela tem tempo o suficiente para refletir, estar em contato com ela mesma, acabando por desistir da ideia de reencontrar o marido. E este, como diz a letra da canção, quando quiser revê-la, irá encontrá-la refeita.

Olhos nos Olhos, é uma canção que, simultaneamente, fala sobre a dureza do abandono repentino, da irremediável dor decorrente dele e da esperança de dias melhores ao mostrar que tamanha aflição será superada. A letra da música é sobre um tema universal: o desagradável período entre o término de uma relação e a superação dos traumas deixados por ele. Em *O Abismo Prateado*, Karim consegue transmitir ao espectador a angústia vivida por quem passa pela situação do abandono e, assim como a canção, transmite também a esperança da superação. Ao longo dos 83 minutos do filme conseguimos acompanhar a evolução dos sentimentos de Violeta. A atriz Alessandra Negrini e o realizador conseguem, harmoniosamente, reproduzir a complexa rede de sentimentos envolvidos. A opção do cineasta por planos próximos, acrescido do barulho cotidiano de um grande centro, facilitam a catarse. A cidade torna-se personagem (Imagem 24), numa metáfora às emoções da protagonista, ora calma, ora agitada, barulhenta, agressiva. O seu rosto é central, no meio do ruído citadino. Os dois fotogramas abaixo ilustram o uso metafórico da cidade como elemento que dialoga com as emoções da protagonista. Na primeira imagem, a personagem está em desespero, em busca de entender o motivo do abandono do marido. Ela está em um túnel com pouca luz, carros passam em alta velocidade e vê-se a personagem de costas. Os elementos cênicos, o posicionamento da protagonista de costas para a câmera e a fotografia indicam ao espectador a sua aflição. Na imagem a seguir, Violeta está no aeroporto. Temos um plano geral com a protagonista no canto inferior esquerdo, quase invisível. O enquadramento, o aeroporto vazio e o silêncio do espaço demonstram a pequenez da personagem diante das surpresas da vida. Ela sente-se sozinha e abandonada.



Imagem 24 - Fotogramas do filme *O Abismo Prateado* que mostram a cidade como elemento metafórico às emoções da personagem Violeta (Alessandra Negrini)

Apesar do filme ter como protagonista uma mulher, quem primeiro aparece em cena é Djalma, o marido de Violeta. Entretanto, assim como em *O Céu de Suely* (2006), este homem logo desaparecerá. É como uma alegoria ao que habitualmente acontece na vida de muitas mulheres. Novamente uma referência à vida do realizador, cuja mãe foi abandonada pelo pai. Com dois minutos e vinte e cinco segundos de filme temos a primeira aparição de Djalma. Nesse momento ainda não sabemos de quem se trata, na tela vemos apenas a cabeça do personagem (Imagem 25) em meio às águas agitadas da Praia de Copacabana. Não há monólogo e nem diálogo, apenas o som das ondas e depois o barulho da cidade enquanto ele caminha de volta para casa. Djalma é uma incógnita, jamais saberemos a sua motivação para abandonar o casamento, jamais saberemos sobre seus sentimentos. Ou seja, Djalma é a representação da construção social masculina: um ser fechado, pouco ou nada comunicativo, com dificuldade em lidar com suas emoções e que não demonstra seus sentimentos.



Imagem 25 - Fotograma do filme O Abismo Prateado. Primeira aparição de Djalma, marido da protagonista.

Na volta para casa, Djalma faz sexo com Violeta. Karim opta por não apresentar nenhum jogo de sedução entre os personagens, não sendo a personagem feminina é usada para seduzir o espectador. O ato sexual é mostrado como uma atividade rotineira, tal como tomar banho e o café da manhã, um aspecto elementar e salutar do casal. A cena de sexo é um mecanismo usado pelo realizador para empoderar sexualmente a personagem feminina, é ela quem está por cima e domina o ato. Apesar de a personagem ser interpretada por Alessandra Negrini, atriz com amplo acervo de papéis sensuais e cujos atributos físicos são considerados belos, Karim não explora essas características, preferindo desconstruir essa imagem da atriz ao optar por apresentá-la em uma personagem forte, independente e decidida. Sublinhe-se que este é um filme passado já

em finais do século XX, inícios do XXI, ao contrário dos anteriores. A independência feminina é aqui historicamente conquistada, em conformidade com a sua época.

De modo geral, não são as atitudes da protagonista que importam, para o realizador, são relevantes os sentimentos e o modo como ela lida com eles. Entretanto, algumas cenas destacam atitudes que dizem muito sobre a sua personalidade. Em nenhum momento ela é apresentada como uma mulher fútil, preocupada em manter uma aparência feminina que corresponda completamente ao padrão socialmente aceitável para uma mulher. Os ângulos e movimentos de câmara são usados sempre para revelar os sentimentos e reações da personagem. Karim nunca a posiciona de modo a explorar seu corpo ou inferiorizá-la diante de um homem.

Violeta utiliza uma bicicleta para se locomover. Há uma cena em que ela cai do seu meio de transporte (imagem 26) e arranha o braço e o rosto, sua reação é levantar-se e seguir adiante sem preocupar-se com a aparência. Na cena em que ela está em uma construção, ela torna a cair e machucar-se, mas não chora e nem age como uma mulher frágil e delicada, levanta-se e, ao chegar em casa, limpa os ferimentos e faz curativo. O modo como Violeta reage às quedas e aos ferimentos pode ser interpretado como metáfora ao modo como ela reage aos danos causados pelo abandono. No momento da queda dói, mas logo vai cicatrizar e sua vida volta aos eixos.



Imagem 26 - Frames do filme O Abismo Prateado que mostram as duas quedas de Violeta e ela a tratar dos ferimentos

Em vários momentos do filme assistimos mulheres protagonizando funções socialmente associadas à figura masculina (imagem 27). Violeta martela um prego na parede para pendurar um espelho, um táxi é conduzido por uma mulher, em uma construção vê-se uma engenheira responsável pela obra – a única mulher em meio a tantos homens –, assim como Violeta, ela também demonstra ser uma mulher forte e decidida. Isso é notado pelo tom de voz firme e pela postura ereta com que se posiciona.



Imagem 27 - Frames do filme O Abismo Prateado que mostram mulheres a desempenhar funções geralmente desempenhadas por homens no cinema.

Diante de um turbilhão de emoções, Violeta precisa se recompor e encontrar maneira de seguir em frente. Diante do abandono, ela não se coloca no papel de vítima. Dominada pela raiva vai em busca de respostas para compreender o motivo do abandono.

5.6 Praia do Futuro (2014)

O filme é uma coprodução entre Brasil e Alemanha e teve estreia no Festival de Berlim. A história se passa na calorosa cidade de Fortaleza, no Brasil, e na fria Berlim, capital da Alemanha. Mais uma vez, o cineasta se aproxima de sua vida real. Ele nasceu em

Fortaleza e vive na Alemanha já há alguns anos. Diferente das produções anteriores, *Praia do Futuro* (2014) é o primeiro filme em que Karim Aïnouz traz protagonistas homens, três ao todo: Donato (Wagner Moura), seu irmão Ayrton (Jesuíta Barbosa) e Konrad (Clemens Schick).

O filme é dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “O abraço do afogado”, acompanhamos Donato, um militar do corpo de bombeiros que atua como salva-vidas na Praia do Futuro, em Fortaleza, e resgata de um afogamento dois turistas alemães. Um deles consegue ser salvo, Konrad, mas seu amigo Heiko morre afogado. A partir daí, Donato e Konrad aproximam-se e tornam-se amantes. Nessa primeira parte, também somos apresentados a Ayrton, irmão mais novo de Donato. Eles têm uma relação muito próxima, uma amizade muito forte. Ayrton tem imenso respeito e admiração pelo irmão mais velho, considerando-o um herói.



Imagem 28 - Frame do filme Praia do Futuro em que aparece o título do primeiro capítulo do filme.

No segundo capítulo, intitulado “O herói partido ao meio”, Donato abandona a família no Brasil para ir viver em Berlim com Konrad, homem por quem está apaixonado. Donato desapega-se do passado para iniciar uma vida nova, cuja personalidade não esteja atrelada à projeção que os outros fazem dele. Berlim representa a liberdade de Donato para viver sua sexualidade sem interferência da família. O filme explora de maneira sensível a beleza e a dor associada à liberdade de ser quem se é.



Imagem 29 - Frame do filme Praia do Futuro em que aparece o título do segundo capítulo do filme.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Um fantasma que fala alemão”, acompanhamos a chegada de Ayrton em Berlim. Ele viaja em busca do irmão Donato. O reencontro acontece e Ayrton despeja toda a raiva e frustração por ter sido abandonado, provocando uma turbulência na vida de Donato e Konrad. Neste último capítulo, os irmãos tentam reconstruir a relação. Donato precisa explicar a Ayrton suas motivações por ter abandonado a família e, a partir daí, reatar os laços afetivos e de confiança que os uniam no passado.



Imagem 30 - Frame do filme Praia do Futuro em que aparece o título do terceiro capítulo do filme.

O filme é validado por festivais, pela crítica e também por acadêmicos como pertencente ao *Queer Cinema*. A principal razão é por apresentar um romance entre dois homens. Entretanto, conforme salientamos nos capítulos anteriores desta tese, a presença de personagens LGBTs não é suficiente para enquadrar um filme como *Queer*, haja vista que homossexuais também podem contribuir para a perpetuação da

heteronormatividade. Portanto, ponderamos outras razões para uma leitura *queer* do filme.

Durante quase todo o filme, acompanhamos a relação homoafetiva entre Donato e Konrad. Apesar disso, segundo Karim Aïnouz (2015), “a grande história do filme são esses dois irmãos que são muito próximos, é uma relação meio de pai e filho, mas que é de irmão mais velho e irmão mais novo.” O filme não é sobre um romance *gay*, mas sim sobre o afeto entre homens. Primeiro, a história dos irmãos Donato e Ayrton e, paralelamente, temos a história de amor entre Donato e Konrad. Em entrevista ao site brasileiro G1⁶³, o realizador afirma que tinha muita vontade de fazer um melodrama, gênero que, segundo ele, é um território mais próximo das abordagens femininas. Portanto, ele tinha o desejo de fazer um melodrama como um território novo e adentrar no universo masculino, da moto, de viajar, de ser um super-herói.

O relacionamento *gay* é apresentado em um formato fora do usual no cinema. Apesar de podermos interpretar a existência de um conflito interno de Donato associado à sua sexualidade e à relação familiar, *Praia do Futuro* não é um filme sobre descobrir-se *gay* ou assumi-lo. Não fica claro se Donato percebe-se *gay* ao envolver-se com Konrad ou se já havia uma autoaceitação do personagem. O romance entre eles é retratado com grande naturalidade e sensibilidade. Questões como políticas públicas direcionadas à homossexualidade não são o foco da obra. O filme explora outras questões, como coragem, identidade e transformação. Fala da coragem de se aventurar, de abandonar seu lar e de mergulhar em um lugar desconhecido. É um contexto semelhante à vida do cineasta, que abandonou o Brasil ainda nos anos oitenta e já viveu nos Estados Unidos, na França e na Alemanha.

De modo geral, personagens *gays* são apresentados no cinema a partir de estereótipos já bastante conhecidos do público. Geralmente são “afeminados” e fascinados pelo universo feminino: cabeleireiros, travestis, fãs das divas pop, estilistas, maquiadores, fashionistas etc. Donato e Konrad são personagens *gays* viris e com características socialmente relacionadas a “homens heterossexuais”. Karim permite ao espectador perceber que tais características podem ser de qualquer ser humano, inclusive mulheres heterossexuais. Na vida real, pessoas *gays* como Donato e Konrad existem, mas não costumam ser representadas no cinema. É preconceituoso pensar que um homem *gay* não pode ser viril, não pode ser um herói ou andar de moto.

⁶³ Disponível em: <https://g1.globo.com/ceara/noticia/2014/05/wagner-moura-e-karim-ainouz-falam-sobre-praia-do-futuro-em-fortaleza.html>

Para reiterar, Konrad é corredor de *motocross* e Donato é militar do corpo de bombeiros. O cineasta dá a oportunidade aos espectadores de ampliarem sua compreensão de mundo e notar que não é a sexualidade de uma pessoa que molda seus comportamentos, atitudes e nem define suas escolhas profissionais.

Em *Praia do Futuro*, Karim dispensa os diálogos supérfluos, optando por estimular a sensorialidade do espectador. Na generalidade, as características dos personagens e seus sentimentos são expressos pelos corpos dos atores. Donato, Ayrton e Konrad falam através de suas expressões corporais, suas ações, somadas aos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera e montagem. Os três personagens são como pessoas reais que observamos na rua e criamos em nossas mentes narrativas sobre elas, mas sem nunca ter certeza sobre o que vivem. Com sutileza, Karim faz o espectador compreender o desconforto de Donato. As indagações do personagem acontecem de forma introspectiva, deixando as imagens falarem por si e a trama desenvolver-se com poucos diálogos. O filme é composto por cenas cuja interpretação fica a cargo do espectador. Um bom exemplo disso é a cena em que Donato faz um treinamento na praia com outros militares. Ao fim do treino, todos correm em direção ao mar, mas Donato desacelera, deixando-se ficar para trás.

A fuga e o abandono são temas recorrentes nas obras do cineasta, mas geralmente tratados a partir de um “eu lírico” feminino. Em *Praia do Futuro*, esses temas são abordados pela ótica masculina. Enquanto nas obras anteriores Karim invisibilizava os homens para dar projeção às mulheres, nesta obra o realizador enfatiza o modo como os personagens masculinos lidam com seus sentimentos. Donato foge e abandona a família por medo de confrontá-la com a sua sexualidade. Para ele, é mais fácil viver em outro país, onde é completamente desconhecido, conseguindo ser quem ele verdadeiramente é, do que experimentar a vida perto do julgamento familiar, sentindo que é uma decepção para a sua mãe e seu irmão. Em Berlim, Donato passa a viver tudo o que não conseguiu viver no Brasil.

Wagner Moura, ator que interpreta o personagem Donato, ficou bastante conhecido ao interpretar o personagem Capitão Nascimento no filme *Tropa de Elite*, em 2007. O ator estampava o cartaz do filme *Praia do Futuro* nas salas de cinema, motivo que provavelmente levou alguns espectadores desavisados a assistirem ao filme. Ao verem que se tratava de um personagem *gay* e com cenas de sexo entre homens, alguns espectadores homofóbicos levantavam irritados e abandonavam a sessão. Por esse motivo, a rede de cinemas Cinépolis, no Brasil, avisava aos espectadores, no ato da compra do ingresso, que se tratava de um “filme *gay*”. Após a venda, os ingressos

recebiam um carimbo de “avisado”⁶⁴ (Imagem 31). O fato gerou polêmica e o público usou as redes sociais para posicionarem-se a favor do filme e contra a homofobia.

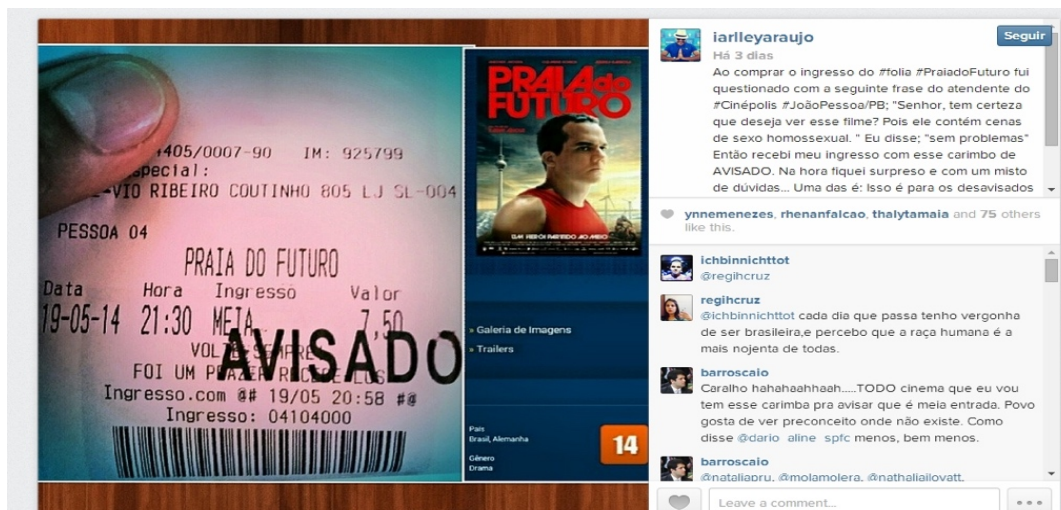


Imagem 31 - Depoimento do professor de turismo Iarley Araujo postado em seu Instagram. Fonte: site Adorocinema.

