

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM
CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)

JEFERSON MIRANDA ANTUNES

REPRESENTAÇÃO E VIVÊNCIAS *QUEER*: INTERSECCIONALIDADES NOS
DOCUMENTÁRIOS *THE QUEEN* (1968), *PARIS IS BURNING* (1990) E *KIKI*
(2016)

CURITIBA

2025

JEFERSON MIRANDA ANTUNES

**REPRESENTAÇÃO E VIVÊNCIAS *QUEER*: INTERSECCIONALIDADES NOS
DOCUMENTÁRIOS *THE QUEEN* (1968), *PARIS IS BURNING* (1990) E *KIKI*
(2016)**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II.

Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

**CURITIBA
2025**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Miranda Antunes, Jeferson

Representação e vivências queer:
interseccionalidades nos documentários The Queen
(1968), Paris is Burning (1990) e Kiki (2016) /
Jeferson Miranda Antunes. -- Curitiba-PR, 2025.
89 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2025.

1. Teoria queer. 2. Cinema queer. 3.
Interseccionalidade. 4. Ballroom. 5. Etnografia de
tela. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

JEFERSON MIRANDA ANTUNES

“REPRESENTAÇÃO E VIVÊNCIAS *QUEER*: INTERSECCIONALIDADES NOS DOCUMENTÁRIOS *THE QUEEN* (1968), *PARIS IS BURNING* (1990) E *KIKI* (2016)”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 27/03/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

 Documento assinado digitalmente
CLAUDIA PRIORI
Data: 08/05/2025 09:55:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Claudia Priori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

 Documento assinado digitalmente
JUSLAINE DE FATIMA ABREU NOGUEIRA
Data: 08/05/2025 13:55:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

 Documento assinado digitalmente
JOYCE LUCIANE CORREIA MUZI
Data: 08/05/2025 10:02:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Joyce Luciane Correia Muzi

Membro Externo (PROFEPT/IFPR)

Como podemos negociar entre minha história e a sua? Como seria possível para nós recuperar aquilo que temos em comum, não o mito humanista dos atributos humanos que partilhariamos e que supostamente nos distinguiriam dos animais, mas de forma mais importante, a intersecção de nossos vários passados e nossos vários presentes, as inevitáveis relações entre significados partilhados e significados contestados, entre valores e recursos materiais? É preciso afirmar nossas densas peculiaridades, nossas diferenças vividas e imaginadas.

(Mohanty, 1989, *apud* Woodward, 2023, p. 27)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, professora Claudia Priori, por todo auxílio, compreensão e paciência ao longo dessa jornada, e aos(às) demais professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da UNESPAR, cujos conhecimentos foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho e às professoras da banca, Juslaine e Joyce, suas contribuições e incentivos sempre foram uma fonte de inspiração e motivação.

Agradeço também à minha família e amigos(as), em especial à Kátia e ao Luca, por todo o apoio emocional, empatia e resiliência ao longo deste processo. Sua presença constante e encorajamento foram essenciais nos momentos mais desafiadores.

Um agradecimento especial aos(às) colegas de turma, que compartilharam comigo esta jornada acadêmica. Suas colaborações, discussões e apoio foram de imenso valor. Cada interação e cada troca de ideias contribuíram significativamente para o crescimento e aprofundamento dos conhecimentos adquiridos durante o curso.

Por fim, reconheço com gratidão ao Instituto Federal do Paraná (IFPR) por me conceder a flexibilidade necessária para que eu pudesse dedicar tempo aos meus estudos, o que foi crucial para que eu concluísse esta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa discute a representação e as vivências das personagens *queer* nos documentários: *The Queen* (1968), de Frank Simon, *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston e *Kiki* (2016), de Sara Jordanö, articuladas pelas interseccionalidades de gênero, sexualidade, raça e classe. A escolha desses filmes se deu pelo tema em comum, a cena *ballroom*, e por se passarem em três épocas distintas. Em *The Queen*, observam-se as dificuldades encontradas para se executar um evento LGBTQIAPN+ nos anos 1960 e também os motivos que levaram à constituição das *houses*, que, conseqüentemente, levaram à criação da *ballroom*. Já *Paris is Burning* marca o fim de um período clássico da *ballroom* e mostra sua ascensão ao *mainstream*, passando por depoimentos pessoais que revelam as adversidades sofridas por essa comunidade nos anos 1980. E em *Kiki*, apresenta-se uma representação atual da *ballroom* e os avanços e retrocessos na solução dos problemas enfrentados pelas personagens do filme. A metodologia utilizada fundamenta-se nos estudos de Carmen Rial sobre etnografia de tela, dialogando com os conceitos de representação de Stuart Hall, de interseccionalidade de Carla Akotirene, Kimberly Crenshaw, Patricia Hill Collins e Sirma Bilges, da cultura *ballroom* de Marlon M. Bailey, Ivan Monforte e Ademir Correa, do filme documentário de Eduardo Baggio e da teoria e vivências *queer*, principalmente com as contribuições de Guacira Lopes Louro, Margarete Almeida Nepomuceno, Judith Butler, Teresa de Lauretis e Leticia Nascimento. Depois de provocada essa análise, a fim de proporcionar uma leitura das vivências destes corpos abjetos que o cinema pouco tem representado, para além da pergunta norteadora, percebe-se a construção de novas formas de interação (coletividade) que, por consequência, criam novas formas de convivência (comunidade).

Palavras-chave: Teoria *Queer*. Cinema *Queer*. Interseccionalidade. *Ballroom*. Etnografia de Tela.

ABSTRACT

This research discusses the representation and experiences of queer characters in the documentaries *The Queen* (1968) by Frank Simon, *Paris is Burning* (1990) by Jennie Livingston, and *Kiki* (2016) by Sara Jordenö, framed through the intersectionality of gender, sexuality, race and class. The selection of these films was based on their common theme - the ballroom scene - and the fact that they span three distinct time periods. In *The Queen*, the challenges of organizing an LGBTQIAPN+ event in the 1960s are observed, along with the factors that led to the formation of houses, which subsequently contributed to the creation of the ballroom scene. *Paris is Burning* marks the end of a classical ballroom era and showcases its rise to the mainstream, featuring personal testimonies that reveal the hardships faced by this community in the 1980s. Meanwhile, *Kiki* presents a contemporary representation of ballroom culture, highlighting both progress and setbacks in addressing the struggles faced by the film's characters. The methodology is based on Carmen Rial's studies on screen ethnography, engaging with the concepts of representation by Stuart Hall, intersectionality by Carla Akotirene, Kimberly Crenshaw, Patricia Hill Collins, and Sirma Bilges, ballroom culture by Marlon M. Bailey, Ivan Monforte, and Ademir Correa, documentary film by Eduardo Baggio, and queer theory and experiences, particularly through the contributions of Guacira Lopes Louro, Margarete Almeida Nepomuceno, Judith Butler, Teresa de Lauretis, and Letícia Nascimento. By conducting this analysis to provide a deeper understanding of the experiences of these abject bodies - rarely represented in cinema - beyond the guiding research question, it becomes possible to identify the construction of new forms of interaction (collectivity) that, consequently, lead to new forms of social belonging (community).

Keywords: Queer Theory. Queer Cinema. Intersectionality. Ballroom. Screen Ethnography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – Mini-cine lançado no Brasil nos anos 1980 pela Estrela	11
FIGURA 02 – <i>Frame</i> do vídeo de Eric Barreto/Diana Finsk em apresentação no Show de Calouros (1991)	12
FIGURA 03 – <i>RuPaul’s Drag Race</i> (reality show da MTV), <i>Legendary</i> (reality show da HBO Max) e <i>Pose</i> (seriado da FX)	13
FIGURA 04 – Cartazes dos filmes <i>The Queen</i> (1968), <i>Paris is Burning</i> (1990) e <i>Kiki</i> (2016)	14
FIGURA 05 – <i>Free Speech Movement</i> , na Universidade de Berkeley	16
FIGURA 06 – Representantes dos Estudos Culturais (da esquerda para a direita: Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams e Roland Barthes)	18
FIGURA 07 – Representantes do Pós-Estruturalismo francês (da esquerda para a direita: Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze)	19
FIGURA 08 - Polícia realiza operação no <i>Stonewall Inn</i>	20
FIGURA 09 – Teóricas(os) pós-feministas ou <i>queer</i> (da esquerda para a direita, Beatriz Preciado/ Paul B. Preciado, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam/Jack Halberstam, Marie-Hélène Bourcier/Sam Bourcier, Gloria Anzaldua, Barbara Smith e Audre Lorde)	24
FIGURA 10 – <i>Frame</i> do filme <i>The Gay Brothers</i> (1895), de Thomas Edison, dirigido por William Dickson	40
FIGURA 11 – Charles Gregory e Jack Brown, dois atores negros, um deles como <i>drag</i> , dançando o <i>Cake Walk</i>	41
FIGURA 12 – Hertha Thiele e Dorothea Wieck em <i>Senhoritas em Uniforme</i> , de Leontine Sagan (1931)	42
FIGURA 13 – Marlene Dietrich, de <i>smoking</i> , beija na boca de outra atriz no filme <i>Marrocos</i> (1930)	42
FIGURA 14 – A representação do destino do personagem gay, Sebastian, em <i>De Repente, no Último Verão</i> , de Joseph L. Mankiewicz	44
FIGURA 15 – Filmagens de <i>Haircut #1</i> (1963), de Andy Warhol	45
FIGURA 16 – Cartaz do filme <i>Veneno</i> (1991), de Todd Haynes	48
FIGURA 17 – Panelistas de ‘Beijos de Arame Farpado’ (Sundance, 1992)	49
FIGURA 18 – Heath Ledger e Jake Gyllenhaal em <i>O Segredo de Brokeback Mountain</i> (<i>Brokeback Mountain</i>), de Ang Lee	51

FIGURA 19 – Jean Malin no filme <i>Arizona to Broadway</i> (1933), de James Tinling ..	59
FIGURA 20 – Cenas das concorrentes desfazendo suas malas ao chegar no hotel	67
FIGURA 21 – Cenas dos ensaios de canto e dança	67
FIGURA 22 – Cenas dos bastidores do concurso	67
FIGURA 23 – Cenas do desfile e da seleção	68
FIGURA 24 – Cenas de depoimentos e das <i>balls</i>	69
FIGURA 25 – Cenas das ruas durante o dia e à noite	69
FIGURA 26 – Frames dos cartões com termos da <i>ballroom</i>	70
FIGURA 27 – Cenas da quebra temporal (antes e após a morte de Venus)	70
FIGURA 28 – Cenas de entrevistas em espaços públicos	71
FIGURA 29 – Cenas de congregação de alegria e tristeza	71
FIGURA 30 – Cenas de quebra temporal (pré e pós-transição)	71
FIGURA 31 – Cenas externas (ruas) e internas (quartos)	72
FIGURA 32 – Cenas dos bastidores e do desfile	72
FIGURA 33 – Cenas de um salão e de uma das <i>houses</i>	73
FIGURA 34 – Cenas do píer e das ruas	73
FIGURA 35 – Cenas de conquista de espaços (as ruas e o ativismo)	74
FIGURA 36 – Cenas de conquista de espaços (o píer e os salões)	74
FIGURA 37 – Da esquerda para a direita, Rachel Harlow, Flawless Sabrina e Crystal LaBeija	75
FIGURA 38 – Da esquerda para a direita, Pepper LaBeija e Dorian Corey	76
FIGURA 39 – Da esquerda para a direita, Paris Dupree e Willi Ninja	76
FIGURA 40 – Da esquerda para a direita, Octavia Saint-Laurent e Venus Xtravaganza	76
FIGURA 41 – Da esquerda para a direita, Zariya e Gia Marie Love	77
FIGURA 42 – Da esquerda para a direita, Twiggy Pucci Garçon e Chi Chi Mizhari ..	77
FIGURA 43 – Da esquerda para a direita, Divo e Symba	77
FIGURA 44 – O processo de transformação das concorrentes	79
FIGURA 45 – Formas de resistência no filme <i>Paris is Burning</i> (a <i>house</i> , as ruas, a praia, a agência de modelo, os meios de comunicação e os desfiles <i>realness</i>)	80
FIGURA 46 – A modernização e ocupação do píer	80
FIGURA 47 – Estandes de organizações sociais	81
FIGURA 48 – A participação de pais e membros da comunidade local e a atuação política do movimento	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DA EMERGÊNCIA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E SEXUALIDADE	16
1.1 DOS MÚLTIPLOS FEMINISMOS	21
1.2 DAS REPRESENTAÇÕES	25
1.3 DAS RELAÇÕES DE PODER	26
1.4 DA INTERSECCIONALIDADE	29
2. DO <i>QUEER</i>	35
2.1 DA TEORIA <i>QUEER</i>	36
2.2 DO CINEMA <i>QUEER</i>	38
2.3 DO <i>NEW QUEER CINEMA</i>	46
2.4 DO FILME DOCUMENTÁRIO	52
3. DA REPRESENTAÇÃO DA <i>BALLROOM</i> NO CINEMA	55
3.1 DA ETNOGRAFIA DE TELA	56
3.2 DA <i>BALLROOM</i>	57
3.2.1 Da Cena Cultural e Artística	61
3.2.2 Do Movimento Político e Social	63
3.2.3 Dos Valores de Vida	64
3.3 DAS NARRATIVAS	65
3.3.1 Dos Espaços Compartilhados	71
3.3.2 Das Personagens	74
3.3.3 Das Formas de Resistências	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

Das poucas lembranças de infância restaram as brincadeiras de rua, o programa dos Trapalhões ao anoitecer dos domingos, a noite estrelada de Santa Rosa/RS, a grama congelada pela geada da manhã, o caleidoscópio feito pelo meu pai e um brinquedo chamado “mini-cine” (FIGURA 01) (um projetor de mão que funcionava à manivela onde se encaixava uma fita de animação). Este talvez tenha sido o meu primeiro contato com o cinema de que eu tenha recordação.

FIGURA 01 – Mini-cine lançado no Brasil nos anos 1980 pela Estrela



Fonte: <https://nostalgiarama.blogspot.com/2015/12/brinquedos-inesqueciveis-mini-cine.html> (Acesso em: 09 abr. 2024)

Já durante a adolescência, nos anos 1980 e 1990, a televisão e o vídeo cassete tornaram-se os companheiros mais próximos e as locadoras um tipo de refúgio, e, como *hobby*, centenas de filmes foram catalogados ao longo dos anos por este recém-descoberto cinéfilo. Junto a isso, com a mudança para a capital, o despertar para uma vida noturna também trouxe novas perspectivas e novos horizontes. A noite servia como uma forma de escape dos problemas e era perfeita para explorar novas experiências, permitindo a descoberta de insólitas paixões como as *drag queens*. O modo como, naquela época, homens expressavam sua feminilidade em suas diversas formas (dramáticas, performáticas, cômicas) era fantástico, envolvendo dança, dublagem e personificação. Grande parte das casas noturnas que apresentavam os shows de *drags* possibilitaram o despontar de várias dessas artistas e me deram a oportunidade de

conhecer e trabalhar diretamente com uma delas. Lauro, que à época era assessor de imprensa, além de atuar no teatro, também atuava na noite como a *drag queen* Laurita Leão, uma das personas mais tradicionais de Porto Alegre/RS. A respeito desse cenário, deixo aqui as palavras do professor Vieira Jr. para expressar alguns desses sentimentos mútuos:

Sou de uma geração que hoje está na casa dos 40 e que conheceu o transformismo pela televisão, ainda criança nas apresentações de domingo à noite no Show de Calouros do Programa Silvio Santos. Eu mesmo ficava maravilhado vendo Eric Barreto começar sua performance trajando um *smoking* e concluí-la de vestido longo, peruca e joias deslumbrantes, maquiando-se diante de nossos olhos sem errar a dublagem da *chanson* francesa em momento algum. Também naquela época, começava a entender, nas entrelinhas, o porquê de algumas bichas, trans e travestis, belíssimas, na flor da juventude, desaparecerem repentinamente, no auge da fama, deixando de se apresentar no programa de uma semana para outra, sem maiores explicações – e assim, já aprendia, silenciosamente, o quão complexa seria a vida LGBT que me (nos) aguardaria no mundo dos adultos (Vieira Jr, 2018, p. 12-13).

FIGURA 02 – *Frame* do vídeo de Eric Barreto/Diana Finsk em apresentação no Show de Calouros (1991)



Fonte: Alê FlashBack TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MnmL6AI0DmQ&ab_channel=A1%C3%AAFlashBackTvShows (Acesso em: 12 fev. 2024)

As saídas noturnas para acompanhar os shows *drags* continuaram ainda por um tempo, motivadas também por programas televisivos que ajudaram a dar mais visibilidade ao movimento (de Silvio Santos, Chacrinha e Bolinha a *RuPaul's Drag Race*, *Legendary* e *Pose*), destes, os três últimos são os responsáveis por me apresentar um dos meus referenciais para esta pesquisa, a *ballroom*, uma forma de expressão

artística e política que une dança, competição, *glamour* e crítica social e que ganhou projeções mundiais, principalmente, após o registro de alguns dos bailes nova-iorquinos, no final dos anos 1980, pela diretora Jennie Livingston, no documentário *Paris is Burning*, marco do *New Queer Cinema* e minha primeira escolha de trabalho. Esta dissertação acaba por ser, então, a convergência dos vários caminhos que tomei ao longo de minha vida.

FIGURA 03 – *RuPaul's Drag Race* (reality show da MTV), *Legendary* (reality show da HBO Max) e *Pose* (seriado da FX)



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/> (Acesso em: 13 abr. 2024)

A decisão de ampliar o estudo para outros dois documentários, *The Queen* (1968), de Frank Simon e *Kiki*, de Sara Jordenö (2016), se deu porque muito se discute sobre *Paris is Burning*, mas poucos são os estudos que abrangem sua visão para os registros da história da *ballroom* no cinema e por quais transformações esse movimento passou desde seus primeiros registros.

Isto posto, a referida pesquisa tem por objetivo apresentar, por um viés interseccional e por uma análise de etnografia de tela, as representações e vivências *queer* das personagens da *ballroom* nos documentários: *The Queen* (1968), *Paris is Burning* (1990) e *Kiki* (2016), obras que traçam em momentos distintos, em três décadas diferentes e em ordem cronológica, a história da *ballroom* e de sua comunidade, de sua criação até os anos 2010. *The Queen* apresenta as reações aos preconceitos oriundos da interseccionalidade que tiveram como consequência o surgimento da cultura da *ballroom*, já em *Paris is Burning* se vê o ponto alto da *ballroom*, com sua popularização e chegada ao *mainstream*, e *Kiki* registra a cena atual e sua nova configuração. Complementam os objetivos deste trabalho: analisar os estudos de gênero e sexualidade;

dialogar sobre as teorias e o cinema *queer* e delinear a história e as características da *ballroom*.

FIGURA 04 – Cartazes dos filmes *The Queen* (1968), *Paris is Burning* (1990) e *Kiki* (2016)



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/> (Acesso em: 13 abr. 2024)

Os estudos de interseccionalidade na cena *ballroom* tem se desenvolvido significativamente nos últimos anos, destacando-se pela análise das categorias de raça/etnia, classe, gênero e sexualidade nas práticas e experiências *queer*. Pesquisadores(as) têm explorado como essas identidades interseccionais moldam as dinâmicas sociais, artísticas e políticas, oferecendo uma compreensão mais profunda das complexidades e desafios enfrentados pela comunidade da *ballroom*. Com base na literatura encontrada, destacam-se autores(as) como: Guacira Lopes Louro, Margarete Almeida Nepomuceno, Patricia Hill Collins, Carla Akotirene, Kimberly Crenshaw, Stuart Hall, bell hooks, Tamsin Spargo, Joan Scott, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Letícia Nascimento, Marlon M. Bailey e Ivan Monforte. Uma nova leva de cineastas também tem abordado este tema em suas produções recentes, como: Juru e Vitã (Salão de Baile: *This is Ballroom*, 2024), Danielle Lessovitz (*Ballroom Love*, 2019), Malgorzata Saniewska (*The Ball*, 2023), entre outros(as).

No primeiro capítulo desta dissertação, são apresentadas as origens dos estudos de gênero e sexualidade, passando pelas múltiplas fases dos feminismos, as relações de poder na sociedade e integrando os conceitos inerentes à interseccionalidade e sua utilização prática.

No segundo capítulo, são abordadas as questões relacionadas ao *queer*, seus significados, suas teorias e seus caminhos dentro do cinema, fazendo uma apresentação histórica de suas primeiras representações, passando pelo *New Queer Cinema* até os dias atuais.