Sobre o ocorrido, Karim Aïnouz se pronunciou afirmando:

O que aconteceu foi que o filme foi lançado numa quinta-feira e na segunda-feira começámos a ouvir coisas muito esquisitas, como um cara que vendia bilhetes num cinema em Maceió que tinha sido agredido por alguns espectadores que abandonavam o filme. Numa outra cidade, 60% da sala saiu do cinema. (Aïnouz, 2015)

Em resposta ao ocorrido, o cineasta Karim Aïnouz iniciou uma campanha contra a homofobia solicitando que as pessoas postassem fotos em suas redes sociais com a hashtag #HomofobiaNãoÉANossaPraia! O realizador e o ator Wagner Moura postaram fotos para a campanha (Imagem 32):

⁶⁴ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-107613/>



Imagem 32 - Fotos do cineasta Karim Ainouz e do ator Wagner Moura participando da campanha #HomofobiaNãoÉANossaPraia!

Espectadores favoráveis ao filme também se manifestaram de forma voluntária e iniciaram uma campanha virtual repudiando a atitude da rede de cinemas Cinépolis. Na rede social *Tumblr* surgiram duas campanhas que viralizaram ao ironizar o carimbo nos ingressos: “Tá avisado”, criado pelo publicitário Eduardo Noronha, e “Tem que avisar”⁶⁵, criado por Victor Ribeiro. As postagens ironizavam situações absurdas que passam despercebidas em filmes inofensivos. A frase “esteje avisado” (Imagem 33), que finaliza as postagens, está grafada errada intencionalmente.



Imagem 33 - Postagens do Tumblr “Tá Avisado” que ironizavam o carimbo de avisado da rede de cinema Cinépolis.

Toda essa polêmica gerada em torno do filme *Praia do Futuro* comprova a necessidade de mais filmes que naturalizem outras sexualidades além da heterossexual e também tudo aquilo que não é comum de se ver na vida social, mas que existe e merece respeito.

⁶⁵ Disponível em: <https://temqueavisar.tumblr.com>

Karim Aïnouz considera o cinema um mecanismo importante para a luta contra o preconceito, seja ele qual for. Sobre a rejeição de algumas pessoas homofóbicas ao filme o cineasta, em entrevista ao Jornal O Globo⁶⁶, deu seu parecer:

Ela (a rejeição) somente marca a temperatura da homofobia no público que frequenta o nosso cinema. Ficamos tristes com esse tipo de reação porque a intolerância e o preconceito são manifestações muito tristes da alma humana - e elas em geral são frutos da ignorância, assim como o fascismo e o racismo, mas é muito positivo que o nosso filme venha pra fazer avançar este debate, e quem sabe, promover mais tolerância e respeito às diferenças. (O Globo, 2014)

Praia do Futuro é um filme em que as respostas prontas têm menos relevância que os questionamentos, indagações e reflexões. O realizador deixa, propositalmente, muitas lacunas a serem preenchidas ou que sirvam de ponto de partida para reflexão pelo espectador. Por exemplo, as mães e as irmãs de Donato e Ayrton são apenas mencionadas em diálogo entre os irmãos, não sabemos quem são nem como é a relação entre eles. A passagem de tempo também nunca é referida de forma explícita, sendo apenas sugerida. Quando Ayrton chega na Alemanha, já adulto, é que percebemos que se passaram alguns anos, mas não sabemos quanto ao certo.

5.7 A Vida Invisível (2019)

Trata-se de uma adaptação do livro de estreia da escritora brasileira Martha Batalha: *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*. O filme foi lançado em 2019, tendo estreado na Mostra *Un certain regard*, do Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França, ocasião em que recebeu críticas positivas e venceu o prêmio de melhor filme da mostra.

O filme conta a história das irmãs Guida (Julia Stockler) e Eurídice (Carol Duarte), separadas por uma mentira do pai, o Sr. Manuel Gusmão (Antônio Fonseca): para Guida, o pai conta que a irmã recebeu uma bolsa de estudos e foi para a Áustria estudar piano. Entretanto, Eurídice casou-se com Antenor (Gregório Duvivier), homem machista que a impede de seguir o sonho de tornar-se uma pianista profissional. Karim explora a história dessas irmãs, que vivenciam situações díspares enquanto tentam se reencontrar, mas vivem em comum o drama de ser mulher em uma sociedade machista,

⁶⁶ <https://oglobo.globo.com/cultura/alerta-em-ingresso-de-praia-do-futuro-diz-respeito-meia-entrada-nao-sexo-gay-diz-cinema-12553105>

sexista e patriarcal. Apesar do Sr. Manuel Gusmão nunca ter dito à Eurídice que Guida havia retornado ao Brasil e procurado pela irmã, ela nunca desistiu de tentar reencontrá-la. Infelizmente, o reencontro nunca aconteceu.

Guida é a filha rebelde, aquela que, mesmo dentro de casa, tenta ao máximo não cumprir as convenções: senta de pernas abertas (Imagem 34), fala alto, pondo em prática os bons modos apenas quando é obrigada. Eurídice é a filha obediente, de voz contida e que tenta cumprir todas as expectativas criadas para ela. Mas, a seu modo, também faz suas pequenas rebeliões, especialmente com o marido, Antenor.



Imagem 34 - Fotograma do filme A Vida Invisível (Karim Aïnouz, 2019). Em primeiro plano, à esquerda, Eurídice a tocar piano. Em segundo plano, ao fundo, à direita, Guida, sentada de pernas abertas.

Guida tem o hábito de sair às escondidas durante a noite, contando sempre com a cobertura da irmã. Em uma dessas saídas noturnas, ela conhece Iorgos, um marinheiro grego, por quem se apaixona. Guida é vibrante, impulsiva e vive a vida intensamente e em toda a sua potência, características que confrontam a educação conservadora e polida que recebe dos pais, ambos de origem portuguesa. Sua personalidade forte e o desejo de viver o romance, possivelmente reprovado pelo pai, a faz optar por fugir com o amado para a Grécia. Nesse momento, identificamos a personalidade rebelde da personagem, que não se contenta com a vida vigiada e controlada por nenhum homem. Guida busca por autonomia e independência em uma época na qual esse desejo, para uma mulher, era sinônimo de uma vida à margem da família e da sociedade.

Na Grécia, Guida é confrontada com a realidade da convivência com Iorgos, decepcionando-se ao conhecer a face machista e desrespeitosa do homem amado, “um canalha” como ela descreve em carta para a irmã. O sonho do romance se desfaz e,

desiludida e grávida, retorna ao Brasil. Durante o regresso, ela envia uma carta à irmã. É nesse momento que percebemos o quanto Guida não está disposta a viver à sombra de nenhum homem, muito menos achar normal as traições e outras atitudes machistas. Na carta, ela diz: *“Querida Eurídice, estou feliz, plena, mas as coisas não saíram como eu sonhava. Iorgos é um canalha [...] Não importa, eu não vou gastar mais nem um segundo falando dele”*.

Apesar de ter infringido as convenções sociais, Guida ainda aguarda pela solidariedade e acolhimento da família, decidindo retornar para a casa dos pais. Entretanto, temendo a desonra, o Sr. Gusmão bane a filha do convívio familiar, expulsando-a sem direito a nenhum tipo de apoio financeiro ou emocional. Mesmo diante da recepção agressiva do pai e não tendo para onde ir, Guida não se humilha e promete a seu progenitor: *“se eu for embora dessa casa, você nunca mais vai me ver”*. O Sr. Gusmão não muda de ideia e, apesar dos maltratos de uma vida marginal, Guida mantém a promessa, nunca mais procurando os pais, apenas tentando manter contato com a irmã Eurídice através de cartas.

Após dar à luz Francisco (Chico), seu filho, Guida o abandona no hospital, mas arrepende-se e volta no dia seguinte para buscá-lo. Sem marido, com um filho e sem o suporte dos pais, ela encontra apoio e proteção em Filomena (Filó), mulher negra que se sustenta cuidando dos filhos e filhas de mulheres pobres que precisavam trabalhar para sobreviver. Em uma de suas cartas para Eurídice, ela descreve a vida com a amiga: *“Ela se tornou alguém tão importante na minha vida. Uma boa amiga que me faz companhia e me ajuda com o Chico. **Eles são minha família hoje.** Aqui há crianças todos os dias, **as mulheres do bairro podem trabalhar graças a Filó, que cuida dos seus filhos.**”* Guida, Chico e Filó, apesar das adversidades na qual vivem, formam uma família feliz. Uma família totalmente fora dos padrões heteronormativos da época, afinal, conforme Guida afirma em carta a Eurídice: *“família não é sangue, é amor”*. Ela tem nessa família o amor que não teve da família de sangue. As duas amigas apoiam-se e auxiliam outras mulheres com vidas tão difíceis quanto a suas.

Eurídice, diferente da irmã, decide agradar os pais e cumprir as normas sociais estabelecidas. Atendendo às expectativas colocadas sobre ela, casa-se com Antenor, mesmo sem amá-lo, tornando-se aquilo que todos desejavam: uma dona de casa “de respeito”, recatada e obediente ao marido. O casamento lhe garante uma vida financeira relativamente confortável, mas nem por isso feliz. A noite de núpcias denuncia, simultaneamente, a falta de sintonia entre o casal e a violência sexual à qual mulheres estão sujeitas, inclusive no próprio casamento, tornando a agressão invisibilizada e

normalizada. Essa e outras cenas acusam a ideia de “propriedade” do homem sobre o corpo da mulher, o que fica claro também quando Eurídice se vê obrigada a avançar com uma gravidez, mesmo sem desejar ser mãe naquele momento da vida. A gestação lhe faz adiar o sonho de fazer o teste para ingressar no conservatório de música. Entretanto, apesar das limitações das quais está sujeita, Eurídice nunca se conforma e segue a vida orquestrando maneiras de ludibriar o marido para conseguir realizar seu sonho.

Apesar dos caminhos distintos, as duas irmãs, por serem mulheres, vivem algumas situações convergentes. Ambas não têm controle total das suas vidas. Guida, pode ter a liberdade de escolher o que vestir, decidir a hora de sair e voltar para casa, mas tem sua liberdade condicionada à legislação que não lhe permite, por exemplo, tirar um passaporte sem a autorização de um homem.

A vida invisível é, simultaneamente, uma denúncia ao patriarcado e uma homenagem à "vida invisível" das mulheres do Brasil e do mundo. Não parece tratar-se de um filme feito para entreter e sim de uma obra politizada com o intuito de permitir a muitos espectadores tomarem conhecimento de situações que fizeram parte do cotidiano de suas mães, tias e avós. É uma obra ficcional, mas, infelizmente, inspirada naquilo que foi a realidade de muitas mulheres, vítimas da cultura e da legislação machista brasileira dos anos quarenta, cinquenta e sessenta, que privilegiava os homens e punha as mulheres em posição subalterna, condicionando suas liberdades e existências à figura masculina.

As irmãs Guida e Eurídice são vítimas do patriarcado, mas aquilo que Karim nos apresenta são mulheres que não aceitam essa posição e lutam contra o sistema da forma que lhes é possível. O realizador demonstra ter consciência do quanto não é justo reduzir as personagens ao papel de vítimas, como se não tivessem reagido. Portanto, vemos no filme o modo como elas orquestraram pequenas rebeliões cotidianas para fazer valer a sua existência. Assim como nossas mães, avós e tias, Eurídice e Guida padeceram, mas gritaram, manipularam e infernizaram a vida dos seus algozes.

Durante muitos anos, especialmente no cinema clássico hollywoodiano, as mulheres eram representadas como seres quase místicos, deusas com uma beleza estonteante, gestos e atitudes que beiravam a perfeição. Em *A Vida Invisível*, Karim tenta ao máximo quebrar essa imagem e normalizar situações corriqueiras e pouco ou nada comuns no cinema. Nos primeiros minutos de filme, vemos Guida sentada de pernas abertas no sofá. Em outra cena, logo a seguir, enquanto se arruma para ir ao encontro de Iorgos, ela confessa à irmã que está tão nervosa que sente vontade de fazer cocô. Na sequência do casamento de Eurídice, ela aparece sentada no vaso sanitário a fazer xixi e a limpar-se

enquanto escuta a amiga explicar-lhe sobre como será perder a virgindade. Há também uma cena em que Eurídice, após ter relação sexual com Antenor, lava a vagina na tentativa de retirar o orgasmo e evitar ficar grávida (Imagem 35). Em vários momentos do filme somos confrontados com diálogos sobre situações reais entre as mulheres: as expectativas do casamento, a aflição com a noite de núpcias, o medo de ser mãe e também a impossibilidade de engravidar etc. Karim parece perceber a necessidade de trazer à tona tais questões. Através de *A Vida Invisível* é possível que homens tomem conhecimento dos medos, angústias, ambições, sonhos e inquietações que fazem parte da rotina das mulheres. Provavelmente por ter sido educado apenas por mulheres, Karim tenha criado certa sensibilidade para abordar o universo “feminino”.

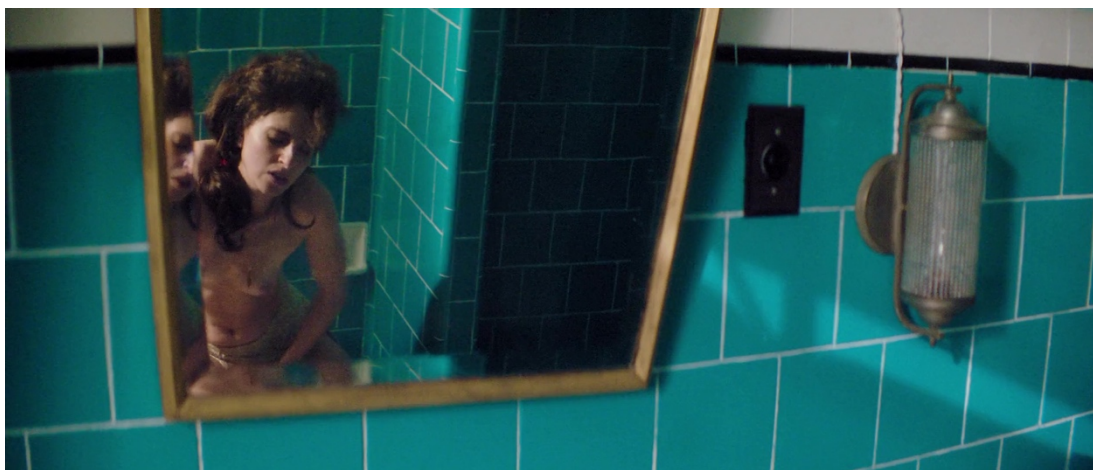


Imagem 35 - Fotografia do filme A Vida Invisível (Karim Aïnouz, 2019). Cena em que Eurídice, após ter relação sexual com Antenor, limpa-se para tentar não engravidar.

Para dar vida a Antenor, Karim Aïnouz escala o ator Gregório Duvivier. Parece uma escolha intencional para ironizar duplamente o machismo e o patriarcado representado pelo personagem. Primeira ironia: Duvivier é comediante, o oposto do que se espera de um ator para interpretar tal personagem. Segunda ironia: trata-se de um artista bastante politizado, um forte aliado das minorias sociais. Antenor é um homem inseguro e machista que aniquila a vida de sua mulher com violência. A interpretação de Duvivier satiriza o machismo daquela época. Ou seja, o realizador subverte as expectativas e ridiculariza o patriarcado ao apresentar um personagem desengonçado, atrapalhado.

Em relação ao fato de ser um homem a realizar um filme sobre mulheres, Karim é precavido e cercou-se de uma série de cuidados para garantir o lugar de fala das

mulheres. Em entrevista ao site brasileiro Adorocinema⁶⁷, Karim declarou: “O que eu não posso fazer é estar em um lugar de privilégio e falar pelo outro. Aqui a gente está em um lugar de cumplicidade”, e continua: “Eu consegui fazer o filme porque eu me perguntei sobre isso [lugar de fala], se não, tinha sido uma decisão ingênua”. Para dar veracidade à trama, Karim cercou-se de mulheres na equipa, nas mais diversas áreas. A francesa Hélène Louvart foi a diretora de fotografia, ficando a seu cargo a responsabilidade de filmar as cenas de sexo e nudez. A montadora foi a alemã Heike Parplies. O trabalho em conjunto das duas profissionais garantiu a perspectiva feminina nas cenas de violação vividas pelas irmãs.