No terceiro capítulo, a partir de uma análise de filme documentário e da etnografia de tela, é apresentada a história da *ballroom* - dos bailes de máscaras à *kiki* nova-iorquina - como representação de princípios artísticos, culturais, políticos, sociais e modo de vida. Verifica-se, portanto, como isso se reflete dentro dos três documentários analisados como objeto desta pesquisa: nas narrativas experienciadas, nas personagens, nos espaços compartilhados e nas formas de resistência.

Para encerrar, nas Considerações Finais, realiza-se uma reflexão sobre a atual situação *queer*, sobre identidades e comunidades, bem como a importância dos registros dos documentários para a cena da *ballroom* e as perspectivas para uma sociedade mais inclusiva e civilizada.

1. DA EMERGÊNCIA DOS ESTUDOS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Os anos 1960 foram tempos de efervescência de uma juventude questionadora e inconformada, principalmente nos Estados Unidos, onde movimentos sociais emergiam em grande escala. O ativismo político unia grupos universitários e da contracultura¹ com movimentos feministas, movimentos negros, pela liberdade sexual, contra as guerras no Vietnã e no Camboja, e o movimento pela liberdade de expressão “*Free Speech Movement*”² (FIGURA 05). Segundo Carlos Alberto Pereira (1985, p. 76), é importante ressaltar que esta nova convergência político-cultural que surgia “aglutinava grupos sob certos aspectos tão diferentes como hippies, negros e aqueles estudantes que representavam os começos de uma nova esquerda.”

FIGURA 05 - *Free Speech Movement*, na Universidade de Berkeley



Fonte: *New Politics*. Disponível em: <https://newpol.org/the-student-uprising-that-ushered-in-the-radical-sixties-the-berkeley-free-speech-movement/> (Acesso em: 13 abr. 2024)

Influenciadas pelos movimentos sociais e por figuras emblemáticas como Martin Luther King Jr., Rosa Parks e Malcolm X, muitas pessoas se solidarizaram por meio de marchas e protestos com a luta pela ampliação dos direitos civis, pelo desenvolvimento econômico de comunidades pobres e contra a intervenção norte-

¹ “O termo ‘contracultura’ foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 1960, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina” (Pereira, 1985, p. 13).

² O Movimento pela Liberdade de Expressão foi um protesto estudantil que ocorreu durante o ano acadêmico de 1964-65 no campus da Universidade da Califórnia, Berkeley (EUA), que reivindicava o fim da proibição de atividades políticas no campus e o reconhecimento do direito dos estudantes à liberdade de expressão e à liberdade acadêmica.

americana nas guerras no exterior. A contracultura auxiliava na disseminação destas pautas, criando espaços alternativos para se conviver e se conectar com outras pessoas. À vista disto, Leandro Karnal observa que

Socialmente, os governos democratas de John F. Kennedy (1960-1963) e Lyndon B. Johnson (1963-1968) tentaram consolidar um “*New Deal* suavizado”. Ao mesmo tempo, os dois presidentes entusiasticamente comprometeram o país com uma guerra sangrenta no Vietnã e levaram o mundo à beira do precipício do aniquilamento nuclear, numa desastrosa tentativa de conter o crescimento do comunismo. Amparados pelas mudanças demográficas e econômicas do período, essas políticas sociais e militares temerárias e o fracasso em resolver antigos problemas sociais, como o racismo, provocaram uma explosão de diversos movimentos sociais – por direitos civis, paz, liberdade sexual e cultural – que contestaram bravamente as definições estabelecidas de progresso, liberdade e cidadania (Karnal *et al*, 2007, p. 235).

Nesse cenário, os estudantes “descrentes do futuro e desencantados com o presente - uma sociedade e uma cultura que segundo o consenso da época estavam simplesmente ‘doentes’” (Pereira, 1985, p. 22), exigiam mais politização e integração com os movimentos sociais que agitavam a esfera pública na época, enquanto grupos marginalizados se mobilizavam para lutar contra as desigualdades sistêmicas, exigir justiça e promover mudanças transformadoras na sociedade. A ativista bell hooks relata suas memórias deste momento:

A energia antirracista dos anos 1960 tinha impactado a todos nós. Queríamos formar comunidades de amor e esperança. [...] Ainda assim, nenhum desses estilos de vida da contracultura foi capaz de mudar a essência do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista (hooks, 2022, p. 124).

A luta pela liberdade individual e pela autoexpressão, desafiando as duras normas sociais e a busca de uma existência legítima, era marcada por questionamentos aos governos, instituições religiosas e preceitos conservadores, o que fez com que surgissem programas de graduação em estudos da mulher, em cultura popular, em estudos afro-americanos, americanos nativos e latinos. Essa convergência de diversas disciplinas foi um reflexo dos Estudos Culturais britânicos e do Pós-estruturalismo francês que começavam a se estruturar no contexto acadêmico.

Segundo Vanessa Lobato da Costa (2018, p. 247), os Estudos Culturais, idealizados no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (*Center for Contemporary Cultural Studies*) da Universidade de Birmingham por Richard Hoggart e Stuart Hall, ajudam a entender como a cultura e a sociedade se entrelaçam, manifestando diversas

formas “no uso da linguagem como estrutura de poder e o sujeito como produtor e consumidor de cultura, identidade e representação”. Este campo interdisciplinar, influenciado por ideias marxistas, analisa a produção, o consumo e a significação das práticas culturais para investigar significados compartilhados e como eles impactam na visão crítica do mundo. Ao explorar questões contemporâneas como violência e conflitos sistêmicos, os Estudos Culturais desenvolvem teorias diversas para análise de situações reais e ajudam a enfrentar os desafios presentes na sociedade, influenciada por questões de poder, ideologia, raça, gênero, classe e identidade. Outros nomes desse movimento, além dos já citados Richard Hoggart e Stuart Hall, são o sociólogo inglês Raymond Williams e o crítico francês Roland Barthes (FIGURA 06).

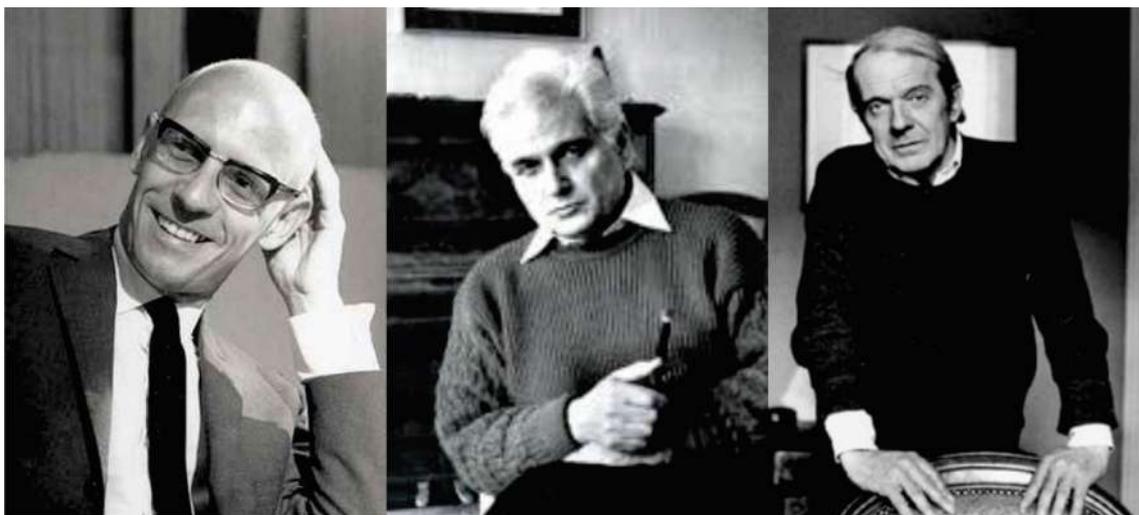
FIGURA 06 – Representantes dos Estudos Culturais (da esquerda para a direita: Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams e Roland Barthes)



Fonte: Compilação de imagens da internet

O pós-estruturalismo francês emerge como uma estrutura teórica que desafiou as noções estabelecidas de identidade, conhecimento e poder, destacando a fluidez dos significados e o papel dos códigos e expressões na formação das realidades sociais. Para Daniel De Mendonça (2021, p. 151), “o pós-estruturalismo é, antes, a negação do fundamento, da essência, do fechamento de sentidos, compartilhada por diversos filósofos franceses a partir do final da década de 1960”. Questionando as representações tradicionais, o pós-estruturalismo tece a sua crítica à objetividade e à universalidade do conhecimento moldado pela dinâmica de poder e contextos históricos. Dessa forma, influenciou expressivamente campos como a sociologia política e a linguística aplicada, ao questionar o sujeito enfatizando que as identidades são construídas pelos discursos e ambientes. Entre os seus principais representantes encontram-se os autores Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze (FIGURA 07).

FIGURA 07 – Representantes do Pós-Estruturalismo francês (da esquerda para a direita: Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze)



Fonte: Compilação de imagens da internet

Ainda durante os anos 1960, os norte-americanos passavam por um momento bastante conturbado econômica e socialmente devido, principalmente, aos processos de imigração e de suburbanização, onde a comunidade *queer* negra e latina se agrupava dentro de espaços marginalizados, propiciando assim, um ambiente de convívio social intenso e particularmente difícil para essas regiões periféricas não-brancas, e de forma ainda mais acentuada para sujeitos(as) LGBTQIAPN+³ (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários e outras identidades). Assim, conforme a autora Guacira Lopes Louro,

Para muitos (especialmente para os grupos negro, latinos e jovens), as campanhas políticas estavam marcadas pelos valores brancos e de classe média, e adotavam, sem questionar, ideais convencionais, como o relacionamento comprometido e monogâmico; para algumas lésbicas, o movimento repetia o privilegiamento masculino evidente na sociedade mais ampla, o que fazia com que suas reivindicações e experiências continuassem secundárias em face dos homens gays; para bissexuais, sadomasoquistas e transexuais essa política de identidade era excludente e mantinha sua condição marginalizada (Louro, 2022, p. 32).