Podemos interpretar a vivência de Guida como *queer*, considerando o enfrentamento desta à sociedade machista da época. Após a decepção com Iorgos e a rejeição do pai, Guida parece ter perdido a confiança nos homens e segue sua vida sem dar nova chance ao amor. Ao longo dos anos, ela se recusa ter a sua vida guiada, manipulada, decidida por um homem. Para sustentar a si e ao filho, Guida trabalha aos sábados fazendo limpezas e durante a semana é funcionária em um estaleiro (Imagem 36), local de trabalho dominado por homens.



Imagem 36 - Fotograma do filme *A Vida Invisível* (Karim Ainouz, 2019). No enquadramento vê-se Guida como a única mulher no estaleiro, local de trabalho pesado e dominado por homens.

Karim não produziu um filme intencionalmente *queer*, mas diante de toda a sua experiência e vivência em torno do tema e das questões de gênero, é quase impossível o

⁶⁷ A entrevista completa pode ser lida através do link: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-148329/> (Por Renato Hermsdorff — 24 de mai. de 2019 às 13:48)

cineasta não subverter as histórias contadas vertendo para situações em que há desobediência de gênero e o enfrentamento para uma vida livre das amarras sociais que tentam diminuir a vivência das pessoas apenas para os gêneros inteligíveis. Guida e Eurídice, são mulheres heterossexuais, mas que lutam com as armas que possuem para se rebelar às regras criadas por homens para o gênero do qual elas fazem parte.

Considerações finais

Conforme já mencionado nesta tese, a minha aproximação com os Estudos e o Cinema *Queer* teve início no mestrado. Com a audácia típica de um investigador iniciante eu achava que aqueles dois anos de pesquisa seriam suficientes para conhecer profundamente o tema. Entretanto, à medida em que prosseguia com a pesquisa muitas dúvidas surgiram. Foram elas que me levaram a cursar o Doutorado e a desenvolver esta pesquisa que entrego após cinco anos de investigação. Após tantos anos a estudar o tema, a primeira coisa que tenho a considerar é que o conceito *queer* vai muito além das questões de sexualidade e gênero, apesar de, em grande parte dos estudos, estar limitado a estas abordagens.

Questionar. Eis a base dos Estudos *Queer*. A partir dos meus próprios questionamentos, ao tentar desenvolver um conceito hermético acerca do tema, observei a multiplicidade de tópicos possíveis que se apresentava a cada nova leitura, visionamento do material audiovisual e escutas ativas em conferências e palestras. Portanto, de que falamos quando falamos de Cinema *Queer*?

Baseado nesta primeira pergunta norteadora e inquietadora, verifiquei as divergências encontradas entre a teoria e a prática cinematográfica, nomeadamente entre os Estudos *Queer* e o que vem sendo denominado Cinema *Queer*. A partir da entrevista semi-estruturada com Karim Ainouz, na qual ele relata sua trajetória pessoal e profissional na incursão aos temas *queer* no cinema, o realizador destaca como principal contributo para o desenvolvimento de suas obras a vivência prática e não um conhecimento teórico prévio sobre os conceitos de heteronormatividade, gênero, sexo, sexualidade e performatividade de gênero - que serviram de base para o desenvolvimento dessa pesquisa. Não podemos afirmar que filmes enquadrados como pertencentes ao Cinema *Queer* foram assim pensados desde a sua gênese, direcionando toda a *mise-en-scène* e a estética fílmica. Comumente, esse enquadramento ocorre *a posteriori*, a partir da subjetividade do olhar para cada obra. Neste sentido, podemos afirmar que o Cinema *Queer* consegue abranger uma amplitude muito maior do que se pretende definir com base nos conceitos comumente preconizados a partir de estudiosos inseridos no campo dos Estudos *Queer*.

A falta de consenso no mercado cinematográfico sobre a definição de Cinema *Queer* merece especial destaque, pois promove um maior poder de influência da subjetividade dos profissionais envolvidos na indústria cinematográfica: produtores, realizadores, críticos, diretores de festivais e mostras etc. A subjetividade, valorizada a partir da

ausência de definição de uma estética *Queer*, impacta, por exemplo, nas obras inscritas e selecionadas – ou não – em festivais e, inclusive, estudadas no meio acadêmico. Ao serem submetidas a uma forte componente subjetiva, estas obras podem sofrer o risco de uma não contemplação conceitual *Queer*.

A ideia geral dos Estudos *Queer* é partir da cultura, não para fazer estudos que tentem explicar como as pessoas são, mas sim desconstruir a cultura onde essas pessoas estão inseridas para compreender o motivo delas se tornarem o que são. Apesar de Karim Aïnouz não usar um embasamento teórico dos estudos *queer* para escrever seus roteiros, em seus filmes podemos fazer a leitura dessa desconstrução cultural para movimentar o enredo e seus personagens.

Na filmografia aqui estudada, *Madame Satã* (2001) e *Praia do Futuro* (2014) são os únicos longa-metragens validados na prática e na teoria cinematográfica como pertencentes ao Cinema *Queer*. Observamos que a delimitação utilizada para classificar esses filmes como *queer* foi a mera presença de personagens *gays*. Entretanto, após as análises realizadas neste estudo, averiguamos que essas obras contemplam elementos de maior relevância para tal classificação. Os protagonistas pervertem a performatividade comumente associada aos homens *gays*: afeminados, delicados e fãs de divas pop. Francisco, Donato e Konrad são personagens que possuem características fortemente relacionadas a heterossexuais, desde seus comportamentos até as profissões e/ou papéis sociais que desempenham.

Sob a perspectiva do abandono, tema recorrente na obra de Karim, podemos observar em seus personagens a subversão das expectativas quanto aos comportamentos sociais mais comuns, o que vai de encontro à ruptura presente no *queer*. Como exemplo, citamos Guida, em *A vida invisível* (2019), que abandona o marido, subvertendo a narrativa mais tradicional na sociedade machista e patriarcal em que ainda vivemos, onde geralmente é o homem que abandona a mulher. Por outro lado, em *O céu de Suely* (2006) e *O abismo prateado* (2011), Hermila e Violeta, respectivamente, são abandonadas por seus maridos. Entretanto, as personagens compreendem a situação do abandono como um instrumento de promoção de novas realidades para elas mesmas. Ressaltamos, ainda, a quebra de expectativas da audiência através do comportamento das personagens femininas presentes nas obras do realizador. As mulheres retratadas em seus filmes apresentam personalidades que rompem com os estereótipos de gênero, através dos quais a mulher, em situações de traumas, deveria apresentar fragilidades como a melancolia, o choro, o desespero e o medo da solidão.

Discutir o cinema enquanto prática social, pedagógica e a importância das reflexões dos cineastas sobre os temas abordados em seus filmes, confrontando seus discursos com as suas práticas, é tarefa fundamental dos investigadores na área dos estudos da imagem em movimento. Poder contribuir para a construção de novas perspectivas sobre esses/as personagens permite que o/a espectador (a) que tenha acesso a esses filmes também possa reeducar o seu olhar sobre as necessidades de reconfigurações da sociedade contemporânea sob a ótica da inclusão, aceitação das diferenças e tolerância.

Esperamos que a leitura deste estudo possa contribuir para a formação de uma sociedade mais equitativa e inclusiva, ampliando não somente o debate dentro das Universidades sobre o tema, mas também o olhar dos/as profissionais da indústria cinematográfica e audiovisual.

Referências

- Aaron, M. (2004). "New Queer Cinema: An Introduction". Em: M. Aaron, *New Queer Cinema: a critical reader* (pp. 3 - 14). New Brunswick: Rutgers University.
- Araújo, T. B. (2013). "Cinema Queer: o que é isso companheiras?" Em: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos). Florianópolis, Brasil. Acesso em 7 de Outubro de 2015, disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386788249_ARQ_UIVO_TatianaBrandaodeAraujo.pdf
- Adair, D. (2010). *Difficult News: Some Heretical Thoughts on the Queer Gospel*. Em J. C. Juett, & D. M. Jones, *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Agência Estado (2021, 07 de junho). *Filme de Karim Aïnouz que vai a Cannes reconstitui romance de seus pais*. Recuperado em agosto de 2021, de Estado de Minas - Cultura: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/06/07/interna_cultura,1273986/filme-de-karim-ainouz-que-vai-a-cannes-reconstitui-romance-de-seus-pais.shtml
- Aïnouz, K. (2007, 03 de dezembro). Em cartaz, vida e obra do artista sem fronteiras: teorias, metáforas e arte do cearense que ganhou o mundo com o cinema. (André, G. et al). *Revista Entrevista*, 103 - 122. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/35808/1/2008_art_kainoutz.pdf
- Aïnouz, K. (2019, 21 de novembro). Karim Aïnouz dedica o filme "A Vida Invisível" a sua mãe. <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2019/11/karim-ainouz-dedica-o-filme-vida-invisivel-sua-mae.html>. (V. Campos, Entrevistador)
- Aïnouz, K. (2021 a, 14 de julho). Cannes: Karim Aïnouz relata buscas e revoluções no filme "O Marinheiro das Montanhas". (P. Moribe, Entrevistador). <https://www.rfi.fr/br/podcasts/rfi-convida/20210714-cannes-karim-ainouz-relata-buscas-e-revolucoes-no-filme-o-marinheiro-das-montanhas>
- Aïnouz, K. (2021 b, 04 de agosto). Entrevista semiestruturada com Karim Aïnouz. (A. Taunay, Entrevistador)
- Alcoba, E. (2005). Prólogo a la edición española. Em S. Talburt, S. R. Steinberg, & (eds), *Pensando Queer - Sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Graó.
- Alós, A. P. (2020). Traduzir o queer: uma opção viável? *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 28(2): e60099. DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n260099
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (2001). La prieta. *Revista Debate Feminista*, 129-141.
- Anzaldúa, G. (2005). La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, 704-719.

- Asevedo, E. (2020). *Reflexões sobre o Machismo na Etnografia Doméstica de Karim Aïnouz: o "patriarcado sem homens" em Seams*. Em D. B. Castilho, *Cultura e sociedade* (pp. 108 - 120). Ponta Grossa, PR, Brasil: Atena.
<https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/reflexoes-sobre-o-machismo-na-etnografia-domestica-de-karim-ainouz-o-patriarcado-sem-homens-em-seams>. DOI: [10.22533/at.ed.94320120210](https://doi.org/10.22533/at.ed.94320120210)
- Bacchetta, P., Falquet, J. & Alarcón, N. (2012). "Introduction", Les cahiers du CEDREF [Online] consultado em 03 de fevereiro de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cedref/670>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cedref.670>
- Bacchetta, P., El-Tayeb, F., & Haritaworn, J. (2015). Queer of colour formations and translocal spaces in Europe. *Environment and Planning D: Society and Space*, 769-778.
- Back, C. (2019). «We are the queer groups»: de «la prieta» à borderlands/la frontera, lire l'autohistoria-teoría comme performance et « nouvelle » perspective critique sur la théorie queer. *Epistemological Others, Languages, Literatures, Exchanges and Societies Journal*, 1 - 14.
- Balestrin, P. A. & Soares, R. (2014). "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. Em D. E. Meyer, & M. A. Paraíso, *Metodologias de pesquisas pós-crítica em educação* (pp. 89-111). Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Barbosa, A., & Cunha, E. T. (2006). *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Baudry, J.L. (1978). *L'effet Cinéma*. Paris: Albatros.
- Bento, B. (2011). *Na escola se aprende que a diferença faz a diferença*. Estudos Feministas. V. 19 N. 2. Pp 549 – 559. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200016>
- Bettim, L. (2015). Um certo Old Queer Cinema. Em L. Murari, & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. 110 - 113). São Paulo: Caixa Cultural.
- Brasiliense, M. B. (2017). O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. *Iberic@l - revue d'études ibériques et ibéro-américaines: Genre et Images dans le Monde Ibéro-Américain*(11), págs. 121 - 134.
- Burroughs, W. S. (2012). *Junky*. London: Penguin books.
- Burroughs, W. S. (2015). *Naked Lunch*. London: Penguin books.
- Burroughs, W. S. (2016). *Bicha*. Lisboa: Quetzal.
- Burroughs, W. S. (2017). *Queer*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. NewYork & London: Routledge.

- Butler, J. (2002). *Cuerpos Que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer El Género*. Barcelona, Espanha: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El Género En Disputa*. Barcelona, Espanha: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cascais, A. F. (2016). O queering como metodologia de crítica cultural. Em U. Sidoncha, & C. Moura, *Culturas em Movimento: Livro de Atas do I Congresso Internacional sobre Cultura* (pp. 541 - 552). Covilhã, Portugal: LabCom.
- Casetti, F. (1990). *D'un regard l'autre: le film et son spectateur* (pp. 15-37). Lyon: Presses Universitaire.
- Carvalho, A. T. C. de. (2016). *Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do Cinema Queer*.
- Chatterjee, S. (2018). *Queer politics in India: towards sexual subaltern subjects*. London and New York: Routledge.
- Chaves, L. G. (1971). Minorias e seu estudo no Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, pp. 149 - 168. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/4487/1/1971_art_LGMChaves.pdf
- Colins, Alfredo Taunay & Lima, Morgana Gama. (2020). Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. *Avanca Cinema Journal*, 430-437. <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2020.a146>
- Colling, L., Silva, P. C., Lopes, M., Sant'ana, T., Sanches, J. C., Guedes, C., & Santos, M. (2012). Um panoraa dos estudos sobre mídia, sexualidades e gênero não normativos no Brasil. *Revista Gênero*, 12(doi: <https://doi.org/10.22409/rg.v12i2>), pp. 77-108.
- Colling, L. (2015). *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Colling, L. (2016). Diferenças entre movimento LGBT e ativismo queer em quatro países. Em U. Sidoncha, & C. Moura, *Culturas em Movimento - Livro de Atas do I Congresso Internacional sobre Cultura* (pp. 579 - 591). Covilhã: LabCom.IFP.
- Colling, L., Silva, P. C., Lopes, M., Sant'ana, T., Sanches, J. C., Guedes, C., & Santos, M. (2012). Um panoraa dos estudos sobre mídia, sexualidades e gênero não normativos no Brasil. *Revista Gênero*, 12, 77-108. DOI: <https://doi.org/10.22409/rg.v12i2.416>
- Colins, Alfredo Taunay. (2018). *Cinema Queer e Cinema LGBT: Cruzamentos e divergências*. Em: Pereira, Ana Catarina & Nogueira, Luís (Orgs). (2018). *Filmes (Ir)refletidos*. Covilhã: LabCom UBI.

- Colins, Alfredo Taunay & Pereira, Ana Catarina. (2016). *Cinema Queer: Cenários para além da heteronormatividade*. Avanca / Cinema. Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho. Edições Cine-Clube de Avanca. Depósito legal: 413132/16. ISBN: 978-989-96858-8-8.
- Collins, J. (2010). *Bring on the Books for Everybody*. Durham: Duke University Press.
- Collins - Dicionário Inglês-Português. (2006). *Collins: Dicionário Inglês-Português*. São Paulo: Martins Fontes. Obtido de https://kupdf.net/download/collins-dicionario-ingles-portugues_58c8d1f4ee34353a2ee0369d_pdf
- Córdoba, D., Sáez, J., & Vidarte, P. (orgs). (2005). *Teoría Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 77-109). Madrid: Egales.
- Córdoba, D. (2007). Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. Em D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte, *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (pp. 21 - 66). Madrid: Egales.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1052&context=uclf>.
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. (pp. 171 – 188). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mBTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>
- Creswell, J. W. (2014). *Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens* (3 ed.). Porto Alegre: Penso.
- David, H. (1997). *On queer street: a social history of British homosexuality, 1895-1995*. London: HarperCollins.
- Dickens, C. (1997). A Long Lane. Em C. Dickens, *Our Mutual Friend* (pp. 415-614). London: Penguin Books.
- Dickens, C. (1997). *Our Mutual Friend*. London, England: Penguin Books.
- Dickens, C. (2015). *O Amigo Comum*. Lisboa: Relógio D'água.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, Género y Sexualidades: Introducción a la Teoría Feminista*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Doyle, A. C. (1990). A aventura da segunda mancha. Em A. C. Doyle, *O regresso de Sherlock Holmes* (pp. 228-249). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Doyle, A. C. (1995). *The return of Sherlock Holmes*. Hertfordshire: Wordsworth.
- Doyle, A. C. (2012, abr.). *The Complete Sherlock Holmes by Sir Arthur Conan Doyle*. Disponível em: <https://maggiemcneill.files.wordpress.com/2012/04/the-complete-sherlock-holmes.pdf> Acesso em: 29 jan. 2020.

- Doyle, A. C. (2015). *A Volta de Sherlock Holmes* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Doyle, A. C. (2015). *Sherlock Holmes: obra completa* (Vol. 4). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Doyle, A. C. (2018). *The Casebook of Sherlock Holmes*. Disponível em: <https://www.globalgrevebooks.com/casebook-of-sherlock-holmes-ebook.html>
Acesso em: 29 jan. 2020.
- Duncker, P. (2014). *Alucinadamente Foucault*. Lisboa: Nova Delphi.
- Ferguson, R. (2005). Race-ing homonormativity: Citizenship, Sociology and Gay identity. In P. Johnson & M. Henderson (eds.), *Black Queer Studies. A critical Anthology* (pp. 52-67). Durham/London: Duke University Press.
- Ferreira, J. (2018). Primeiras ficções sobre o VIH/sida: Buddies, An Early Frost e Parting Glances. Em A. F. Cascais, J. Ferreira, & (Orgs.), *O vírus-cinema: cinema queer e VIH/sida* (pp. 14 - 23). Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta.
- Foucault, M. (1988). *A História da Sexualidade I - A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Brasil: Edições Graal.
- Freire, P. (1979). *Ação cultural para a liberdade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gastaldo, D. (2014). Pesquisador/a desconstruído/a e influente? Desafios da articulação teoria-metodologia nos estudos pós-críticos. Em D. E. Meyer, & M. A. Paraíso, *Metodologias de pesquisa pós-críticas em educação* (2. ed., pp. 9-13). Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Geada, E. (1985). *O poder do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Graça, A. R; Baggio, E. T & Penafria, M. (2015). *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*. Revista Científica/FAP, 12, 19-32. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2015.12.1.1408>
- Grunvald, V. (2016). Cinema Queer? Sugestões De-Formativas. Em G. C. Vale, J. Torres, C. Italiano (Orgs.), *Catálogo do Forum doc. bh. 20 anos* (pp. 203 - 210). Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal.
- HMC, P. (14 de junho de 2018). Canal Põe na Roda. Fonte: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=VEvDqN2bDGs&t=17s>
- Guillaumin, C. (1972). *L'idéologie raciste - Genèse et langage actuel*. Mouton, Paris: La Haye.
- Guillaumin, C. (1992). Pratique du pouvoir et idée de nature. In C. Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir - L'idée de nature* (pp. 13-82). Paris: Côté-femmes.
- Harris, O. (2010). Introduction. In W. S. Burroughs, *Queer* (25th anniversary ed., pp. ix-xx). London: Penguin Books.

- Hermsdorff, Renato. (2019). *Festival de Cannes 2019: Xavier Dolan recusa título de realizador de "cinema gay"*. Site Adorocinema: Notícias. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-148314/>
- Hornaday, A. (2021). *Como falar sobre cinema: um guia para a sétima arte*. Rio de Janeiro: Best Seller. E-book Kindle.
- Hotten, J. C. (1870). *The Slang Dictionary; Or, The Vulgar Words, Street Phrases, and "fast" Expressions of High and Low Society, Many with Their Etymology and a Few with Their History Traced*. London: John Camden Hotten, Piccadilly. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=7iJAAAAAYAAJ&hl=pt&pg=GBS.PR3> Acesso em: 29 jan. 2020.
- Hugh, D. (1997). *On Queer Street: A Social History of British Homosexuality, 1895-1995*. Harper Collins.
- Jagose, A. (1997). *Queer Theory - An Introduction*. New York, EUA: New York University Press.
- Joel, D., & Vikhanski, L. (2019). *Cérebro e Género - Para lá do Mito do Cérebro Masculino e Feminino*. Lisboa: Temas e Debates.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (1. ed). Rio de Janeiro: Cobogó.
- King, G. (2009). *Indiewood, USA: where Hollywood meets Independent Cinema*. London & New York: I.B.Tauris.
- Lacerda, E. G. (2020). Em Melo, I. F. & Azevedo, N. D. (Orgs.), *Saindo do armário, mas não saindo da norma*. Em *Corpos dissidentes, corpos resistentes: do caos à lama* (pp. 401 - 420). Campina Grande: Realize. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/65144>
- Lacerda Junior, F. B. (2015). *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além. Tese de Doutorado*. Recife, PE, Brasil: Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15772>
- Lauretis, T. de. (2011). Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future. *GLQ*, 17 (2-3): 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- Lauretis, T. de. (2012). *Identidad de género, malos hábitos y teoría queer*. Publicado en *QLG: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Duke University Press, julio 2012. <http://glq.dukejournals.org/content/17/2-3/243.abstract> (Texto original: lauretis, Teresa de. Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future. *GLQ* (2011) 17 (2-3): 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>)
- Lauretis, T. de (2019). Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. Em H. B. Hollanda, *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (pp. 397-409). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Leite, O. S., & Duarte, J. B. (2007). Aprendendo a ler o mundo. Adaptação do método de Paulo Freire na alfabetização de crianças. *Revista Lusófona de Educação*, pp. 41-50.

- Lobo, P. A. (2015). *Chicanas em busca de território: A herança de Gloria Anzaldúa*. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/19953/1/ulsdo71168_td_Patricia_Lobo.pdf. Acesso em: 25 ago. 2022
- Lopes, D. (2015). Madame Satã. Em L. Murari, & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. 128-131). São Paulo: Caixa Cultural.
- Lopes, D., & Nagime, M. (2015). "New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil". Em: L. Murari, M. Nagime, & (orgs), *New queer cinema - cinema, sexualidade e política* (pp. 14 - 19). Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>
- Louro, G. L. (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Louro, G. L. (2007). O "estranhamento" Queer. *Labrys - Estudos Feministas*, v 11. <https://www.labrys.net.br/labrys11/libre/guacira.htm>
- Louro, G. L. (2008). "Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas". Em: *Proposições*, 19, 17-23. Campinas, Brasil: Unicamp. ISSN 1980-6248.
- Lugarinho, Mário César. Antropofagia crítica: para uma teoria queer em português. *Revista Olhar*. 2010. Ano 12, nº 22
- Lugones, M. (2008, jul./dez.). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, (9), 73-101.
- Mayer, C. S., & Araujo, T. B. (2013). *A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, (pp. 3080 - 3091). Londrina, Brasil. Acesso em 25 de outubro de 2015, disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Tatian_a%20Brandao%20de%20Araujo%20e%20Claudia.pdf
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- McDonald, P. (2009). Miramax, Life is Beautiful, and the Indiewoodization of the foreign-language film market in the USA. *New Review of Film and Television Studies*, 7(4), 353-375. <https://doi.org/10.1080/17400300903306706>
- Méllo, R. P. (2012). *Corpos, Heteronormatividade E Performances Híbridas*. *Psicologia & Sociedade*; 24 (1), 197-207. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/9ywzLKWfTzTmPTJdhR5XTb/?format=pdf&lang=pt>
- Mennel, B. (2013). *Le Cinéma Queer*. L'Arche Editions.
- Meyer, D. E., & Paraíso, M. A. (2014). Metodologias de pesquisas pós-críticas ou Sobre como fazemos nossas investigações. Em D. E. Meyer & M. A. Paraíso, *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação* (2. ed, pp. 17-23). Belo Horizonte: Mazza Edições.

- Miskolci, R. (2009). A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, 150-182.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Morris (2007, p. 32) afirma: “os heterossexuais queer também são bem-vindos ao desfile queer.”
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. Em Ismail, X. (Org.), *A experiência do cinema: antologia* (pp. 437-453). Rio de Janeiro: Graal.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
- Murari, L., & Nagime, M. (Orgs). (2015). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal.
- Nabal, E. (2005). La Hora de los Malditos. Hacia una Genealogía Imposible de Algo Llamado New Queer Cinema. In D. Córdoba, J. Sáez, P. Vidarte (Orgs.), *Teoria Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. (pp. 229 - 238). Madrid: Egales.
- Nagime, M. (2015). O cinema pós-queer e seus meios de exibição. Em L. Murari, & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. 174 - 179). São Paulo: Caixa Econômica Federal.
- Nagime, M. (2016). Em busca das origens de um cinema queer no Brasil. *Dissertação de Mestrado*. São Carlos, SP, Brasil: Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).
- Nazario, L. (2007). O Outro Cinema. *Revista Aletria*, pp. 94 - 109. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408>
- Narváez, Y. P. (2017). *No soy queer, soy negrx, mis orishas no leyeron a J. Butler* (1. ed.). Ciudad de México: Zineditorial. Disponível em: <https://zineditorial.files.wordpress.com/2018/04/no-soy-queer-soy-negrx-lectura.pdf> Acesso em: 6 ago. 2020.
- Neves, José Luis (1996). Pesquisa qualitativa - características, usos e possibilidades. *Cad. de Pesq. em Adm.*, São Paulo, 1(3), 1-5. Disponível em: [https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/NEVES-Pesquisa Qualitativa.pdf](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/NEVES-Pesquisa%20Qualitativa.pdf). Acesso em: 26 mar. 2022.
- Nunes, P. M. (2019). O alto custo de promover arte militante. *Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*. http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia/textos/catedraos_priscila_machado_andre_fischer_final
- O Globo. (2014, 25 de maio). *Cultura*. Fonte: Site do Jornal O Globo: <https://oglobo.globo.com/cultura/alerta-em-ingresso-de-praia-do-futuro-diz-respeito-meia-entrada-nao-sexo-gay-diz-cinema-12553105>

- Oliveira, J. M. (2013). *Cidadania sexual sob suspeita: uma meditação sobre as fundações homonormativas e neo-liberais de uma cidadania de "consolação"*. *Psicol. Soc.* 25 (1). DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822013000100009>
- Oliveira, J. M. (2016). Genealogias excêntricas - os mil nomes do queer. *Periodicus*, 6, 1-6.
- Oliveira, J. M. (2017). *Desobediências de gênero*. Brasil: Editora Devires.
- Oxford University. (2007). *Dicionário Oxford Escolar*. New York: Oxford University Press.
- Pearl, M. B. (2004). "Aids and New Queer Cinema". Em: M. Aaron, *New Queer Cinema: a critical reader* (pp. 23 - 35). New Brunswick: Rutgers University.
- Pelúcio, L. (2014). Breve história afetiva de uma teoria deslocada. *Florestan - Revista da Graduação em Ciências Sociais da UFSCar*, 26-45.
- Penafria, M., Baggio, E. T., Graça, A. R., & Araujo, D. C. (2016). Nota introdutória. Em M. Penafria, E. T. Baggio, A. R. Graça, & D. C. Araujo, *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos cineastas - Vol. 1*. Covilhã: LabCom.IFP.
- Penedo, S. L. (2008). *El Laberinto Queer* [ebook]. Barcelona: Egales.
- Pereira, Ana Catarina. (2016). *A Mulher Cineasta: Da Arte pela Arte a uma Estética da Diferenciação*. Coleção: Ars. Covilhã: LabCom UBI. ISBN: 978-989-654-278-8. Disponível em: <https://www.labcom.ubi.pt/livro/256>
- Pereira, Ana Catarina & Colins, Alfredo Taunay. (2016). *Melancolia Queer: O masculino e o feminino como construções cinematográficas temporais*. *Revista Textura* (Universidade Luterana do Brasil - ULBRA). V. 18, n. 38 - Educação, Teoria e Cinema Queer. ISSN: 2358-0801. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/issue/view/190>
- Pereira, F. S., & Bersani, H. (2020). Crítica à interseccionalidade como método de desobediência epistêmica no Direito do Trabalho brasileiro. *Revista Direito e Práxis*, 11, 2743-2772. Doi: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/50157>
- Queer Lisboa - Festival Internacional de Cinema Queer. (07 de Setembro de 2019). Sobre o festival. Fonte: Site do O Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer: <http://queerlisboa.pt/o-festiva>
- Rea, C. (2018). Pensamento Lésbico e Formação da Crítica Queer of Color. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 117-133. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/cgd.v4i2.26201>
- Rea, C. A. & Amancio, I. M. S. (2018). Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*, (53), 2018: e185315. <https://doi.org/10.1590/18094449201800530015>
- Rebouças, H. (03 de dezembro de 2007). Em cartaz, vida e obra do artista sem fronteiras: teorias, metáforas e arte do cearense que ganhou o mundo com o cinema. (R. Entrevista, Ed.) *Revista Entrevista*, págs. 103 - 122.

- Renov, M. (2014). Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição. Em N. Barreirinha, & P. Pablo (Orgs.), *Silêncios históricos e pessoais* (pp. 31-52). Campinas, SP: Medita.
- Rial, C. S. (2004). *Antropologia e Mídia: breve panorama das teorias de comunicação*. Florianópolis: UFSC.
- Rial, C. S. (2005). Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In M. P. Grossi, *Movimentos sociais, educação e sexualidades* (pp. 107-136). Rio de Janeiro: Garamond.
- Ribeiro, Decio. (2011). *Stonewall: 40 anos de luta pelo reconhecimento LGBT*. Colling, Leandro (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA. (Coleção CULT; n. 9).
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento.
- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, [S. l.], v. 4, n. 05. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>.
- Rich, B. R. (2013). *New queer cinema : the director's cut*. Durham and London: Duke University Press.
- Rich, B. R. (2015). New Queer Cinema: versão da diretora. Em L. M. Nagime, *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. 20-31). São Paulo: Caixa Cultural.
- Richards, S. (2016). *A New Queer Cinema Renaissance*. *Queer Studies in Media & Popular Culture*. DOI: https://doi.org/10.1386/qsmc.1.2.215_1
- Rosenfeld, A. (2009). *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva.
- Sacol, A. Z. (2009, maio). Um retorno ao básico: compreendendo os paradigmas de pesquisa e sua aplicação na pesquisa em administração. *Rev. Adm. UFSM*, Santa Maria, 2(2), 250-269. <https://www.redalyc.org/html/2734/273420378007/>
- Saez, J. (2004). *Teoria queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Salles, M; Cunha, P. & Leroux, L. (2019). *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV.
- Santos, A. C. (2005, nov.). *Heteroqueers contra a heteronormatividade: Notas para uma teoria queer inclusiva*. Oficina do CES, (239), 1-12. <https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-239>
- Santos, A. C. (2006). Estudos queer: Identidades, contextos e ação colectiva. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, pp. 03 - 15.
- Seidman, S. (1996). *Queer Theory/Sociology*. Oxford: Blackwell.

- Schwartz, C. (2017). Nota sobre a tradução. Em W. S. Burrough, *Queer* (pp. 07-08). São Paulo: Companhia das Letras.
- Sedgwick, Eve. (1990). *Epistemologies of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Stam, R. (2013). A Teoria Queer sai do armário. In R. Stam, *Introdução à Teoria do Cinema* (5. ed.). Campinas, SP: Papyrus.
- Swain, T. N. (2001). *Para além do binário: os queer e os heterogênero*. Revista Gênero, pp. 87 - 98.
- Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global. In F. R. Lanuza, & R. M. Carrasco, (Orgs.). *Queer & Cuir: políticas de lo irreal* (pp. 19-37). Cidade do México: Fontamara.
- Vidarte, P. (2005). *El banquete uniqueersitario: Disquisiciones sobre el s(ab)er queer*. Em D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte (orgs), *Teoria Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 77-109). Madrid: Egales.
- Turner, G. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo, SP: Summus Editorial.
- Vasconcellos, J. (2008). A pedagogia da imagem: Deleuze, Godard - ou como produzir um pensamento do cinema. *Revista Educação & Realidade*, 155 – 168
- Wittig, M. (2006). *El Pensamiento Heterosexual Y Otros Ensayos* (2ª ed.). Barcelona, Espanha: Egales.

Filmografia

- Aïnouz, K. (Diretor). (1993). *Seams* [Brasil].
- Aïnouz, K. (Diretor). (1994). *Paixão Nacional* [Brasil]
- Aïnouz, K. (Diretor). (1996). *Hic Habits Felicitas* [Brasil]
- Aïnouz, K. (Diretor). (1998). *Les Ballons des Bairros* [Brasil]
- Aïnouz, K. (Diretor). (2000). *Rifa-me* [Brasil]
- Aïnouz, K. (Diretor). (2002). *Madame Satã* [Brasil].
- Aïnouz, K. (Diretor). (2006). *O Céu de Suelly* [Brasil].
- Aïnouz, K. (Diretor). (2011). *O Abismo Prateado* [Brasil].
- Aïnouz, K. (Diretor). (2014). *Praia do Futuro* [Brasil].
- Aïnouz, K. (Diretor). (2019). *A Vida Invisível* [Brasil].