Os estatutos antissodomia dos Estados Unidos criminalizavam atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo em alguns Estados e, até então, a Associação Americana de Psiquiatria (APA) considerava a homossexualidade como uma doença mental e

³ A utilização de siglas para grupos de pessoas *queer* começa em meados dos anos 1980 com GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Nos anos 1990 apresenta-se a sigla HSH (homens que fazem sexo com homens) e no ano de 1995 surge GLT (gays, lésbicas e travestis). No decorrer dos anos 2000 desponta a sigla GLBT (gays, lésbicas, bissexuais e travestis) e que em 2008, para dar mais visibilidade ao movimento lésbico, é alterada para LGBT. Por volta de 2018, a letra I é incorporada para representar pessoas intersexo e a partir de 2019 são adicionadas as demais letras e o símbolo + para complementar a sigla atual, contemplando outras orientações sexuais, identidades e expressões de gênero. (Reis; Cazal, 2021)

manifestar-se como não-hétero era uma circunstância que poderia causar demissão, exclusão social, expulsão familiar ou até mesmo outros tipos de violências.

Em 1969, a revolta de Stonewall, desencadeada por seguidas investidas policiais no *Stonewall Inn*, em Nova York, representou um momento crucial na história da sexualidade (FIGURA 08). Sujeitos *queer*, com destaques para a lésbica Stormé DeLarverie e a travesti Marsha P. Johnson, resistiram à discriminação e à violência policial e se tornaram o incentivo para o movimento moderno pelos direitos da comunidade LGBTQIAPN+, resultando na formação de grupos de defesa e na criação das marchas do Orgulho, manifestações públicas que celebram a diversidade e os direitos dos grupos *queer* e que continuam a lutar pela liberdade sexual e pela promoção da igualdade e da visibilidade, combatendo a discriminação e o preconceito.

FIGURA 08 - Polícia realiza uma operação no *Stonewall Inn*.



Fonte: NBC News. Disponível em: https://media-cldnry.s-nbcnews.com/image/upload/t_fit-1000w,f_auto,q_auto:best/newscms/2019_23/2886351/190606-stonewall-raid-cs-108p.jpg (Acesso em: 26 set. 2024)

Os movimentos sociais e políticos que surgiram a partir dos estudos de gênero e sexualidade tiveram um impacto significativo em diversos coletivos que compartilham objetivos comuns de justiça social e igualdade, como o movimento feminista, fortalecendo a colaboração entre diferentes grupos de luta e ajudando a revelar e criticar as estruturas de opressão que marginalizam as mulheres e outras identidades não conformistas, como é visto a seguir.

1.1 DOS MÚLTIPLOS FEMINISMOS

Ao contrário do que se possa imaginar, as lutas das mulheres não se iniciaram com a primeira onda feminista. Segundo Leticia Nascimento (2021, p. 27), existem “mitos de origem” que, quando analisados historicamente, constataam a existência de outras pautas como a luta das mulheres negras e das feministas anarquistas. Esse reducionismo simplista “limita as primeiras lutas do feminismo do século 19 e do início do século 20 a demandas trazidas pelas feministas cis, brancas, heterossexuais, de classe média, como o sufrágio universal e o direito ao trabalho, por exemplo”, de acordo com a autora.

Para Ilze Zirbel (2021, p. 12), “o ocidente vivenciou pelo menos três momentos de grande movimentação e articulação feminista não restritos a um único espaço geográfico”, estes momentos foram chamados de ondas feministas. É importante destacar que, embora não seja o objetivo a ser discutido aqui, existem controvérsias com relação à terceira onda (e que levaria à discussão de uma quarta onda).

A primeira onda feminista ficou conhecida pela luta por isonomia e pelo direito ao voto, ocorrida no final do século XIX e início do século XX. Com o estabelecimento do capitalismo, pequenos grupos de homens brancos ceifaram os direitos das mulheres de decidirem sobre qualquer esfera da vida social e, até mesmo, sobre suas próprias vidas. Zirbel aponta que

É comumente afirmado que as protagonistas da primeira onda eram mulheres de classe média. No entanto, a maioria das manifestantes presentes nas grandes manifestações que deram visibilidade a essa onda era da classe trabalhadora, lutando contra as péssimas condições de vida e trabalho a que estavam submetidas. Em comum, partilhavam com as feministas de outras classes a esperança de que, uma vez obtido o direito de votar e o acesso aos lugares de decisão política, seria possível alterar as leis e instituições que as exploravam e oprimiam como mulheres e como trabalhadoras. (Zirbel, 2021, p. 14-15)

Logo, acentua Nascimento (2021, p. 27), as demandas de mulheres brancas, cis, heterossexuais, de classe média “passam a ser universalizadas” e feministas radicais passam a defender a ideia de uma natureza feminina ligada a sua conotação biológica e que seria a causa de sua opressão frente ao patriarcado. Segundo Cláudia Costa e Eliana Ávila (2005, p. 692), esse domínio da “miopia das feministas consideradas brancas, anglófonas, heterossexuais, protestantes e de classe média” só começa a ser

desconstruído a partir de vozes histórica e estruturalmente reprimidas, como das feministas de cor, lésbicas, judias e mulheres do Terceiro Mundo.

Em 1949, Simone de Beauvoir publica seu famoso livro *O Segundo Sexo*, no qual denuncia a subalternidade da mulher como resultado de uma dominação masculina, situando no centro do feminismo a reflexão sobre a corporalidade feminina e os significados sociais que condicionam sua existência. Nos anos que se seguiram, diversas obras feministas foram publicadas e, segundo Zirbel (2021, p. 17), “a arte feminista também irrompeu na forma de filmes, músicas, peças de teatro, instalações”. A icônica frase de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se mulher” suscitou questionamentos e influenciou muitos estudos sobre a compreensão de mulher, não mais como algo universal, mas como construção social. Para Costa e Ávila (2005, p. 692), com a entrada dos debates sobre os estudos culturais e o pós-estruturalismo, isso representou uma “massiva desestabilização de certezas, verdades, desintegração de epistemologias e a exploração, dentro do feminismo, das múltiplas opressões constitutivas das diferenças entre as mulheres”.

Para Teresa de Lauretis (2021, p. 167-168), os estudos de gênero surgiram somente mais tarde, em parte como crítica ao feminismo, possivelmente pelo ensaio de Gayle Rubin, *O Tráfico de Mulheres (The Traffic in Women, 1975)*, em que a autora pressupõe a relação mútua do “sistema sexo-gênero”⁴. Na visão de Nascimento (2021, p. 31), Rubin traz à baila em sua ideia que a anatomia biológica e de procriação é transformada em produtos moldáveis pela intervenção humana por uma série de arranjos e convenções.

Seguindo o trabalho de Rubin e outras feministas, em meados de 1980, a historiadora norte-americana Joan Scott pontua o conceito de gênero como categoria analítica, como indicação mais objetiva e neutra. Para Scott (1995, p. 72), mulheres e homens eram marcados em “termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de estudo inteiramente separado”, pois as relações de gênero também tratam de relações sociais e precisam ser analisadas a partir de contextos históricos e relações de poder. Por conseguinte, Nadia Meinerz faz a seguinte afirmação:

⁴ “O sistema sexo-gênero (como ficou conhecido no Brasil) tinha como objetivo separar os dois diferentes níveis, o biológico e o social, presentes na noção de papéis sexuais. Segundo Rubin (1975), o sistema de sexo-gênero é um conjunto de arranjos por meio do qual a sociedade transforma o sexo biológico em produto da atividade humana e no qual as necessidades do sexo e da sexualidade são satisfeitas” (Meinerz, 2013, p. 52).

Ao dizer isso, estamos considerando que a atribuição de significados masculinos ou femininos está relacionada aos elementos de classe social, orientação sexual, fase da vida, especificações étnicas, religiosas, questões políticas, de tal forma que não podemos pensar em um masculino e um feminino e, sim numa pluralidade de “masculinidades” e “feminilidades” (Meinerz, 2013b, p. 54).

Ainda dentro deste contexto, na década de 1980, a própria Lauretis cria o conceito de “tecnologia de gênero” ao perceber que a forma como entendemos o que significa ser homem ou mulher é algo que aprendemos por meio das palavras que usamos cotidianamente, dos filmes que assistimos, das notícias que lemos e de todas as outras maneiras pelas quais a cultura nos rodeia. Ela denominou assim essas influências porque são como ferramentas que constroem nossas ideias sobre o gênero, naturalizando o pensamento hegemônico.

As reflexões de Rubin e Lauretis levaram à formação de “uma política das identidades de gênero: os termos que surgiram em relação às práticas de disputa, desconstrução ou ressignificação de gênero colocam o gênero como a medida da identidade da pessoa” (Lauretis, 2021, p. 169).

Segundo Zirbel (2021, p. 21), em 1992, o ensaio da ativista norte-americana Rebecca Walker “documentava o sexismo persistente do início dos anos 1990 e convocava as jovens a se unirem à luta feminista”, com diversas discussões sobre o assunto, o que teria dado início à terceira onda feminista.

Com o crescimento de estudos acadêmicos sobre gênero e sexualidade, que romperam com as narrativas essencialistas entre o biológico e o cultural, surgiram os estudos *queer*, em meados da década de 1990, e, conforme o filósofo espanhol Paul B. Preciado,

No plano teórico, essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista ou *queer*, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam (nos Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier (na França), mas também as lésbicas chicanas como Gloria Anzaldúa ou as feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde, atacam a naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo (Preciado, 2011, p. 17).

FIGURA 09 – Teóricas(os) pós-feministas ou *queer* (da esquerda para a direita, Paul B. Preciado, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Jack Halberstam, Sam Bourcier, Gloria Anzaldua, Barbara Smith e Audre Lorde)



Fonte: Compilação de imagens da internet

Essa nova geração desprendida dos próprios movimentos identitários está construindo a luta e os limites de novos sujeitos políticos em uma pluralidade oscilante e constantemente alternada de gêneros, sexualidades e subjetividades que não param de se reinventar, descobrindo outras formas de ser e estar⁵ no mundo e que acabam não encontrando representações para si na esfera das identidades hegemônicas. A acadêmica Kathryn Woodward ajuda a entender essa nova perspectiva,

As identidades são produzidas em momentos particulares no tempo. Na discussão sobre mudanças globais, identidades nacionais e étnicas ressurgentes e renegociadas e sobre os desafios dos “novos movimentos sociais” e das novas definições das identidades pessoais e sexuais, sugeri que as identidades são contingentes, emergindo em momentos históricos particulares. Alguns elementos dos “novos movimentos sociais” questionam algumas das tendências à fixação das identidades da “raça”, da classe, do gênero e da sexualidade, subvertendo certezas biológicas, enquanto outros afirmam a primazia de certas características consideradas essenciais (Woodward, 2022, p. 39).