Aïnouz, K. & Gomes, M. (Diretor). (2014). *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* [Brasil].

Almodóvar, P. (Diretor). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Espanha].

Amaral, S. (Diretora). (1985). *A Hora da Estrela* [Brasil].

Amaral, T. (Diretora). (1996). *Um Céu de Estrelas* [Brasil].

Araki, G. (Diretor). (1992). *The Living End* [EUA].

Bressan Jr., A. J. (1985). *Buddies* [EUA].

Camurati, C. (Diretora). (1995). *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* [Brasil].

Cholodenko, L. (Diretor). (2010). *The Kids Are Alright* [EUA].

Clark, L. (Diretor). (1995). *Kids* [EUA].

Dearden, B. (Diretor). (1961). *Victim* [Reino Unido].

Demme, J. (Diretor). (1993). *Philadelphia* [EUA].

Diegues, C. (Diretor). (1976). *Xica da Silva* [Brasil].

Dollan, X. (Diretor). (2012). *Laurence Anyways* [Canadá].

Dollan, X. (Diretor). (2019). *Matthias et Maxime* [Canadá].

Epstein, R., & Friedman, J. (Diretores). (1995). *The Celluloid Closet* [EUA].

Finch, N. (Diretor). *Stonewall* [EUA].

Guiraudie, A. (Diretor). (2013). *L'inconnu du Lac / Stranger by the Lake* [França].

Heche, A.; Anderson, J. & Coolidge, M. (Diretoras). (2000). *If These Walls Could Talk 2* [EUA].

Haight, A. (Diretor). (2011). *Weekend* [Reino Unido].

Haynes, T. (Diretor). (1989). *The Karen Carpenter Story* [EUA].

Haynes, T. (Diretor). (1991). *Poison* [EUA].

Haynes, T. (Diretor). (1995). *Safe* [EUA].

Haynes, T. (Diretor). (1998). *Velvet Goldmine* [EUA].

Haynes, T. (Diretor). (2002). *Far From Heaven* [EUA].

Hiller, A. (Diretor). (1982). *Making Love* [EUA].

Hittman, E. (Diretor). (2017). *Beach Rats* [EUA].

Kalin, T. (Diretor). *Swoon* [EUA]

Kechiche, A. (Diretor). (2013). *La vie d'Adèle / Blue is the warmest color* [França].

Lee, A. (Diretor). (2005). *Brokeback Mountain* [EUA].

Lipsey, M. (Diretor). (2014). *The Boy In The Dress* [Reino Unido].

Livingston, J. (Diretor). (1990). *Paris is Burning* [EUA].

Mascaro, G. (Diretor). (2016). *Boi Neon* [Brasil].

Minelli, V. (1956). *Tea and Sympathy* [EUA].

Muylaert, A. (2002). *Durval Discos* [Brasil].

Oswald, R. (Diretor). (1919). *Anders als die Andern* [Alemanha].

Padilha, J. (Diretor). (2007). *Tropa de Elite* [Brasil].

Peixoto, M. (Diretor). (1931). *Limite* [Brasil].

Rees, D. (Diretora). (2011). *Pariah* [EUA].

Reitman, I. (Diretor). (1990). *Kindergarten Cop* [EUA].

Rodrigues, J. P. (Diretor). (2000). *O Fantasma*. [Portugal].

Ross, G. (Diretor). (1998). *Pleasantville* [EUA].

Sharman, J. (Diretor). (1975). *The Rocky Horror Picture Show* [Reino Unido/EUA].

Sirk, D. (Diretor). (1959). *Imitation of Life*. [EUA]

Sousa, M. (Diretor). (2008). *Apenas o fim*. [Brasil]

Troche, R. (Diretor). *Go fish* [EUA]

Tucker, D. (Diretor). (2005). *Transamerica*. [EUA]

Van Sant, G. (Diretor). (1991). *My Own Private Idaho* [EUA].

Van Sant, G. (Diretor). (2008). *Milk* [EUA].

Van Sant, G. (Diretor). (1997) *Good Will Hunting* [EUA].

Van Sant, G. (Diretor). (1998). *Psycho* [EUA].

Van Sant, G. (Diretor). (2002). *Gerry* [EUA].

Van Sant, G. (Diretor). (2003). *Elephant* [EUA].

Varda, A. (Diretora). (1975). *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* [França].

Wyler, W. (Diretor). (1959). *Ben-Hur* [EUA].

Wyler, W. (Diretor). (1961). *The Children's Hour* [EUA].

ANEXOS

01. GUIÃO DA ENTREVISTA

1. Teu primeiro curta-metragem (“Seams”) e o primeiro longa abordaram questões de gênero e sexualidade. Qual é o teu interesse nessas temáticas?
2. Fazes alguma leitura e pesquisa especificamente direcionada aos estudos Queer? Que autores?
3. Teus filmes “madame Satã” e “praia do futuro” foram validados como QUEER e percorrem vários festivais no mundo. Isso foi pensado durante o processo de escrita de roteiro e produção? Ou denominá-los como Queer foi algo pós-produção? É porque eles se enquadram na categoria Queer? Concordas com essa designação?
4. Consideras que o conjunto de tua obra pode se enquadrar no chamado New Queer Cinema? Porquê?
5. “Madame Satã”, teu primeiro longa-metragem, é sobre um personagem negro, periférico, “marginal” e homossexual. Sendo o filme de estreia de um cineasta pouco ou nada conhecido, havia uma grande probabilidade do filme ser um fracasso. Apesar das polêmicas, foi o filme que te deu visibilidade e fez sucesso por onde foi exibido.
 - a. Por que escolheste estreiar com um filme como o “Madame Satã”?
 - b. Qual era o teu objetivo com ele?
 - c. A que tu atribuis o sucesso do filme?
6. Quando decidistes ir aos EUA trabalhar com Todd Haynes, tu já refletias sobre normas de gênero, patriarcado, machismo e sexualidade? Sobre esses temas, quais eram tuas reflexões e conclusões (se chegaste a alguma)?
7. Tu também pareces ter forte interesse em personagens femininos. Por quê? Quando constróis personagens mulheres, como costumavas pensar essas mulheres? Que perfil te interessa pôr na tela do cinema?
8. Quando escreves guiões e realizas, e tens que fazer escolhas sobre personagens homens e mulheres, o fazes com algum objetivo específico sobre os espectadores homens e mulheres? Acreditas em um cinema que passa “educação” às pessoas em relação às questões de gênero e sexualidade?
9. O cinema produzido por ti é conscientemente político? (Em caso positivo ou negativo saber o Porquê)

10. Quem são as tuas principais referências como realizadores ou realizadoras de cinema? Quem ou que filmes te fizeram querer ser o cineasta que és hoje?
11. Quando decidistes fazer cinema, qual tipo de cinema pensavas em fazer? Manténs a mesma ideia, hoje?
12. O que no filme “superstar: the Karen Carpenter Story” te chamou tanto atenção a ponto de ires em busca do Todd Haynes para trabalhar com ele? E de que modo a experiência de trabalho com ele influenciou em tua trajetória no cinema, em termos temáticos, estéticos e construção de personagens?
13. Dessa tua experiência vivida durante a “gênese” do New Queer Cinema nos EUA, o que pões dela nos teus filmes?

02. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM KARIM AÏNOUZ

Alfredo: Fazes alguma leitura, e pesquisa especificamente direcionada aos Estudos Queer? Que autores ou autoras tu lês?

Karim: Cara, cê tá falando meio com uma coisa meio pré-histórica comigo aqui, porque o que acontece comigo. Acho que você já leu, tem um livro que foi escrito acho que por alguém...tem o conteúdo de um menino muito simpático, assim que trabalhava no Festival de Cinema do Rio. Cê leu sobre a história do Cinema Queer no Brasil. Enfim, deixa eu te contar um pouco, não sei se você sabe mas assim... eu, na verdade, eu tava lá um pouco quando isso começou a ser debatido que foi um pouco ali... um pouco pós início do que se chama hoje da crise da aids, então um pouco no início da explosão né, que é o final da década de 90 e eu me lembro muito de tá numa *gay pride*, acho que foi em 89 ou 90, que eu vi um negócio que eu fiquei muito emocionado, assim, porque antes era *gay* e tal ... e eles, aí eu vi pessoas diziam **“we're here we're queer I got is do it”** e era, foi um canto muito bonito, assim, que eu ouvi que tinha muito a ver com... **tinha uma coisa de indignação no movimento queer que eu acho que eu acho que a gente foi perdendo no movimento gay assim, né?!** Porque o movimento *gay* ele foi um pouco enterrado pelo vírus e aí o movimento *queer* ele vem, ele vem com uma certa dose de indignação, assim, que é muito... que é muito bonito, assim. Eu me lembro por exemplo de tá fazendo uma passeata uma vez numa numa **ACT UP** que a gente ia toda terça-feira e uma vez a gente fez uma passeata na frente do **INS** que é o **Immigration and Naturalization Service** em Nova Iorque que a gente jogava sacos de... não era ketchup, era tipo um sangue falso, assim, tinha alguma coisa muito, muito de (o que se chamem inglês de **I Waid**), assim né, que em português é *indignação*. Então, **eu não me lembro exatamente como é que essa palavra entrou, o que que ela significa, porque ela é tão parte de uma experiência que foi muito vivida, assim né.** Acho que o próprio **forjar** é a apropriação do queer como estranho na década de 50 e do que ele se volta....É ...Eu to te falando dessas imagens porque eu acho que foi muito nesse momento onde essa identidade do que se chama hoje de queer ela começa especificamente acho que em Nova Iorque porque foi uma cidade acho que foi muito muito atingida, enfim pela coisa da hegemonia da língua anglo-saxã e tal mas assim, foi muito barra pesada, assim, mais que Londres, mais que grandes outros centros. E assim, não sei se foi tão mais, mas sei que certamente ela foi mais documentada e ela foi mais...é... tinha mais estatística sobre isso. Então, pra mim o Movimento Queer vem muito daí. Um movimento queer dentro do cinema ele vem

muito, é ... ali de um movimento que tem em Nova Iorque... Eu to te falado em Nova Iorque porque eu acho que teve isso em São Francisco, eu acho que isso existiu em Paris, deve ter existido no Brasil. No Brasil era ainda mais complicado ainda né...porque ...O que eu tô querendo te dizer é que eu acho que não tem como falar de uma coisa sem falar da outra. Não tem como falar de vida, sem se falar de morte. **Acho que ao se falar de morte o Queer vem como uma possibilidade de vida**, de irreverência e de algo coletivo (que eu acho que depois a gente se perdeu de novo nos anos 90, nos anos 90 de uma maneira muito genérica assim). Então **eu não lembro do que essa palavra significa, eu lembro da energia que emanava dessa palavra quando ela começou a ser utilizada**. E tinha uma coisa bonita de vingança, né, um pouco que tem nessa palavra. Assim... "Vocês acham que a gente é estranho?", essa coisa de ***we're queer we're here I got is do it***. Tinha um negócio muito lindo assim "vocês acham que a gente é estranho? A gente é muito estranho. A gente é tão estranho que a gente é incrível, entendeu? Se você não gostar sai da frente que a gente tá chegando aí e a gente não vai pedir desculpa pra entrar, assim... Então como é que isso se decanta no cinema, né... no cotidiano né.... Eu acho que isso se decanta de uma maneira muito diferente, assim... muito diversa e tal, assim... Então **pra mim é uma palavra que tá mais ligada com indignação e com... com ironia né... E o que que é a imaginação queer?** Né? Sim Aí acho que talvez seja bonito tentar voltar para o que é o *camp*, dentro daquele artigo famoso da Sontag. Eu acho que já tá na hora de alguém escrever sobre ***Not So Queer*** porque é uma imaginação como você bem falou, não é sobre... é ... né ... **não é sobre a questão da sexualidade, das práticas sexuais, das práticas sexuais e tal, é muito mais do que isso**. Né? Mas vem disso, né? **Vem desse lugar que é o lugar do proibido, que é o lugar do maldito, que é o lugar da margem e tal, né... E quando essa margem se volta contra o centro, aí eu acho que tudo... né... acho que tem uma imaginação que é muito, muito rica, assim ... entendeu?**

Alfredo: Tu estavas lá, justamente, né? E aí foi na mesma época em que surge os Estudos Queer, a Teoria. Aí eu queria só saber se tu tens alguma leitura tipo Judith Butler, Beatriz Preciado ou outro.

Karim: Cara, eu vou lá mais atrás, assim. Eu to mais ali na turma da B. Ruby Rich, assim... Porque eu me lembro. Eu me lembro muito claramente, assim ... né. Eu trabalhei muito tempo É engraçado falar disso porque parece que eu estou falando que faz muitos anos assim, mas...É estranho. Eu me lembro de trabalhar em *Poison* que foi o primeiro filme do Todd (Haynes), assim. Então eu fui trabalhar em *Poison* porque eu vi um filme que não era queer, mas que pra mim era queer, que era o *Superstar* (*Superstar*:

The Karen Carpenter Story, 1987) que é um filme sobre o Richard e a Karen Anne Carpenter.

Alfredo: Eu ia até te fazer pergunta sobre isso...vou fazer

Karim: Foi o filme que me levou a fazer cinema. Porque eu vi esse filme num buraco lá em Nova Iorque que chamava *Millenium Film Workshop* , que era um cineclube, assim ... que fazia super 8, enfim, que era no caminho da minha casa pra universidade. Ou era um pouco perto da Universidade, era na ***East 4 Street***.

Alfredo: Então quando tu assistiu *Karen Carpenter* tu já estavas em Nova Iorque?!

Karim: Já. Eu assisti Karen Carpenter... Eu fui pra Nova Iorque e aí eu comecei a estudar arquitetura. Aí eu tinha uma amiga. Não isso foi depois. Eu tinha uns amigos e aí eu entrei no ***ACT UP*** e eu me lembro de ver. E eu não tinha a menor intenção de fazer cinema, isso pra mim não tava muito na minha pauta, mas eu me lembro de... eu já estava fazendo umas coisas de Super 8, mas não pra fazer Cinema, era mais pra fazer instalação, artes plásticas e tal... E esse *workshop*, chama *Millenium Film Workshop*, ele tinha...eles tinham umas oficinas de Super 8, e eu me lembro que eu fui em uma dessas oficinas e eu vi que eles estavam passando esse filme. Eles passavam uns curtas, tinham uns programas de curtas. E eu entrei pra ver esse negócio e eu fiquei muito chocado. Assim, eu não sabia quem era o Todd (Haynes), eu não sabia quem era nada, e eu fiquei muito chocado, mas foi um chocado para o bem. Eu falei assim: "gente, se alguém tem a ousadia de fazer um filme sobre feminismo, como o *Popstar (Superstar: The Karen Carpenter Story, 1987)*, com boneca, eu também posso, entendeu?! Eu também posso, eu não preciso de dinheiro, né?! Porque a grande questão é que eu fazia o Super 8 e eu via as pessoas fazendo cinema e nem tinha desejo de fazer cinema. Aquilo era tão complicado, entendeu?! Mas coincidentemente fazendo um curso de Super 8, né?! de como usar a câmera de Super 8 e tal... e vi esse filme num dia, eu me lembro (eu não sei exatamente que dia é que foi). Eu fiquei muito impressionado com aquilo ali. Falei gente... E eu tava escrevendo um mestrado... na verdade... tinha uma coisa eu tava escrevendo um mestrado que era um mestrado sobre documentário e que falava do político e do poético, assim... Como que o político e o poético podiam conviver, se aglutinar e se tornar num objeto artístico. E o filme do Todd era isso, mas era *punk*, era *Queer*, entendeu... só que essa palavra a gente não tava usando assim. E aí, vem muito ... eu me lembro quando você me fala da Judith Butler, pra mim tudo isso é depois, entendeu?! Paul Preciado, tudo isso é agora. Eu me lembro de ver o *Superstar* e falei: "UOU, ***this is fuck interesting***". Aí eu fui trabalhar com ele (Todd Haynes), fui pedir um estágio com ele. Porque eles tinham...tinha um milionário que era amigo dele e da Christine que tinha