A busca pela identidade/diferença, senso de comunidade e de pertencimento é um processo fundamental para o bem-estar e a autoaceitação das pessoas *queer*. Para Louro (2001, p. 549), “ao alertar para o fato de que uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir, os teóricos e as

⁵ Fazendo um jogo de palavras, ser e estar conjugam o mesmo verbo na língua inglesa, o verbo *to be*. O binário se torna uno (ser e estar ao mesmo tempo).

teóricas *queer* sugerem uma teoria e uma política pós-identitárias”. Essas jornadas de autodescoberta acabam sendo enriquecidas pelo reconhecimento de que cada indivíduo possui experiências únicas e diversas que contribuem para questionamentos das suas representações como é demonstrado em seguida.

1.2 DAS REPRESENTAÇÕES

Como visto anteriormente, Lauretis (1994, p. 208), ao descrever seu conceito de tecnologia de gênero, utiliza o gênero como representação e o descreve como um “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”.

Segundo Hall (2016), a representação atua como uma prática dinâmica que molda nossa visão do mundo, estando intimamente ligada às estruturas de poder, pois pode tanto reforçar quanto contestar ideologias vigentes, sendo, por natureza, um ato político que participa da disputa pela definição dos significados. Para o autor, é necessário entender quem exerce o domínio sobre a representação e como isso impacta nas formas de contestação e luta por maior reconhecimento e visibilidade dentro da sociedade.

Kathryn Woodward (2023, p. 28), fugindo do pressuposto essencialista, explica que a identidade é algo relacional, marcada pela diferença e por simbologias. A autora aproveita para trazer as ideias de Hall sobre a identidade cultural em que “o sujeito fala sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica”, não de uma identidade pré-estabelecida, mas uma que se oponha ao rigor binário, em que o significado não é fixo e os(as) sujeitos(as) sejam “capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum”. Segundo ela,

A etnia e a raça, o gênero, a sexualidade, a idade, a incapacidade física, a justiça social e as preocupações ecológicas produzem novas formas de identificação. [...] As identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade (Woodward, 2023, p. 32).

Adiante se abre uma discussão sobre como as representações também se apresentam como espaço de contestação, no qual identidades marginalizadas desafiam

discursos estabelecidos e lutam por maior reconhecimento e visibilidade dentro da sociedade.

1.3 DAS RELAÇÕES DE PODER

As relações de poder são temas recorrentes em diversos contextos sociais, econômicos e culturais e evidenciam como as desigualdades desempenham um papel significativo nas dinâmicas de dominação. Judith Butler (2023, p. 162) já afirmava que “o corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder”. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 26) ponderam que “em essência, as relações de poder interseccionais utilizam categorias de gênero ou raça, por exemplo, para criar canais para o sucesso ou a marginalização, incentivar, treinar ou coagir as pessoas a seguir os caminhos prescritos”; nesse pressuposto, o poder torna-se algo relacional e disseminado de forma desigual entre forças assimétricas, gerando superioridade de certos grupos sobre outros.

Discursos artificiais de controle, principalmente sobre o gênero e a sexualidade, são aplicados de forma crescente na sociedade pelos governos, pela Igreja, pelos meios de comunicação, pela medicina, etc. Berenice Bento (2006, p. 2) considera que “certos códigos naturalizam-se, outros, são ofuscados e/ou sistematicamente eliminados, postos às margens do humanamente aceitável”. Jamil Sierra, Juslaine Nogueira e Camila Mikos aprofundam essa discussão ao citar Judith Butler:

Para a autora, portanto, a assunção de uma identidade de gênero/sexual, longe de se dar de maneira congênita, é imposta por mecanismos que compõem um “aparato regulatório” da heterossexualidade, conjunto de técnicas estas que estão dispostas e que reiteram a si mesmas através da produção discursiva do sexo, de modo que a assunção da sexualidade é, desde o começo, constituída da maneira como quer este aparato, esta lei reguladora dos corpos e das práticas de gênero/sexuais (Sierra; Nogueira; Mikos, 2016, p. 14).

Da conjunção desses discursos se obtém o que se é socialmente admissível, o normatizador, que fala por si e pelos outros, como afirma Woodward (2023, p. 19), “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”. Deste modo, pode-se inferir que a proliferação do igual aflige o corpo social, ou, em outras palavras, a imposição da naturalização de certos corpos e estereótipos torna a sociedade cada vez mais nociva, pois como reitera Butler (2023, p. 202), “não podemos achar que essas

posições assimétricas decorram da ‘natureza’ dos homens e das mulheres, pois como estabeleceu Beauvoir, tal ‘natureza’ não existe”.

Para Scott (1995), as relações de gênero são uma forma primária da manifestação das relações de poder onde as diferenças são construídas social e culturalmente e que essas construções são usadas para justificar e perpetuar desigualdades de poder. Para a autora, o gênero é fundamental para compreender as dinâmicas de poder em qualquer sociedade e o conhecimento sobre gênero é produzido e serve para reforçar injustiças. Nesse mesmo contexto, Nascimento (2021, p. 95) pontua que as relações de poder são determinantes na definição de “um corpo sexuado, fixando a diferenciação sexual binária como uma condição anterior à fabricação do gênero”.

Dessa mesma forma, questões econômicas também estão ligadas às relações de poder, principalmente pela estratificação das sociedades modernas, em especial, devido ao capitalismo. Nilson Weisheimer (2013, p. 31) constata que a propriedade e o volume da posse “determinarão a posição de classe do indivíduo, sua fonte de renda, seu acesso ao conhecimento e seu estilo de vida”. Questões como consciência de classe, estruturação social e desigualdades necessitam de uma ampla discussão para que todos tenham pleno conhecimento de seu funcionamento e de sua interação com as outras formas de dominação como gênero, raça e sexualidade. A norte-americana bell hooks (2017, p. 235) já afirmava que “pouco se fala sobre classe social nos Estados Unidos, e em nenhum lugar há um silêncio tão intenso acerca da realidade das diferenças de classe quanto nos contextos educacionais”. A autora também faz questão de relatar como a política branca separa pessoas que compartilham a mesma realidade de classe:

Os brancos das classes privilegiadas desprezavam os brancos pobres que viviam à margem da sociedade, projetando sobre eles muito dos estereótipos negativos usados contra os negros. Diziam que os brancos pobres eram ignorantes, preguiçosos, desregrados. Comentavam sobre os carros abandonados na garagem, sobre o lixo, sobre a acumulação de objetos aleatórios. Não é surpresa, então, o fato de a maioria dos negros colonizados – aqueles que pensam como os patriarcas supremacistas brancos capitalistas imperialistas – desprezar os brancos pobres, vendo-os como um exemplo a não ser seguido. Os brancos que subjugavam os pobres de todas as raças diziam aos negros que os brancos pobres eram maus, insensíveis, o tipo de gente de quem devíamos manter distância, gente que poderia contaminar outras pessoas (hooks, 2022, p. 96).

Ao se explorar a questão étnico-racial em conjunto às demais relações de poder, aos(as) sujeitos(as) não-brancos(as) somam-se desafios consequentes de uma

discriminação histórica devido à grande dificuldade de se desvencilhar das ideologias presas ao passado. hooks (2022, p. 125) descreve o fato de que a presença de pessoas negras, não importando a renda, em qualquer bairro fazia com que o valor dos imóveis caísse, “enquanto existem muitos lugares em que a entrada de residentes negros provoca uma fuga dos brancos, não existe nenhum caso em que a presença dos novos vizinhos negros aumente de forma substancial o valor da moradia”.

Para hooks (2022), o fato de que a discriminação e a segregação persistem se deve, em grande parte, pela maneira que pessoas brancas são educadas para ignorar como o racismo afeta suas vidas. A utilização única e exclusiva de características fenotípicas como marcadores de raça/etnia é inadequada, tendo em vista que o genótipo não se limita a um fenótipo⁶ específico. O tom de pele, a textura do cabelo, feições, traços que às vezes são comuns a um determinado grupo de pessoas, não necessariamente constituem uma diferença particular, como Hall (2016, p. 174) expôs ao ressaltar que “os negros foram reduzidos aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rosto e nariz largos e assim por diante”. Assim, a identidade étnico-racial não é única e indivisível, ela se cruza com outras variantes como origem, cultura, religião e outros fatores, como afirma o teórico britânico-jamaicano,

A prática de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou naturalizar a “diferença” foi típica dessas políticas racializadas da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditavam os proprietários de escravos –, estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a “diferença” e, assim, ancorá-la para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável “deslizar” do significado para assegurar o “fechamento” discursivo ou ideológico (Hall, 2016, p. 171).

As relações de poder advindas de questões como gênero, sexualidade, classe e raça expõem um mal que se abate, principalmente, sobre as minorias, o expurgo social. Carla Akotirene (2019, p. 14) afirma que é necessário a todos os ativismos “conceber a existência duma matriz colonial moderna cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política”. Os métodos utilizados para a identificação dos sujeitos precisam ser discutidos de maneira mais humana nos âmbitos governamental, acadêmico e social, garantindo que sua

⁶ Conjunto de características visíveis de um indivíduo, como altura, cor dos olhos, textura da pele, tipo de cabelo, tamanho do nariz.

adequação e pertinência sejam cuidadosamente analisadas. Compreender e abordar essas relações é fundamental para criar ambientes mais justos e inclusivos na sociedade.

1.4 DA INTERSECCIONALIDADE

Bem, crianças, onde há tanto alvoroço, deve haver algo desequilibrado, penso eu, entre os negros do Sul e as mulheres do Norte - todos falando sobre direitos - os homens brancos logo estarão em apuros. Mas o que é toda essa conversa? Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens, a serem levantadas sobre valas e a terem o melhor lugar em todos os lugares. Ninguém me ajuda a conseguir o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Euarei, plantei e enchi os celeiros. E nenhum homem poderia me superar. E eu não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar e comer tanto quanto qualquer homem - quando eu conseguia - e suportar o chicote também! E eu não sou uma mulher? Eu dei à luz filhos e vi a maioria deles ser vendida como escravos, e quando gritei com a dor de uma mãe, somente Jesus me ouviu. E eu não sou uma mulher? (Truth *apud* Brah; Phoenix, 2004, p. 77)⁷

Ao trazer este discurso de Sojourner Truth, de 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher, pretende-se estabelecer um marco histórico para o pensamento interseccional. Como aponta Nascimento (2021, p. 17), Sojourner “traz à tona o fato de que mulheres negras vivem suas feminilidades de forma diferente das mulheres brancas”, assim como a própria autora vive a sua feminilidade de forma interseccionalizada como mulher travesti, negra, gorda e subalternizada. A interseccionalidade nasce, então, como uma forma de introduzir o feminismo negro nas leis antidiscriminação norte-americanas, uma resposta ao movimento da segunda onda feminista, na qual as mulheres negras não se identificavam com as reivindicações propostas, pois eram predominantemente direcionadas para as mulheres brancas.