uma Fundação que eles bancavam curtas-metragens, chamava-se *Aparattus*, e aí eu fui no escritório, bati na porta e consegui que eles me dessem um estágio. Mas um estágio assim, eu não ganhava nada, 100 dólares por semana, sei lá, era um negócio assim. E ele tava começando a pré-produzir o *Poison*. Aí a gente fez o *Poison* e o *Poison* foi um pouco a Universidade de Cinema que eu não fiz. Eu fiquei quatro anos trabalhando na preparação, na filmagem e dois anos na montagem. Foi um filme que levou muito tempo pra montar e ele montava em casa. Então na época eu morava em Manhattan e ia pra casa dele no Brooklyn. Tipo assim, era muito longe. Porque era um trem que tinha que pegar uma conexão, era muito longe entendeu. E eu fiquei dois anos montando. E quem montou o filme foi o namorado dele, que foi ator no filme, que foi o Jim (James) Lyons, que morreu em 2004. Então esse tempo todo pra mim foi muito importante assim... porque era a primeira vez que eu via alguém fazer um filme abertamente *gay*, entendeu e que tinha sexo e que tinha um formato que não era o formato...tinha uma coisa muito especial no *Poison* que era um formato que ele tava tentando coisas, eram três histórias, entendeu?! era um negócio assim muito... pra mim eu falava: "UOU, *what an imagination*. Que imaginação incrível e tal. E depois disso eu me lembro que o filme foi pra *Sundance*. Eu acho que foi pra *Sundance* em 90 (Eu não lembro se foi em 89 ou foi 91) e ganha o *Grand Price* (o prêmio de *Sundance*) e aí eu acho que é dessa época que vem o artigo da B. Ruby Rich onde ela fala do *New Queer Cinema* (ou é um pouco depois na verdade). Eu sei que teve um filme do Todd...e depois a Christine (que não era gay na época e que começou a namorar menina depois), ela conhece a Rose Troche...(E eu to falando disso porque é muito bonito. Porque não era só o masculino). O que foi bonito disso é que ela trouxe a Rose Troche (que fez um filme, que era o *Go Fish*,) e que na época ela tava produzindo o filme de uma mulher (que nunca mais fez nada depois) e que na época chamava-se (esqueci o nome dela). Era a história de amor da Greta Garbo com a amante dela. Era um curta chamado *La Divina*. Então eu tava no meio desse furacão ali, entendeu?! E junto com isso você tinha a *Boite*, que era um espaço importantíssimo. Então tinha ali as *boites* bombando. Eu me lembro que todo mundo usava um shortinhos jeans. Usava short e camiseta branca da *Renner* e uou uou. Só que uou uou e o povo morrendo ali do lado. Muita gente morrendo. Então, esse caldeirão um pouco é de onde eu acho que eu me lembro do primeiro escrito teórico e aí na Escola de Cinema que eu fazia (que não era de cinema, que era de Teoria de Cinema) eu me lembro, a Judith Butler ela entra três anos depois que eu saí. Então, *Queer Studies* é algo que um pouco começa ali.... Eu fico falando isso pra você porque parece que é muito louco, parece que eu tava no meio do olho de um furacão e eu não sabia que eu tava. Mas eu acho que eu tava no olho do furacão mesmo, ali. E aí foi toda uma geração também, né?! Porque o que aconteceu ali em Nova Iorque é que, como você... de novo,

eu acho que foi em Nova Iorque porque foi o lugar onde morreu mais gente. Não foi em Nova Porque é Nova Iorque, não, entendeu?! ... Era porque realmente foi onde... foi uma cidade que houve, tanto quanto em São Francisco, uma explosão do Movimento Gay e que foi abortado, interrompido, extirpado pelo vírus. É um pouco ... É engraçado pensar nisso e no Covid..mas foi a cidade que mais sofreu e tal...Então foi um jeito de sobreviver a tudo isso, entendeu?! Aí na hora que isso começa a ficar Teoria é muito depois, assim cara .Quando isso vira *Queer Studies*, *Gender Studies* e tal... Mas só pra terminar um pouco do que eu to te dizendo. O que na verdade, no entanto, foi muito importante, do ponto de vista teórico, pra gente chegar no *Queer Studies* foi... foi o *Feminine Studies*, entendeu?! Porque foi Laura Mulvey, foi a *Feminine Studies* e Cinema, né?! Então quando você vê, por exemplo, de onde sai o *Superstar*, ele sai dos textos sobre feminismo naquele momento, assim. Então, tem uma transição também que é muito bonita de como o feminismo de alguma maneira se transforma... Eu me lembro de trabalhar na época com uma coreógrafa, que depois começou a fazer Cinema, que tá viva, que era incrível, chamava Yvonne Rainer...assim... Então você tinha uma mistura ali que era ela, ela apesar de... ela era ...não vou dizer que ela era pós-gênero porque é um pouco pretensioso falar disso naquela época, mas existia...era muito bonito, por exemplo, esse ambiente da produtora porque você tinha a Christine, que virou uma *big dyke* depois, aí você tinha o Todd, você tinha o **Tom Kalin** (que fazia uma espécie de historiografia do Movimento *Queer*, aonde ele pega e refilma *Rope*, com dois personagens gays, entendeu?! Você tem a Rose, que tinha uma coisa absolutamente divertida e irreverente e tal. Então, tinha um caldeirão ali que...eu não sei essas coisas que acontecem uma vez na vida...E na Inglaterra cê tinha um outro caldeirão que era o caldeirão com relação das questões de etnia e de pós-colonialismo, que era o **Isaac Julien**, entendeu... Então tinha uma comunicação transatlântica também entre esses grupos. Eu me lembro que a Isaac vem pra Nova Iorque e era muito amiga do Todd. Então tinha um negócio ali que era muito daquele momento e que depois virou o Movimento *Queer*, mas eu acho que ele meio se forja ali, entendeu...

Alfredo: Eu queria perguntar justamente sobre o Karen Carpenter e tu meio que já respondeste...

Karim: Eu distribuía, cara. Eu ganhava dinheiro...porque eu vi o Karen Carpenter e fiquei tão enlouquecido com o Karen Carpenter que eu fazia a distribuição do Karen Carpenter nos Estados Unidos, que não era nada, imagina, quem era eu, não falava nem inglês direito e tal, e o Todd me deu esse negócio e eu fiquei fazendo a distribuição, assim. Eu me lembro, era muito louco...eu fiquei fazendo a distribuição e eu mandava... eu mandava cópia, entendeu... eram cópias, porque eu acho que o filme tinha 40 minutos

ou 30 minutos, então a gente mandava um rolo para umas instituições e eu fui ficando muito animado com aquilo, eu fui ficando muito louco, entendeu?! E eu sei que depois ele até me demitiu da distribuição porque eu comecei a sair pra boate e tava distribuindo Karen Carpenter, entendeu... e depois ele me demitiu da distribuição. Mas ele foi muito querido e continuou e pagando pra eu trabalhar como assistente de montagem no *Poison*. Mas eu fiquei louco... Mas você já imaginou uma pessoa que saiu do Ceará, que foi parar em Nova Iorque, distribuindo um negócio que eu achei maravilhoso... aí eu pirei, entendeu?! eu pirei hehe e eu comecei a mentir que eu escondi o15:28 (**não entendi**) 15:30 porque eu esquecia de mandar o negócio, entendeu?!... mas aquilo ali me pirou a cabeça porque era muito impressionante, cê entendeu... a pessoa achar que podia fazer um filme com boneca?!

Alfredo: O que eu fiquei intrigado foi saber...se era só isso, essa forma de fazer cinema, essa possibilidade, ou muito a questão temática também.

Karim: Cara, eram as duas coisas, entende, assim ?! Era exatamente aquilo que te falei do poético e do político...eu dizia assim: "menino, como é que essa criatura me pega...porque eu nunca mais...eu preciso ver o *Superstar*... assim...Eu dizia assim: "menino, eu to saindo aqui de uma aula de *Feminines Theory* e esse menino aqui tá pegando umas bonecas barbie e falando de feminismo?! E com...E com *popstar*?!...E eu sempre amei...como é que era uma música deles que eu amaaaaava. Que não era *Yesterday* (*Karim canta um trecho da música dos Carpenters*).... eu cresci com essa música, entendeu... Aí eu tava de repente fazendo um filme da música que eu ouvia da novela que eu adorava dançar com uma boneca barbie e com o irmão da Karen Carpenter matando ela de anorexia...então, assim ... ao mesmo tempo que era muito político, era muito concreto, cara. Você falar de anorexia enquanto uma questão política em 1989, enquanto tinha um monte de gente morrendo de aids, era muito incrível. Porque na verdade o que ele faz, ele abre e fala assim: "eu também posso falar disso aqui, entendeu?! Eu vou falar desse tema, nesse outro lugar que não é o lugar do feminismo." assim... Tinha um coisa do Richard (Carpenter) que era meio viado, não era?! eu não me lembro direito. Tinha uma coisa que ele era meio gay?! Tinha um negócio confuso assim...Aquilo ali era de uma LIBERDADE... mais do que isso, a ousadia mesmo. Era assim: "Bom, eu não vou ter dinheiro pra fazer isso aqui com uma atriz eu vou botar uma boneca, entendeu?!"...Eu falei, gente mas isso é genial...E aí o *Seams* que é o filme que e fui fazer logo depois é muito informado nisso.

Alfredo: Tu estás lendo os meus pensamentos? Era o que eu ia perguntar Hehehe...

Karim: O *Seams* é muito formado por isso, entendeu?! Porque daí o que que aconteceu, eu nunca pensei que eu ia fazer cinema..aquilo ali, imagina, quando eu vi a boneca eu falei "Ah eu também posso, entendeu?! O cara tá botando uma boneca porque que eu também não posso? Aí eu entrei num negócio...absolutamente eu não sei o porque que eu entrei...que era no **Whitney Museum of American Art**, eles tem um programa que chama *Independence of Star Program*...e eu apliquei...era chiquérrimo..todo mundo chique ia pra lá, entendeu?! Era todo mundo incrível, inteligente e tal...e eu entrei...eu acho que eu entrei... eu acho que entrei por causa de quota. Porque eu não tinha o que apresentar ali. Eu fiz um mestrado, eu tinha estudado arquitetura, eu tinha umas pinturas horrorosas que eu mandei como portfólio...horrorosas...eu não tinha muito o que apresentar. Mas eu acho que rolou, Karim, Brasil, Queer, pumpum, bambam, bum...entrei... E eu nunca tinha tido na minha vida um ateliê... daí eu tinha um ateliê e eu tinha que entregar alguma coisa no final. Não ia poder dar o truque do acadêmico e ficar escrevendo *paper*, entendeu?!... E o *Superstar* ele foi muito importante pra eu pensar que assim: "*Yes, I Can*". *Maybe I can*...Aí eu fui fazendo o *Seams*. O *Seams* ele não começou assim, eu não tenho um projeto de carreira que eu fui fazer um filme pra depois...eu fui fazendo um negócio ali meio atordoadamente e tal, mas que tem muito a ver...e se você ver o *Seams* agora... pensando, falando com você, pela primeira vez eu me dou conta...ele tem essa estrutura de tríade, né?! Ele tem documentário, ele tem entrevista, ele tem ficção (que é aquela coisa daquela mulher lendo aquelas cartas) e ele tem imagem de arquivo...Quando você olha para o *Seams* hoje (eu tô falando isso pra você hoje pela primeira vez) ele tem a mesma textura do *Poison*... Pensa bem, o *Poison* tem época, né?! que é aquela coisa daquele cientista louco (que sei lá o que que ele faz com aquela mulher), tem o **genê**, que é ficção completa, e você tem aquela história que é aquele falso documentário (que é a morte daquele jardineiro que come a dona da casa...eu não me lembro direito o que que é aquela história. Uma história muito louca, mas uma história muito real, né?! ... E eu acho que essa imaginação...e sempre que eu faço um longa (engraçado, esse negócio) eu sempre penso muito no *Poison*, assim... porque foi o primeiro longa que eu trabalhei. Mas **eu penso sempre no *Poison* pela liberdade que aquele filme tem, entendeu?! E é isso que eu acho que é *Queer*. É assim, *It doesn't matter*, entendeu?! Não importa muito o que que é, bota aí o que você acha e vai juntando acolá, entendeu?!** E a gente não era dependente de uma estrutura do cinema. O *Poison*, ele custou 200 mil dólares, cara... num país aonde um filme independente custava 1 milhão... entendeu... O *Superstar* ele foi muito importante e eu acho que quando a gente olha o *Poison* ele também é meio um filhote do *Superstar*, entendeu?!

Alfredo: Pois é isso que eu ia perguntar...Teu primeiro curta foi o *Seams* e o primeiro longa também aborda questões de gênero, sexualidade. Qual é o teu interesse nessas temáticas? Porque é muito recorrente na tua obra.

Karim: Cara, é a vida, né?! Eu não sei se é uma temática, você tá entendendo, assim? é a minha vida. Eu não consigo muito separar isso do que eu to falando, do que eu to fazendo, entendeu?! É a minha vida, a minha vida é essa, a vida que eu vivo é essa...Mas sempre com muito cuidado porque não é só sobre a gente as coisa, né?! Então, eu me lembro que quando eu fiz o *Madame Satã*, o *Madame Satã* não era um projeto de cinema. O *Madame Satã* era um negócio que eu precisava fazer. Eu falei: "Gente, como é que eu venho de um país cuja injustiça é tamanha e que não tem um filme sobre esse homem?! Isso é uma loucura. Primeiro que é uma burrice, né?! Porque é um puta personagem, cinematográfico e tal. Primeiro que é uma burrice comercial. Tinha um filme que eu acho que ele não foi feito...ao qual ele não foi celebrado como ele deveria ter sido celebrado. Nem o filme, nem o personagem. Então o *Madame Satã*, é engraçado, porque ele é quase uma passeata pra mim, mais do que um filme, entendeu?! Ele é um ato...falar que é um ato político é um pouco pretensioso... Ele é uma passeata aquilo ali, é o povo gritando na rua...Aquilo ali é vamos gritar na rua, entendeu?! E nunca deixaram a gente gritar, vamos gritar bem alto. E eu não achava que eu ia fazer outras coisas depois do *Madame Satã*, assim... porque não dava nem tempo de pensar nisso, entendeu?! Eu não ia ficar pensando: "Ah, eu vou acabar o *Madame Satã* e aí eu vou fazer outro filme"...Não, eu tava ali totalmente empenhado de terminar uma coisa, entendeu?! Não dava tempo de você fazer plano estratégico, essas coisas que gente da idade de vocês fazem hoje. Eu tinha que terminar aquilo. E aí quando terminou aquilo eu disse: "Bom e agora, eu vou fazer o que? Não tinha mais dinheiro, né, acabou o dinheiro. Muito sucesso, entendeu?! mas não tinha dinheiro pra ir na esquina...eu continuei a fazer muito ...Aí as temáticas elas vieram assim, eu falei: "ah eu preciso ganhar um dinheiro aqui, o que eu sei fazer é isso. Eu passei dez anos tentando fazer, deu certo, vamos fazer outro... Não sabia muito o que era, então... Aí quando você pergunta da temática, aí vem *O Céu de Suelly*, por exemplo. Eu to te falando isso porque são escolhas que não são escolhas assim que você faz, uou, daqui a dez nos vou fazer isso, não sei que não sei o que...E *O Céu de Suelly* ele pra mim ele é uma... ele é uma reencarnação do *Seams* em ficção, entende?! Na verdade *O Céu de Suelly* ele não é muito mais que isso. Eu me lembro de ter essa conversa (não me lembro com quem era), que eu disse assim...

Alfredo: Isso também com *A Vida Invisível*, pra mim, apesar de não ser um roteiro teu, né, que é baseado num livro, mas eu vejo como uma continuação, uma extensão do *Seams*.

Karim: Completamente. E *O Céu de Suelly* eu falei assim: "cara, eu acabei de fazer o *Madame Satã*, eu tava bombado, viajando o mundo todo, um monte de festival e tal. Aí foi assim, pow, acabou. Puta, e agora como é que eu faço? Aí o que é que eu disse? disse assim: "vou fazer um filme". Vou fazer o que? Vou voltar pra Universidade? Vou fazer outro filme? Vou fazer um filme. Aí eu fiquei pensando... quando você perguntou do tema..aí é isso também, eu acho que é um pouco...porra, naquela época...isso tem quase 20 anos...Quais eram os filmes com protagonistas femininos que tinha no Brasil, cara? Era muito pouco, entende?! Tinha o filme da Carla Camurati, tinha o filme da Tata Amaral que era lindo, que era *O Céu de Estrelas*, e tinha...A Ana não tinha... a Ana (Muylaert) tinha feito o *Durval Discos* naquela época...tinha a Ana Carolina e tinha *A Hora da Estrela*...era muito pouco aquilo ali, entendeu?! era só homem, branco, rico e tal com algumas exceções, como o Cacá (Diegues), né?! com *Xica da Silva*, na década de 70 e tal...*O Céu de Suelly* ele vem muito parecido com o ímpeto, né... das escolhas dos temas *queers* ou não, é estratégico pra mim, entendeu?! Eu não fico muito pensando se é... os filmes vão virando *queer* porque, assim, né, tem todo... **sei lá se eles vão virando queer também, não sei, isso é você que vai poder dizer, não eu...**mas eles vão virando ali um negócio que, né?! A tia é gay, entendeu?! A tia da Hermila é gay...Ai tem sempre... Se não é personagem principal, tá no universo, porque assim, estamos na pista, não é?! Então não tem como fazer um filme que não tenham personagens que não sejam personagens gays, *queers*, enfim, whatever one, né?! do jeito que você quiser chamar.

Alfredo: Então o *Queer* não é algo que tu penses muito na hora de fazer o filme? Por exemplo, o *Madame Satã* e o *Praia do Futuro* são validados como *Queer*.

Karim: Menino, essa categoria é uma categoria que é, tipo assim, entendeu?! **Não é uma categoria, entende... é um estado de ser...**então assim, vou fazer um filme *queer*? Não... Pra mim tem milhões de declinações essa palavra, né?! Ela pode ser marginal, ela significa maluco, ela significa livre, ela significa colorido, ela significa irreverente, ela significa indignado, então, o que eu acho que é bonito é que ela é uma palavra que você não consegue muito traduzir, né?! por isso acho que a gente nunca traduziu, entendeu?! Porque ela ali... Porque no anglicismo dela, ela um pouco serve para um monte de coisa, né?! Ela pode ser declinada pra um monte de coisa. Então, eu nunca penso exatamente nessa categoria, mas eu penso que tem que ser... É...Eu acho que uma das grandes coisas que eu to te dizendo: ***we're queer we're here I got is do it.*** É tipo assim, ***Don't fuck with me.*** Né?! O que essa frase quer dizer é isso. **Eu acho que talvez essa energia está em todos os filmes, entendeu?!** É tipo assim... não briga

comigo porque senão eu te mato (risos). Porque você tem que me respeitar igual eu te respeito. Então, mesmo com a pobre da... a pobre da Eurídice (de *A Vida Invisível*), entendeu?! É isso entendeu... A Eurídice é muito sobre, assim: quando eu não te mato olha o que é que eu viro, né?!

25:42 Alfredo: Eu tava a perguntar isso justamente porque eu queria entender como é que é essa lógica. Por exemplo, *Madame Satã* e *Praia do Futuro* participaram de Festivais especificamente *queers*. Essa questão da validação...

25:56 Karim: Essa pergunta é ótima...

Alfredo: ... é de ti? Ou exatamente dos festivais...

Karim: Não, não é... essa pergunta é ótima

Alfredo: ... porque tem vários filmes teus que poderiam estar nesses festivais, o próprio *A Vida Invisível*, *O Céu de Suelly*...

Karim: Eu acho, cara... que você falou uma coisa que eu concordo e não concordo que é assim, né?! A questão da prática sexual (prática sexual parece uma coisa *kenesiana*, né?!) ... A questão da tua vida erótica, sexual e tal, ela é muito definidor do desejo. Ela é muito definidor dessa categoria e tal. É que a gente tem que tá muito brigando o tempo todo que é muito difícil descolar. **26:36 E eu também não quero ouvir quem é hétero dizendo que é queer, porque eu não to a fim de ouvir isso porque isso é muito fácil, entendeu?!** Então eu acho que é difícil esse descolamento, assim... De um lado eu acho que é bom que não descole, tem outro lado que eu atendo que você coloca...então, assim, eu não sei...é engraçado, por exemplo, *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) foi pra Festival *Queer*? deveria, certo? Aí eu vou te contar de um exemplo de um negócio que a gente fez há muitos anos atrás (eu acho que eu pulei isso pra voltar pra tua pergunta)... Me chamaram, em 1994 (eu me lembro como se fosse hoje), pra ser diretor de um Festival em Nova Iorque que chama *Lesbian and Gay Experimental Film Festival* ... eu falei: "Eu?!" ... chamaram eu e uma amiga minha que era afro-americana, afro-latina, assim, (a mãe dela era lá do Porto Rico) ... Eu falei: "Vamos nós, vamo aí, entendeu?! Que divertido. Era um festival que eu adorava e tal" ... E a gente mudou o nome desse Festival, a gente chamou ele de *Mix* e a gente chamou o Festival de *Experimental Queer Film Festival*, entendeu?! ... (Eu acho que essa palavra experimental e queer) ... e na época eu me lembro que a gente fez uns programas cara que era muito divertido, eu me lembro que a gente fez um programa sobre dança. Não tinha necessariamente gente do mesmo sexo fazendo amor, entendeu?! Tinha outras coisas, assim ... Então esse conceito, eu acho que no momento que isso explode ali atrás ele ??? ... Depois, de um lado eu acho uma pena, assim, por

exemplo, que ... **eu acho uma pena que *A Vida Invisível* não tenha passado em Festival Queer ...** Agora é muito complexo isso, você entende cara?! Porque...

Alfredo: Justamente por essa complexidade que eu estou tentando, não responder, mas justamente pensar. Porque eu acho que tanto festivais quanto alguns críticos eles pensam o *Queer* de uma forma muito reduzida e eu estou tentando pensar isso de uma forma mais expansiva.

Karim: Mas eu acho.. eu acho que é lindo essa reflexão, eu acho que ela é necessária. Mas eu acho...eu acho que ela cada vez mais ela é de fato ela é concreta, ela é real. Eu acho né... que existe de verdade algo muito diferente do que é o texto da B. Ruby Rich *New Queer Cinema* de 1991 com o texto de Paul Preciado agora, entendeu?! Acho que realmente é assim é um ... E é lindo. Você já viu a Ruby falando? Eu tava vendo outro dia ela falando da Jodie Foster, é a coisa mais linda, querida do mundo e tal. Eu fico olhando pra ela hoje e falando assim: gente, essa mulher...eu tinha pânico dela porque ela era danada (não que ela não seja ainda, ela é uma mente assim brilhante e tal)... Mas, eu acho que é complexo, eu acho que é uma coisa do tempo assim... Porque eu acho que tinha uma coisa binária, mas mais do que binária eu acho que tem uma coisa de demarcação de espaço de privilégio, entendeu?! Então assim, **se você faz um filme e você coloca ele num Festival Queer, imediatamente você não pode colocar ele num Festival hétero, digamos assim, ou não Queer entendeu?! Então é uma coisa da dinâmica do próprio mundo patriarcal. Ele não permite a coexistência, né?!** Se você faz uma escolha você tá num lugar...é assim, você não pode tá no centro e na margem ao mesmo tempo. Ou você tá no centro ou você tá na margem. E teu objeto ele é desenhado, ele é percebido ou ele é *foster* dependendo de onde você tá. E você é sempre jogado pro centro, né?! Você nunca pode ocupar a margem. Então acho que talvez essa seja uma reflexão que seja além da reflexão da categoria *Queer* e tal. Aonde que o *queer* é colocado? é sempre colocado na margem. E dentro do capital a margem não tem lugar, né?! Dentro do capital a margem é um lugar muito complicado, então...

Alfredo: Então é a partir daí que tu faz essa seleção na hora de inscrever um filme...

Karim: Cara, eu faço a seleção na hora de inscrever um filme é muito concreto, entendeu?! Assim... Você tem três festivais... Cara, é muito concreto...Assim...tem três festivais no mundo que tem um grande número de jornalista. Então assim, o maior é Cannes, que tem o maior número de jornalistas, depois é Berlim e depois Veneza. Por isso que eles são festivais A. Porque eles são caros, eles são ricos e tem muito jornalista que vai cobrir. E a razão de você colocar um filme num festival é porque você quer que

ele seja visto... então, os festivais, além do prestígio, do tapete vermelho da aura e tal, é um *Press junket*, né?! A gente também tem que falar disso de uma maneira muito concreta. É um *Press Junket* aquilo ali. É um lugar de concentração de jornalista. Aí você mostra um filme e você tem uma sessão de imprensa. Então você imagina o que é você ter um lugar que todo mundo paga pra ir, né?! Porque os jornalistas eles pagam pra ir (no sentido de que o Jornal paga pra você tá lá). Aí você tem uma sala com 100 jornalistas e tem o filme. O que que você quer mais da vida do que isso? Todo mundo vai falar do seu filme, entendeu?! E aí ele vai ter público, ele vai ter distribuidor...Só pra você entender o tamanho da questão. Por exemplo, o Vincent Canby que era um grande jornalista do *New York Times* (que eu acho que ele nem escreve mais), quando você lançava um filme em Nova Iorque que você tinha um *view* positivo do Vincent *Canby* você ficava em cartaz, quando era negativo, você ficava uma semana e depois você saía. Então assim, os festivais estão literalmente, concretamente, praticamente ligados à questão da difusão de filmes, da divulgação de filmes e da presença da imprensa né! Então quando você escolhe um festival, a primeira coisa é por causa disso, entendeu bicho?! Porque você vai ter cem jornalistas ao invés de dois. Aí tem lá o negócio do *smoking*, do tapete vermelho, da fama...mas mesmo o tapete vermelho é uma máquina pra divulgação do filme, né?! O que eu acho legal do tapete vermelho é que de alguma maneira ele imprime aquilo ali de uma aura.

Alfredo: É inclusive uma plataforma de protextos políticos como tu costumas fazer...

Karim: Claro, é um momento de ocupação e tal. Eu tava me lembrando outro dia...quando você faz um filme, cara, é muito engraçado, o produtor (eu já tive isso de várias maneiras) ... se eu fosse produtor; cara, eu pagava um dinheiro para um tapete vermelho, sabe... Quando você termina um filme...cara, o que que fica?! Fica o filme e a foto. E a foto que fica é a do tapete vermelho. Não é a foto do...é a do tapete vermelho que fica e vai rodar o mundo. Você abre aqui a internet e vai ver o *photocall* do *Vida Invisível*. Acho que 70% das minhas fotos são as fotos do *photocall* do *Vida Invisível*. O que fica é a foto. Aí depois ficam as outras coisas, fica o livro, fica não sei mais o que...mas é a foto que fica... Então, eu acho que a importância...E aí por isso que eu acho que quando a gente vai pra um festival grande tem que trazer a equipe, tem que trazer o elenco, tem que botar uma foto ali. Porque é o único documento concreto que fica, o resto é texto. E o texto ele evapora. Então, assim, aí quando você vai pra um festival queer, primeiro que tem menos dinheiro, né?! Tem menos jornalista. Então, eu acho que tem mais a ver (e eu não sei se eu estou dizendo uma besteira agora) ... **make the big best festival queer of are...** porque também tem uma outra coisa da sua idade que é o seguinte. Cara, eu acho que isso é muito importante também entender historicamente assim... Não tinha

filme *Queer* em festival nenhum, nem em cinema nenhum a vinte, trinta anos atrás. Então por isso que existiram os Festivais de Cinema *Queer*. Porque não tinha como ver, entendeu?! Então, assim, era proibido, era boicotado, não passava.

Alfredo: Ainda hoje é, né

Alfredo: E isso não foi uma preocupação pra ti na hora de fazer, por exemplo, *Madame Satã*? Não tiveste medo pelo fato de ser um personagem gay e isso atrapalhar...

Karim: Cara, olha, é tanta coisa ali...essa pergunta é ótima...

Alfredo: É o teu filme de estréia, é sobre um personagem gay e no entanto o filme foi o maior sucesso. É um dos filmes mais estudados até hoje dentro da Academia, né?!

Karim: Mas cara, sabe o que que acontece? Ali tinha um negócio de um astro. Era um filme, era o meu filme, era o Lázaro (Ramos) e tal, mas cara, era um personagem que todo mundo...primeiro que tinha, ele tinha o nome de filme, né?! Um personagem que tinha nome de filme. Isso não tem como dar errado. Se teu nome é, entendeu?! *The war my name is wallband*...uou, vou ver esse negócio, "wallband", entendeu?! ...Entendeu?! ele tinha o nome de filme dele, ele tinha o nome de filme, ele brinca com o imaginário da ficção entre, né?! *Madame* é delicado, *Satã*...tem o negócio do próprio nome dele que era muito importante. Quando eu falo que tem lastros, tem em vários lugares, tem isso, era um personagem que existiu, era um personagem que, mesmo que ninguém nunca soubesse quem ele era...quando eu fiz a pesquisa para fazer o *Madame Satã* eu não fiz pesquisa de mercado nesse lugar. Toda vez que alguém parar pra pensar a pessoa vai dizer assim: "Humm, interessante, quem era?"... Sabia que isso é bom quando a pessoa é ignorante? Porque ela vai querer saber. Quando ela pergunta: quem era? O filme vai tentar responder essa pergunta. Então eu acho que o *Madame Satã* deu certo no sentido comercial (porque ele deu certo no sentido comercial), porque ele é sobre um personagem histórico da História do Brasil que ninguém conhecia, que todo mundo era curioso. Tem gente que não sabia se ele era viado, se ele não era viado, ninguém tava sabendo daquilo ali. Mas a pessoa falar...Agora se o nome dele fosse Lulu, ninguém teria ido ver esse filme. Olha o nome do homem como era genial, entendeu?! E nem era o nome dele. Então assim, eu acho que o sucesso do *Madame Satã*...e eu fazia...e uma das coisas mais importantes que eu queria fazer nesse filme, eu queria que as pessoas sentissem o cheiro dele. Gente que nunca viu um viado que ficasse sentado duas horas à frente de um viado na tela, entendeu?! Eu fiz o *Madame Satã* pra isso, entendeu?! Pra pessoa falar assim: "Ah é? Ele falar: "Ah é ver muito perto do corpo" ...É!!! Eu to jogando quase ele no meio do público ali, entendeu?! É uma força que o cinema tem que é incrível. Mas cara, vai ver o público do *Praia do Futuro*? E olha que o *Praia do Futuro* é com o

ator mais famoso do Brasil. O que eu fiz com o *Praia do Futuro* é que eu peguei o Capitão Nascimento e ele virou...

Alfredo: Então isso foi intencional mesmo...

Karim: Não, ele não foi, mas depois ele virou. Não foi nada intencional porque eu tava fazendo o *Praia do Futuro* e o Wagner (Moura) ele era pra fazer o personagem namorado do Madame Satã no *Madame Satã*, o Renatinho. Só que eu falei: Gente, é baiano demais aqui, entendeu?! É o Wagner, é o Lázaro, é eu não sei quem. Eu disse assim: "Bom é demais, eles já são amigos, eu preciso dar uma bagunçada aqui. Aí eu não meti lá o Wagner. Ele não fez o *Madame Satã*. Só que o Wagner eu tinha trabalhado com ele antes de conhecer o Lázaro. Eu trabalhei com Wagner quando eu fiz o filme do Waltinho (Walter Salles) lá, o *Abril Despedaçado*. O Wagner, era o primeiro filme dele, eu tava escrevendo com o Sérgio (Machado) e tal. Então eu tinha muito carinho pelo Wagner. Mas eu me lembro de como se fosse hoje. Eu disse: "Mas não dá pra por o Wagner aqui. Um amigo vai ficar pegando o amigo, entendeu?! Não dá, não dava ali, entendeu?!" Ficar pegando no amigo. Eu falei: gente, eles não vão dar certo nisso aqui, não vai dar certo. Aí eu não usei o Wagner, não convidei o Wagner. E os anos foram se passando. E eu me lembro que quando eu tava fazendo o *Praia do Futuro* eu tava fazendo o elenco e eu não tinha pensado no Wagner porque o Wagner pra mim tinha virado o Capitão Nascimento (personagem do filme *Tropa de Elite*) naquele momento, entendeu?! Não tinha... Era o contrário. Você fala, Ah você escolheu o Wagner porque... Não. Eu falei, gente, não tinha como aquilo dar certo. Só que o Wagner perdeu o pai dele logo antes da gente ter o sinal verde pra fazer *Praia do Futuro*. Eu me lembro de uma ligação que o fiz com o Wagner, ele dizia "*pow Karim, a gente nunca trabalhou junto eu queria tanto trabalhar com você na época do Madame Satã*". Eu falei, "*Pow querido eu também, e tudo*"... E ele disse assim: "*pow eu acabei de fazer esse filme agora, eu queria uma aventura diferente, alguma coisa que eu não tenha feito e tal*". E eu mandei o roteiro pra ele e ele adorou. Então a escolha do Wagner não foi uma escolha estratégica pra ganhar o Capitão Nascimento do cu, entendeu?! Eu falei, não, eu vou pegar o meu amigo Wagner com quem eu nunca trabalhei, que eu tenho o maior tesão assim como ator, pra fazer esse papel que era um papel super pessoal, assim, pra mim. Não é a minha história o *Praia do Futuro* e tal, mas é porra... coisa aquele personagem muito assim... e é engraçado porque o *Praia do Futuro* começa...a primeira história do *Praia do Futuro* era a história de um cara que vinha pra Europa e ele morria de aids e a família nunca sabia e ficava atrás desse homem, entendeu?! E o irmão voltava pra falar. Aí eu tirei isso do filme antes de convidar o Wagner porque eu falei: "bom, eu não to pronto e nem quero fazer um filme sobre aids". Mas eu tinha muitos amigos que vieram pra cá (pra Europa) que sumiram. Tem um enterrado em Bruxelas, outro enterrado não sei aonde, a família

nunca soube, sumiram...É.. e o *Madame Satã*...(eu até devo fazer esse filme um dia, talvez)...mas enfim... tudo isso pra te contar que aí o projeto foi mudando e tal e eu me lembro dessa ligação com o Wagner e falei, vamos...(eu nunca vi o *Tropa de Elite*, querido. Eu nunca vi o *Tropa de Elite*. Eu vi o *Tropa de Elite 2*, dez minutos; não porque eu não goste, é porque eu nunca vi, entendeu?! Não é muito...)... Então assim, eu não tive uma escolha...Mas eu entendi (que eu não sou bobo) depois que o filme ficou pronto que...(pra mim o Wagner era famoso por causa da [novela] *Paraíso Tropical*...Lembra de *Paraíso Tropical*?