Nascimento (2021, p. 34) expõe que, desde a década de 1960, coloca-se em evidência o que se entende hoje por interseccionalidade, destacando “feministas negras, feministas lésbicas, feministas socialistas e feministas anti-imperialistas”, operando marcadores como raça/etnia, classe, sexualidade, entre outros. Para Zelinda Barros (2020, p. 14), a perspectiva difundida dos conhecimentos e das identidades femininas

⁷ No original: “Well, children, where there is so much racket, there must be something out of kilter; I think between the Negroes of the South and the women of the North - all talking about rights--the white men will be in a fix pretty soon. But what's all this talking about? That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody helps me any best place. And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm. I have plowed (sic), I have planted and I have gathered into barns. And no man could head me. And ain't I a woman? I could work as much, and eat as much as any man--when I could get it--and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne children and seen most of them sold into slavery, and when I cried out with a mother's grief, none but Jesus heard me. And ain't I a woman?” (tradução minha)

foi sendo repensada “a partir da teoria feminista negra, visibilizada com a institucionalização dos estudos sobre a mulher negra na década de 1970, nos Estados Unidos”. Considerando, desse modo,

Os diversos olhares feministas passaram a evidenciar que as questões de gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, orientação sexual e nacionalidade têm impacto nas opressões vividas por mulheres. Os discursos interseccionais passam a repercutir ainda na segunda onda do feminismo ganhando notável valor na terceira. Na atualidade, a interseccionalidade constitui uma categoria fundamental para se entender as experiências femininas de modo ainda mais plural, em que formas de opressões se interceptam. (Nascimento, 2021, p. 35)

Desta forma, buscando identificar uma melhor compreensão de interseccionalidade, Akotirene (2019, p. 14) destaca que o termo, como teoria crítica, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw e “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”. Crenshaw (2004, p. 9), jurista e professora, a partir de seus estudos sobre a injustiça social, percebeu o desamparo quando vítimas de discriminação racial são mulheres e quando vítimas da discriminação de gênero são mulheres negras, para elas as leis “acabam não surtindo o efeito desejado e as mulheres ficam desprotegidas”. Nesse contexto, a autora busca entender como diversas formas de violência e exclusão se entrelaçam e se potencializam na sociedade, possibilitando examinar as relações sociais e como elas interferem nas oportunidades e nos direitos das pessoas. Sem levar em conta as múltiplas identidades “produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes” (Woodward, 2022, p. 20) e as intersecções entre elas para a garantia de justiça e equidade, as leis e as políticas públicas não consideram particularidades e necessidades de grupos específicos, e é nesse ponto que a interseccionalidade se faz necessária, haja vista que

A interseccionalidade, ao reconhecer que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, adiciona camadas de complexidade aos entendimentos a respeito da desigualdade social. Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através de lentes exclusivas de raça ou classe; em vez disso, entende-se a desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder (Collins; Bilge, 2021, p. 46).

Ao se discutir esta ideia, é imprescindível ressaltar a importância da interseccionalidade para os movimentos sociais, especialmente para o feminismo negro, de onde teve origem e o qual reconhece a diversidade e a pluralidade das experiências das mulheres negras, e que, segundo Akotirene, (2019, p. 16) “dialoga

concomitantemente entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo”. Ainda segundo a autora, é preciso que outros grupos minoritários aprendam com o “letramento produzido neste campo discursivo”.

A utilização de categorias relacionais faz parte da aplicação da interseccionalidade para suas análises. Lilian do Valle (2008, p. 308) traz as origens da palavra “categoria”, oriunda do grego *kategoria* e do verbo *katégorein*, que significa “acusar”, fazendo referência à praça pública *ágora*, onde “se ‘fala publicamente’, pois a acusação é palavra pronunciada diante de uma autoridade, diante da coletividade ou de seus representantes”. Para a autora, o conceito de categoria nos lembraria “dos limites constituintes do nosso dizer e do nosso pensar sobre a realidade da existência”, o que complementa a ideia de que

As categorias corresponderiam, então, a condições mínimas de organização necessárias para que possamos conhecer os fenômenos, fornecendo-lhes inteligibilidade. [...] Logo, as categorias estão estritamente relacionadas à possibilidade de entendimento; elas não vêm ‘da’ experiência, mas têm já que estar presentes para que a experiência possa ser conhecida como tal. (Valle, 2008, p. 314)

Como visto anteriormente, a interseccionalidade é uma abordagem teórica que reconhece a complexidade das identidades humanas e como diferentes sistemas de opressão se entrelaçam. Nesse contexto, o conceito de categorias desempenha um papel fundamental, referindo-se às diferentes dimensões da identidade que se cruzam, criando uma representatividade para o(a) sujeito(a). Essas categorias não existem isoladamente, elas se cruzam nas experiências de cada pessoa. Scott (1995, p. 88) afirma em seus estudos que o “processo de construção das relações de gênero, poderia ser utilizado para examinar a classe, a raça, a etnia ou por assim dizer, qualquer processo social”. Por exemplo: uma mulher negra de classe baixa enfrenta o racismo e o sexismo de formas diferentes de outras mulheres e uma pessoa transgênero, homossexual e não-branca enfrenta discriminação com base no gênero, orientação sexual e raça diferentemente de outros membros de sua comunidade.

Ao se fazer uso da interseccionalidade, facilita-se a investigação crítica das várias identidades inferiorizadas socialmente, impostas por preconceitos de gênero, de raça/etnia, de classe e de sexualidade, e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna, da qual emergem. Segundo Collins e Bilge (2021, p. 33), “a interseccionalidade como ferramenta analítica aponta para várias dimensões importantes do crescimento da desigualdade global” e, assim, tem grande relevância para a

formulação e a avaliação de políticas públicas, pois permite identificar demandas e desafios de diferentes grupos sociais invisibilizados ou marginalizados pelo Estado. Por exemplo, políticas sociais não se aplicam igualmente para mulheres, crianças, pessoas trans, indígenas, entre outros. Dessa forma, Barros salienta que

O pensamento interseccional tem se revelado um espaço fecundo para a reflexão sobre temas caros à sociedade, especialmente a segmentos subalternizados, como mulheres, homossexuais, imigrantes, trabalhadoras e trabalhadores, pois nos permite observar como diferentes fontes estruturais produzem diferenças e desigualdades, assim como a maneira como interagem em distintos contextos e são incorporadas cotidianamente pelos sujeitos de acordo com as suas posições sociais e experiências peculiares. (Barros, 2020, p. 13)

Em seus estudos interseccionais, Louro (1995, p. 108) enfatiza que a sexualidade não pode ser dissociada de outras categorias dimensionais da experiência humana, tendo que “estar atentas/os para o fato de que os processos de construção de gênero, raça e classe não só se interferem mutuamente como também não são resultado de uma ‘imposição unilateral pela sociedade’”. A autora assinala para a importância de considerar as múltiplas opressões que afetam corpos e desejos, convidando a pensar a sexualidade como terreno de lutas e resistências, onde as identidades são construídas e desconstruídas.

Ao se investigar a exploração, o privilégio e a opressão, pode-se destacar a interseccionalidade como característica em comum, apontando as desigualdades sistêmicas ao refletir sobre as resistências contra as estruturas de poder. Como descrito por Collins e Bilge (2021, p. 191) ao se referir aos desafios do público jovem, “os sistemas de poder interseccionais as ameaçam, sobretudo porque as experiências de desigualdade social em seu cotidiano expressam várias intersecções (raça, gênero, classe, sexualidade e capacidade)”. A interseccionalidade tem sido proeminentemente mais notável nos movimentos sociais por justiça racial, de gênero e econômico, se apresentando como formas variadas e particulares de organizar as pessoas em resposta a diferentes relações de poder, destacando suas diferentes maneiras de expressão em cada categoria, pois,

As ideias centrais da interseccionalidade, como a desigualdade social, o poder, a relacionalidade, o contexto social, a complexidade e a justiça social, foram elaboradas no contexto de movimentos sociais que enfrentaram as crises de seu tempo, sobretudo os desafios de colonialismo, racismo, sexismo, militarismo e exploração capitalista (Collins; Bilge, 2021, p. 90).

Na visão de Collins e Bilge (2021, p. 26), nem todas as categorias são iguais, algumas carregam mais privilégios ou desvantagens, pois “em essência, as relações de poder interseccionais utilizam categorias de gênero ou raça, por exemplo, para criar canais para o sucesso ou a marginalização, incentivar, treinar ou coagir as pessoas a seguir os caminhos prescritos”. As categorias privilegiadas (por exemplo, homem, branco, cis, heterossexual) frequentemente se combinam para criar vantagens. Por outro lado, as categorias marginalizadas (por exemplo, mulher, negra, transgênero, lésbica) se entrelaçam para agravar desvantagens, como observa Crenshaw:

A visão tradicional afirma: a discriminação de gênero diz respeito às mulheres e a racial diz respeito à raça e à etnicidade. Assim como a discriminação de classe diz respeito apenas a pessoas pobres. Há também outras categorias de discriminação: em função de uma deficiência, da idade, etc. A interseccionalidade sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos. (Crenshaw, 2004, p. 9-10)

A experiência de cada sujeito(a) é única, moldada pela combinação específica de categorias interseccionais, sendo cada pessoa mais do que uma única categoria, na verdade, são como camadas de categorias criadas e normatizadas pela sociedade que definem o papel do(a) cidadã(o) na coletividade. Além disso, fatores contextuais influenciam privilégios, discriminações e acessos a recursos, como, por exemplo, em um viés interseccional, a raça se cruza com outras categorias sociais, como gênero, classe e sexualidade, criando sistemas hierárquicos e de dominação complexos. Desigualdades de classe, gênero, sexualidade, raça e etnia acabam tornando-se fenômenos onipresentes e marcados ao longo da história, fazendo com que grupos específicos se formem e influenciem na distribuição de bens sociais, adquirindo diferentes configurações, mudando sua forma e padrão, como evidencia a escritora Gloria Anzaldúa:

Comecei a pensar: “Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra.” Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade (Anzaldúa, 2000, *apud* Costa; Ávila, 2005, p. 691).

A interseccionalidade auxilia na reflexão das desigualdades e das injustiças que existem na sociedade, fazendo com que se procurem formas de superá-las, tendo em vista o reconhecimento e a valorização das diferenças e a cooperação entre as pessoas que lutam por seus direitos e por uma sociedade mais justa e democrática. Ela forma políticas inclusivas e esforços de justiça social, propondo-se a considerar várias dimensões ao abordar a desigualdade, reconhecendo a interconexão das identidades, etapa fundamental para uma sociedade mais equitativa e diversa. Weisheimer (2013, p. 29) evidencia que, na sociedade, “as posições dos sujeitos em relação ao acesso desigual dos recursos e recompensas constituem a base dos esquemas de estratificação social”. Assim, procura-se problematizar as relações de dominação a partir de sua distribuição desproporcional de recursos utilizados para criar posições de hierarquias dentro da sociedade que resultam na produção de injustiças sociais.

Ao se aplicar uma lente interseccional ao estudo das identidades *queer*, podemos explorar como as experiências de pessoas LGBTQIAPN+ são influenciadas por múltiplas dimensões de opressão e privilégios. Quando pessoas *queer*, dentro de suas interseccionalidade, se posicionam assertivamente sobre quem são, elas desafiam as normas sociais conservadoras e lutam contra o preconceito. Essa postura corajosa inspira outros a fazerem o mesmo, criando redes de apoio, desafiando os estereótipos criados na sociedade, dando voz e visibilidade aos marginalizados e promovendo mudanças positivas como forma de se opor à discriminação que lhes é imputada.

A teoria *queer*, por sua vez, desafia as normas de gênero e sexualidade hegemônicas, propondo uma visão mais fluida e inclusiva das identidades, dessa forma, a interseccionalidade e a teoria *queer* se entrelaçam, permitindo uma análise mais profunda e abrangente das vivências dessa comunidade. A aceitação da diversidade e a desconstrução das normas sociais, quando combinadas com a perspectiva interseccional, pode moldar as experiências humanas por meio de fatores como raça, classe, gênero e sexualidade, ampliando nossa compreensão das desigualdades e das lutas por justiça social, como veremos a seguir.

2. DO *QUEER*

Ao longo da história, a comunidade LGBTQIAPN+ tem enfrentado contínuos desafios e discriminações, sendo marginalizada pela sociedade devido aos preconceitos estabelecidos e discursos normatizadores. Esses fatores combinados contribuíram para lançar essa comunidade ao descrédito social, dificultando seu reconhecimento e aceitação plena na sociedade, colocando-a em um lugar de abjeção. Como Louro (2001, p. 542) destaca, “categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer”.

Algumas das contestações feitas pelos movimentos da contracultura acabaram não sendo suficientes para comportar todas as identidades que estavam fora do novo espectro que se consolidava. O uso da palavra *queer* teria sido empregado para contestar as normas sociais e culturais em torno da sexualidade e do gênero, sendo adotada por uma variedade de sujeitos e comunidades como uma forma de autoidentificação. Segundo Tamsin Spargo (2017, p. 31), o *queer* era o centro da retórica das representações desses grupos, “gíria usada principalmente nos discursos homofóbicos, mas também por alguns homossexuais que preferiam usar o termo em vez de ‘gay’ ou ‘lésbica’”.

Não existe uma tradução direta para a palavra *queer* na língua portuguesa, mas esta pode ser empregada como oposição ao conceito de “normal” e também pode abranger tudo que é considerado excêntrico e diferente. Para Spargo (2017, p. 13), o termo também tem sido usado para apresentar uma “gama diversificada de práticas e prioridades críticas: [...] análise das relações de poder da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero [...]”. Assumir-se como *queer* é uma atitude importante para se opor a esses estereótipos e promover a inclusão, conforme explica Louro:

Queer parece ser algo que incomoda, que escapa das definições. O termo fica atenuado quando dito assim, em português. Provavelmente porque deixa escondido sua história de abjeção. Usado para indicar o que é incomum ou bizarro, o termo em inglês é, também, a expressão pejorativa atribuída a todo sujeito não-heterossexual. Equivaleria a “bicha”, “viado”, “sapatão”. Um insulto que, repetido à exaustão acabou sendo deslocado desse local desprezível, foi revertido e assumido, afirmativamente, por militantes e estudiosos (Louro, 2022, p. 83).

Para Bob Nowlan (2010, p. 3), o movimento *queer* abrange as pessoas indignadas, incluindo gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros e aliados contrários ao

sistema hegemônico que buscam transitar “da raiva para as demandas de satisfação em resposta ao que as indignava, inclusive apropriando-se do que podiam quando isso não lhes era concedido em atendimento às suas demandas”⁸.

É importante destacar que o público *queer* vem assumindo destaque nas pesquisas científicas sobre a sua própria identidade e na luta política contra a violência sistêmica, deixando de lado o papel secundário na sociedade ao qual sempre esteve relegado. Karnal (2007, p. 273) ressalta que há a necessidade da legitimação de uma pluralidade cultural, procurando resgatar biografias de artistas e escritores(as) das minorias “em vez de somente estudar ‘mortos, brancos, homens’”. Desse modo, como nos recorda Nascimento (2021), pesquisadoras e pesquisadores trans têm trazido para o centro das produções, sobretudo as transfeministas, o conceito de cisgeneridade:

Sem dúvida, o conceito de cisgeneridade ocupa um lugar central nas produções transfeministas. Sua urgência é necessária como alternativa de definição dos corpos não trans sem a recorrência à suposta matriz original da qual todas nós seríamos desdobramentos subalternos. Para isso, preciso retomar a ideia já apresentada de *outriedades*, segundo a qual o nosso posicionamento como *outras* requer a fixação de um sujeito com uma identidade naturalmente constituída de privilégios, pré-discursiva e não marcada culturalmente, pois é pura e neutra (Nascimento, 2021, p. 93).

Nesse viés, para haver um entendimento entre a sociedade e o movimento *queer* é necessário repensar as perspectivas e compreender passado e presente, possibilitando uma reflexão para além dos modelos compulsórios. A mudança pretendida decorre da inquietação e do questionamento de outras formas de ser e de pensar.

2.1 DA TEORIA *QUEER*

Os estudos *queer* alçam-se, então, como projeto político ao apontar para a formação de núcleos de mobilidade e de subversão das relações sexo-gênero-sexualidade, desafiando as concepções tradicionais ao examinar os discursos que moldam nosso entendimento, empregando uma abordagem desconstrutivista para romper com as estruturas binárias. A publicação de obras como “História da

⁸ No original: “[...] of rage toward demanding satisfaction in response to what outraged them, including by seizing and appropriating what they could when this was not given them in response to their demands” (tradução minha).

Sexualidade”⁹, de Michel Foucault, na década de 1970, com sua análise das práticas discursivas, foi essencial para entender como as identidades sexuais são construídas e ajudou a ampliar as bases para uma perspectiva renovada sobre o gênero e a sexualidade. Nisso, Louro afirma que foi necessária uma mudança de pensamento:

As condições que possibilitam a emergência do movimento *queer* ultrapassam, pois, questões pontuais de política e da teorização gay e lésbica e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo do pós-estruturalismo. Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação (Louro, 2022, p. 36-37).

Em linhas gerais, a teoria *queer* despontou nos Estados Unidos no início da década de 1990, muito sob a influência dos estudos de Michel Foucault, Jacques Derrida e Jacques Lacan, dos engendrados movimentos sociais que escalavam desde os anos 1960, correlacionados à emergência desses novos sujeitos que demandavam direitos e também influenciavam a produção acadêmica da época. As primeiras correntes da teoria *queer* emergiram por uma interação entre a luta política de coletivos militantes e a produção acadêmica de pensadoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis. Nas palavras de Lauretis (2021, p. 168), o objetivo da teoria *queer* era “desfazer ou resistir à homogeneização cultural e sexual no âmbito acadêmico dos ‘estudos lésbicos e gay’, assim chamados, que se consideravam como um único campo de pesquisa”, conforme reitera Alisson Rooke,

A emergência da teoria *queer* no início dos anos 1990 foi caracterizada por uma mudança da pesquisa empírica sobre as vidas lésbicas e gays, que havia sido uma característica distintiva do campo de estudos lésbicos e gays, para a análise de textos literários e culturais, frequentemente com ênfase nos pós-estruturalistas franceses Foucault e Lacan (veja, por exemplo, o trabalho de Judith Butler 1993, 1996, 1999, Teresa de Lauretis 1991, 1993 e Diana Fuss 1991, 1995)¹⁰ (Rooke, 2010, p. 26).

Para Spargo (2017, p. 34), a teoria *queer* abrange, principalmente, os estudos das áreas “das humanidades, na história, nos estudos literários e culturais e na filosofia,

⁹ “*História da Sexualidade I* é resultado de pesquisa histórica original conduzida em meio à preparação de seu curso ‘Os anormais’ (1975) no *Collège de France*. Pode ser inserida na vertente da teoria crítica ao refutar a tese da repressão que havia marcado o freudo-marxismo de obras como *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse, e – de certa maneira – até mesmo *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari” (Spargo, 2017, p. 87).

¹⁰ No original: “[...] *the emergence of queer theory in the early 1990s was characterised by a shift from empirical research into lesbian and gay lives, which had been a distinctive feature of the field of lesbian and gay studies, toward readings of literary and cultural texts, often with a French poststructuralist Foucauldian and lacanian emphasis (see for example the work of Judith Butler 1993, 1996, 1999, Teresa de Lauretis 1991, 1993 and Diana Fuss 1991, 1995)*” (tradução minha).

embora os temas incluam o discurso científico, o jurídico e outros”, que compartilham interesses nas políticas de representação e se evidenciam como pensamentos transgressores, avessos aos modelos da cisheteronormatividade. Essa teoria desafia e incomoda as regras tradicionais, priorizando uma discussão implícita a esse sistema, o que “permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (Louro, 2022, p. 44). Essa possibilidade de refletir sobre a diversidade das identidades sexuais implica em propor novas abordagens para compreender a cultura, o conhecimento e o poder.