Alfredo: Lembro

Karim: ele era maravilhoso em *Paraíso Tropical*, entendeu?!...era o Antenor (sei lá como era o nome dele) ... é ... e eu escolhi o Wagner por causa do Waguinho que eu conhecia da Máquina, lá atrás, e por causa do *Paraíso Tropical*. Eu não vi *Tropa de Elite*, entendeu?!...Então assim ... Aí depois que eu fiz o filme eu falei: Ah, todo mundo conhece...o menino que a gente tá andando... (eu fui com Wagner em Fortaleza em alguma coisa) ... Menino, eu falei: gente que coisa esquisita todo mundo atrás desse homem...ele então é famoso, entendeu?! Eu não tinha a dimensão do quanto. Eu sabia que ele era famoso porque ele também é aqui (Em Berlim) ... E aí isso foi um pouco virando ali uma coisa na divulgação do filme. Mas eu não chamei pra fazer o Wagner... Era também é dar muito importância *Tropa de Elite*, entendeu?! Eu não chamei pra fazer o Wagner, pra destruir o *Tropa de Elite*, pra usar o *Tropa de Elite*. Não, o *Tropa de Elite* tem a vida dele. Eu chamei o Wagner porque eu achava que era um desafio pra ele como ator incrível, assim... Mas hoje em dia, por exemplo, eu to fazendo um projeto agora que eu to flertando com um projeto que ??? que é um personagem...é um dos primeiros personagens gays da história da Alemanha, assim. Cara, eu não vou fazer esse filme com ator hétero. Não tem a menor chance de fazer... você não tá nem me perguntando sobre isso eu que to te falando assim, entendeu?! Mas eu acho que é um tema importante, assim. E são esses tipos de... O que eu to querendo te dizer é que não foi uma concessão o Wagner não ser gay, assim, né?! Porque isso não foi uma questão. Mas, e eu acho que foi bom porque eu acho que o filme, se ele não tivesse sido o Wagner, 10 pessoas tinham visto o *Praia do Futuro*.

Alfredo: Entendi. Achas que foi o mesmo para o *Madame Satã*?

Karim: Tenho certeza. Um era o Wagner, o outro era um personagem que já existia. Tenho certeza... Quantos Madames Satãs?? Veja o outro *Madame Satã* (pausa longa)... Não dá pra gente entrar nesse jogo sem ser gritando, entende?! Porque senão a gente é afogado, literalmente, assim. É... É interessante, tem um outro filme inglês que foi feito

logo depois do *Praia do Futuro* que é *God's Own Country* (Francis Lee, 2017). Você já viu esse filme?

Alfredo: *God's Own Country*?? Aaaaah

Karim: É lindo!!!!

Alfredo: Ele passou até no Queer Lisboa. É mais recente, não é?

Karim: É, ele deve ter três anos e tal. Tá na Netflix, eu acho, hoje e tal. É um filme super bonito assim.

Alfredo: Que é... Sim, é um rapaz, mora no campo...

Karim: é, é isso. Aí chega o cara da Romênia, vai trabalhar, eles tem uma história de amor. É um pouco *Brokeback Mountain*.

Alfredo: Eu assisti no Queer Lisboa, no Festival.

Karim: São muito poucos os filmes. É quase uma coisa de mágica, assim, entendeu?!. Pow, você acabou de ver *Ammonite* (Francis Lee, 2020), um filme que tem a Kate Winslet e a Saoirse Ronan, não sei o que. Não aconteceu nada com o filme. Quem ganhou? Ganhou *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020), entendeu?! Assim, lá na parada mesmo do sucesso, lá que é o Oscar e tal, é muito raro. *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) é uma ... é muito fora da curva. Então a gente achar que a gente faz Cinema Queer que é comercial, não é, porque a gente não é comercial...enquanto vida, enquanto ser humano, enquanto categoria e tal. Ainda bem, né.

Alfredo: Aí eu ia te perguntar também com relação aos espectadores. Tu tens uma preocupação. Por exemplo, o *Praia do Futuro*, o *Madame Satã* ou mesmo os outros. Tu valorizas muito as mulheres. Tu te preocupas com o espectador na hora de criar esses personagens, de montar esses filmes ou a tua vontade que conta?

Karim: Não, eu acho que tem que ter o tesão, a vontade. Agora também você tem que se perguntar a quem interessa, né?! Então não é que eu pergunte sobre o espectador que vai ver, se é a pessoa de 35, 55 e tal. Mas eu me pergunto muito sobre...é anterior à questão do espectador, entendeu?! Assim, é mais sobre ... essa história interessa? Essa história interessa pra quem? Porque que essa história interessa? Porque ela precisa ser contada, né?! Porque eu acho que o jeito de fazer um livro é muito diferente do jeito de fazer um filme. O jeito de fazer um livro é ali, você vai, senta, escreve e tal, publica. Com todo o respeito assim, mas... o cinema é um esforço grande, assim, né?! é muita coisa que você tem que botar junto ali. Então eu acho que a pergunta ela se coloca sempre, ela não pode eclipsar o desejo, né?! Ela tem que vir depois do desejo, acho que o desejo inclusive ele acende o fogo do objeto e faz com que o objeto fique mais desejado, assim. Mas eu não fico me perguntando "vou fazer um filme para o espectador", não. Acho que isso você

pergunta um pouquinho depois, não é logo depois nem no final, mas você tem que se perguntar, entendeu?! Pra quem que eu vou falar, né?!

Alfredo: E uma coisa... tu até já falaste um pouco mas eu queria saber dessa tua experiência lá no *New Queer Cinema*, no surgimento, o que que tu trás pros teus filmes? Não necessariamente o *Madame Satã* ou *Praia do Futuro*, mas os outros: *Abismo Prateado*, *O Céu de Suelly*...

Karim: Eu trago tudo, cara, eu trago tudo. Eu trago o fato de que não tem como ... Eu acho muito louco se hoje eu olho pra um filme e digo "eu to fazendo entretenimento" ... Eu falo: "vá tomar...entendeu?!" Entretenimento? Eu não quero entreter ninguém, amigo. Eu quero ... entendeu?! Não to louco, eu quero dar tesão em alguém, eu quero dar vontade de alguém sair mudando o mundo ... agora, entreter??? Entreter é fazer tricô, entendeu?! Eu não faço tricô, eu faço outra coisa, entendeu?! Então assim ... e eu acho que isso vem desse lugar da indignação, né?! do sangue no olho e tal ... (Eu acho curioso, eu to falando com sotaque paulista) ... entretenimento ... eu falo "o que que é isso, entendeu?! Então assim, eu acho que essa (risos) que esse desejo ali de, de sei lá, entendeu?! de, pow, não tá legal ... então assim, um pouco o desejo "será que esse mundo pode ficar um pouco mais legal? Será que a gente não pode expor as coisas que não tão legal pra gente entender porque que não tá legal?" Então, são questões mais nesse sentido que me movem e isso vem diretamente desse lugar que é o lugar do desconforto, o lugar do desespero, o lugar da alegria, entendeu?! Que eu acho que, provavelmente, vem muito dessa experiência que eu tive, no lugar onde o coletivo, né?! quer dizer, quando você começa a fazer cinema dentro das condições como eu comecei, entendeu?! ... Eu trabalho com as pessoas hoje para elas dizerem: "não, porque esse meu projeto...", como que é um projeto, amigo? Foi um filme, entendeu?! E eram filmes que você fazia junto, ali. Você não conseguia fazer sozinho, assim. E eu acho que até hoje é isso, acho que a ideia do coletivo enquanto lugar da produção, do coletivo. Claro que também, né, cada um, o diretor, diretora e tal ... Mas acho que isso é uma coisa muito forte que eu trouxe desse momento, assim.

Alfredo: Sim. E te ouvindo falar eu começo a fazer mesmo muito sentido, ver os personagens que tu cria. Uma evidência muito grande das mulheres e meio que um apagamento dos homens, né?!

Karim: Mas é claro...

Alfredo: No *O Abismo Prateado* o homem só aparece ali no início, depois ele some. E eu acho interessante que no *O Abismo Prateado* só depois da pesquisa, em que eu fui revendo, né, várias vezes, aí eu fui perceber que tu pões mulheres em situações onde

normalmente se ver homens. Em profissões, tipo a engenheira no meio de vários homens. A taxista...

Karim: é, é...

Alfredo: ...Na hora que tem um taxista nem se vê. Nem se vê, só se ouve a voz e se sabe que é um homem pela voz...

Karim: É verdade...

Alfredo: ...Mas quando é uma taxista, ela aparece. Ela dialoga com a personagem. É... essas coisas que eu fiquei muito intrigado pra pesquisar a tua obra porque eu acho que tudo se encaixa. E agora com essa conversa contigo, tudo realmente faz mais sentido. E aí eu queria saber porque, o porque isso, né?! Tu meio que já respondeu mas eu queria que tu falasses mais um pouco. Sobre esse apagamento dos homens na tua obra.

Karim: Porque, cara, **tá na hora de jogar na luz quem tá na sombra.** Não é muito complicado a resposta da tua pergunta, entendeu?! ... A gente vem aí... Eu to fazendo agora um filme na Inglaterra e aí eu falei assim: "porque que a gente tá fazendo um filme sobre uma Rainha da Inglaterra? Mas vem cá, um monte de gente num fez filme sobre os egípcios, não tem um monte de americano que fez *Cleópatra*, *Ben Hur*, *Lawrence das Arábias*, porque que eu não posso? Que negócio é esse?" entendeu... Então assim, é sempre bom se perguntar essa pergunta ... se fazer essa pergunta, que eu faço sempre. Quando você vai começar a pensar num personagem, porque que é homem, porque que é mulher, porque que o outro é assim, porque que o outro é assado. Acho que são perguntas ... Quando você não tá num lugar ... Eu acho que o privilégio, né?! Te dá ... ele te deixa meio cego pro outro, né?!

Alfredo: Sim

Karim: **O privilégio ele causa cegueira mesmo. Você não vê o outro.** Porque você fica o tempo inteiro com tanta luz em cima de você que você nem sabe olhar pra fora do campo de luz, assim. E o que eu acho que quando você não ta no lugar de privilégio, né, e que não é o lugar **no set (???)** e tal, acho que a ligação com o outro é muito mais horizontal. Então é muito palpado por isso as escolhas, você entende?! Eu sei que é uma resposta um tanto teórica, mas eu acho que você entendeu, assim.

Alfredo: sim, sim. Eu vi em entrevista, assim. Eu fui pesquisando, vendo um pouco de tuas referências, os filmes que te instigaram, aí eu vi que tem um filme que também te motivou muito que era sobre história de uma mulher negra que tinha uma filha branca.

Karim: É, total, total.

Alfredo: É... então a pergunta agora assim. Isso mais do teu início. E quais são os cineastas, o que que continua te inspirando, quais são as tuas referências.

Karim: Olha, os cineastas que mais me inspiraram no começo eram os cineastas do cinema estruturalista americano, era o Hollis Frampton, era o Stan Brakhage, era ... quem mais que tinha ali ... ??? não era o caso não... eram pessoas que trabalhavam mais com pintura e cinema, assim... E depois narrativamente eu escrevi e pesquisei bastante o começo do documentário, que chama os documentários poéticos, então, assim, era o Cavalcanti, o Alberto Cavalcanti, era ... eu me esqueci agora quem eram os autores, mas eram geralmente autores ingleses que faziam documentário. Tinha um que era incrível, um dos pais do documentário, assim... que era um documentário assim, né... de ensaio, de investigação, assim, foi muito importante pra mim no começo. Humm, Jhon Grace, ele é incrível. E... e aí depois, a novela... não tem como, entendeu?! você passa a vida inteira comendo arroz e não gosta de arroz, não acha arroz bom e tudo, então... Foi um pouco a novela e depois, é... e depois um cinema que eu não entendia direito mas eu achava tão bonito, assim. Não conseguia entender direito. Sei lá.. Eu me lembro de ver Tarkovsky e não entender direito. Eu me lembro de ver... ??? às vezes, de ver Pasolini, de ver umas pessoas assim. Eu me lembro de ver ???, de ver direito. Era uns filmes que eu comecei a ver e que falei: "gente, que gente interessante, como é que a pessoa fez isso, assim?" Então acho que vai daí tudo que é... tem o melodrama, claro, porque tem a ver com a novela, mas era muito... sei lá, eu me lembro de ver *O Deserto Vermelho* e eu fiquei muito... eu fiquei muito mexido com *Deserto Vermelho* e nunca entendi porque, assim. Então eu acho também que tem muito a ver com esses filmes... É que hoje em dia se fala muito de empatia, empatia, empatia. Empatia é uma construção de 10 anos atrás, entendeu?! Eu to mais interessado... eu acho que empatia é legal mas assombramento é legal...eu me lembro muito de ver um filme que me deixou muito feliz, assim, que eu geralmente falo que é o *Fame*, que é um filme sobre uma escola de dança em Nova Iorque que tem uma música boa na cena do final...eu não gosto muito de musical, mas esse tinha um negócio ali no final que me deu vontade de sair dançando do cinema, assim. Então, não tem exatamente...é... um autor ou... eu acho que são mais experiências que eu lembro de ter visto filmes e que me afetaram do que especificamente uma linhagem de cineastas, entendeu?!

Alfredo: Entendi. Olha Karim, eu acho que é isso. Tu já respondeu muitas das minhas perguntas.

Karim: Tá bom, querido. Olhe só, qualquer coisa tamos aí. Desculpe e obrigado. Sei que a Vivi ficou aí com você e tal. Uma energia boa essa conversa. Então desculpa que levou tanto tempo. Mas, espero que tenha sido útil, tá bom?!

Alfredo: Que é isso. Acho que tudo, é como tu falou, tudo é no tempo certo, na hora certa. É, foi uma conversa muito boa, muito prazerosa. Se eu já admirava o teu trabalho,

te admirava, agora muito mais. Tu és uma pessoa muito humana. É, muito obrigado por conceder essa entrevista.

Karim: Imagina. E depois manda pra gente vê. Não porque ... só pra gente ter mesmo porque é gostoso e tal depois se ver.

Alfredo: Ah, sim, com certeza. Mando, mando sim. E qualquer coisa que eu precisar, alguma pergunta que me surja eu posso mandar e-mail?

Karim: Pode, claro, com o maior prazer.

Alfredo: Mas eu acho que...

Karim: Boa sorte aí e fique aí em Portugal.

Alfredo: Sim, com certeza.

Karim: Tá bom, então. Um beijo e um abraço grande.

Alfredo: Outro. Obrigado. Bom trabalho aí e sucesso com o filme.

Karim: obrigado.

Alfredo: Tchau Karim.