Segundo Margarete Almeida Nepomuceno (2009, p. 3), o cinema, desde a sua concepção, foi uma importante ferramenta ideológica que influenciou sociedades e apresentou padrões bem definidos das características sociais de gênero e de sexualidade, concretizando “papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal”. Essa prática foi sendo perpetuada até o surgimento do cinema *queer*, que trouxe uma redefinição tanto temática quanto estética, que apostavam em roteiros abrangentes para o universo gay, lésbico e, inclusive, trans. O principal objetivo era criticar o sistema cisheteronormativo e questionar a constituição de opostos ao sistema binário estipulado pela sociedade.

Além do cinema, outras formas de arte e cultura também têm sido influenciadas pela teoria *queer*. A música, a literatura e a dança também têm desempenhado um papel importante em tornar visível e compreensível a comunidade *queer*, contribuindo para desmistificar os estereótipos de papéis de gênero tradicionais. Por meio dessas expressões, pessoas LGBTQIAPN+ têm conseguido representar suas identidades e experiências de maneiras mais autênticas.

2.2 DO CINEMA *QUEER*

O cinema *queer* pode ser visto como um gênero cinematográfico relacionado aos filmes que representam as pessoas LGBTQIAPN+ em suas histórias e que durante muito tempo ficou à mercê de um contexto cisheteronormativo. Ao longo de sua história, o cinema *queer* abriu espaço de visibilidade para uma outra visão das suas personagens, tornando-as mais próximas da realidade vivida na sociedade. Embora o

termo *queer* não tenha se difundido até a década de 1980, muitos filmes já apresentavam esse tema desde o início do cinema. Segundo Louro,

Uma série de condições culturais, sociais, políticas, econômicas vem, desde algumas décadas, possibilitando a multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações. O cinema participa, também, deste processo (Louro, 2008, p. 87).

O cinema *queer* abriu espaço para representações e múltiplas expressões, suscitando também discussões acadêmicas, e diversas outras produções artísticas. É importante manter esse “local de fala” para edificar perspectivas distintas daquelas predominantes e diversificar as ideias sobre a sexualidade, tanto no cinema quanto em outras áreas culturais. Seguindo este entendimento, Nepomuceno (2009, p. 8) relata que os corpos-manifestos estão “[...] onde gays e lésbicas, principais personagens da temática *queer* desta época, resolvem contar suas histórias, ainda marcadas pelo medo, desconfiança, culpa e punição”. Para a autora (2009, p. 3), o cinema clássico hollywoodiano corroborou negativamente com as diferenças sexuais e o lugar das mulheres, reforçando estereótipos de “heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as mocinhas-fêmeas”. Homens em papéis femininos e mulheres interpretando figuras masculinas começaram a aparecer em filmes no início dos anos 1900, porém, observando esses filmes hoje, a imagética pode parecer mais abertamente gay ou lésbica do que na época, quando a noção da sexualidade era mais estrita. Nesse contexto,

A imagética homossexual pode ser rastreada desde o início do cinema americano, com o filme de Thomas Edison “*The Gay Brothers*” (1895), dirigido por William Dickson, no qual, dois homens dançam juntos enquanto um terceiro toca violino. Na verdade, esse teste primitivo é uma das imagens em movimento mais antigas de que se tem conhecimento¹¹ (Davies, 2016, p. 17).

¹¹ No original: “*Homosexual imagery can be traced back to the very start of American cinema, with the Thomas Edison film The Gay Brothers (1895), directed by William Dickson, in which two men dance together while a third plays the fiddle. In fact, this primitive test is one of the earliest surviving motion picture images*” (tradução minha).

FIGURA 10 – *Frame* do filme *The Gay Brothers* (1895), de Thomas Edison, dirigido por William Dickson



Fonte: CinePop. Disponível em: <https://cinetop.com.br/wp-content/uploads/2019/07/the-gay-brothers.jpg> (Acesso em: 26 set. 2024)

Um dos primeiros registros filmicos de que se tem conhecimento de um homem em trajes femininos é a obra *Le Cake-Walk au Nouveau Cirque*, de Louis Lumière (1902) (FIGURA 11), que testemunha o espetáculo responsável por exibir o *cake walk*¹² ao público parisiense ocorrido no *Nouveau Cirque* com a apresentação da comédia *Joyeux nègres*. O *cake walk*, uma dança influenciada pelos ritmos africanos, surgiu como uma forma de entretenimento entre as pessoas escravizadas do sul dos Estados Unidos durante o período da escravidão. Estes indivíduos incorporavam elementos exagerados e movimentos desajeitados para imitar e zombar das maneiras formais e desengonçadas com que os brancos dançavam suas músicas tradicionais, particularmente aqueles das classes privilegiadas. O *cake walk* não era apenas uma forma de expressão cultural e artística, mas também uma maneira sutil e engenhosa de resistência e crítica social. Ao parodiar os modos dos brancos, os sujeitos escravizados encontravam uma forma de desafiar, ainda que de maneira velada, as normas sociais opressivas que lhes eram impostas. Esta dança evoluiu ao longo do tempo e, eventualmente, foi apropriada pela sociedade branca, perdendo muitas das suas conotações subversivas originais.

¹² “O *cake walk*, originário dos Estados Unidos e inspirado nos ritmos africanos, era originalmente executado pelos escravos do sul e debochava do maneirismo das pessoas brancas e as formas desengonçadas de dançar suas músicas.” Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-histoire/savez-vous-danser-le-cake-walk-3728275>. Acesso em: 15 de mar. de 2024

FIGURA 11 – Charles Gregory e Jack Brown, dois atores negros, um deles como *drag*, dançando o *Cake Walk*



Fonte: *Le Cake-Walk au Nouveau Cirque*, de Louis Lumière (1902). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ATEb9RGIBzc&t=60s&ab_channel=TheodorW.Vodou (Acesso em: 08 mar. 2024)

Nepomuceno (2009, p. 4) aponta que “no começo do século XX, entram em cenas os tipos denominados ‘maricas’, também conhecidos como *sissy*, considerados os primeiros personagens gays de Hollywood”. Essas eram as personagens afeminadas, com trejeitos e maquiagem exagerados, e só foram possíveis de ser representadas porque eram personagens assexuadas, risíveis e não representavam ameaça para a sociedade. Ainda segundo a autora, o “maricas” podia ser o “decorador, melhor amigo, estilista, entre outros estereótipos. O clima das ‘maricas’ é este: deboche, comportamentos hiperbólicos e nenhum sinal de eroticidade.” (Nepomuceno, 2009, p. 4). Nesse cenário,

Por certo, outros filmes evitaram o trágico ou o dramático e, eventualmente, apelaram para o ridículo ou o caricato para se aproximar da temática (aliás, uma tendência muito comum em tantos outros espaços, como a televisão ou o teatro). O homossexual foi (e é) representado muitas vezes como o homem gay afetado (Louro, 2008, p. 86).

Por outro lado, a relação com as mulheres foi inversa, estruturada fora do jocoso e mediado pela complexidade. As alusões ao lesbianismo no cinema também apareceram no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Para Nepomuceno (2009, p. 5), a figura lésbica apresenta “o corpo desonrado e satanizado da mulher masculinizada e empoderada”, e então o enredo do filme terá que desenvolver uma forma de controle sobre estas personagens. Talvez o filme mais famoso desta época seja a obra alemã

Mädchen in Uniform (Senhoritas em Uniforme) (FIGURA 12), no qual uma jovem se apaixona por sua professora em um internato e o fato acaba se tornando público. Também nessa mesma época, segundo Steven Davies (2016, p. 18), “Marlene Dietrich usando um *smoking* causou um alvoroço quando, em 1930 no filme *Marrocos* (FIGURA 13), ela terminou uma canção em um clube noturno beijando na boca uma jovem na plateia¹³.”

FIGURA 12 - Hertha Thiele e Dorothea Wieck em *Senhoritas em Uniforme*, de Leontine Sagan (1931)



Fonte: *Film Forum*. Disponível em: https://filmforum.org/do-not-enter-or-modify-or-erase/client-uploads/_1000w/madchen-in-uniform-slide-1.jpg (Acesso em: 05 abr. 2024)

FIGURA 13 – Marlene Dietrich, de *smoking*, beija na boca outra atriz no filme *Marrocos* (1930)



Fonte: *Someday-Oneday*. Disponível em: <https://www.somedayoneday.com/archive/14th-november-1930-marlene-dietrich-performing-in-her-manly-tuxedo-at-romantic-drama-film-morocco> (Acesso em: 05 abr. 2024)

Papéis *queer* usualmente eram disfarçados, fazendo uso de simbolismos e subtextos para driblar a censura, e os relacionamentos entre essas personagens eram

¹³ No original: “[...] a tuxedoed Marlene Dietrich caused a storm when, in the 1930 film *Morocco*, she finished a song in a nightclub by kissing a young woman in the audience full on the lips” (tradução minha).

constantemente tratados com subjetividade e ambiguidade, para tornarem-se sutis, e, assim, evitarem a repressão social da época. Essa coibição intensificou-se com o surgimento do Código Hays, um conjunto de regras de censura dos Estados Unidos que esteve em vigor entre os anos de 1934 e 1968, e impôs ainda mais restrições à representação das sexualidades no cinema. Sobre isso,

Enquanto afirmava que “o caráter sagrado da instituição do matrimônio e do lar será mantido”, o Código proibia ou instituiu severas restrições para a apresentação de “formas grosseiras de relação sexual”, de “adultério”, de “comportamento sexual ilícito” ou “cenas de paixão” (Hays, 2008). Quando tais cenas fossem consideradas indispensáveis à trama, determinava que elas não podiam, de modo algum, ser “justificadas” ou assumir um caráter atrativo. Explicitamente, prescrevia que se deveria “evitar dar demasiada importância à cama” e estabelecia: “é preferível que os pares casados durmam em camas separadas” (daí a constante presença das mesinhas de cabeceira nos quartos) (Louro, 2008, p. 84).

Na esfera do corpo e da sexualidade, a disciplinarização pela indústria cinematográfica norte-americana exercia um papel essencial no controle dos discursos fora da moral estipulada, constituindo pontos centrais de regulação. Para Nepomuceno (2009, p. 6), “a intenção era pedagogizar a sociedade vigente através de uma censura que interferia na manifestação discursiva do cinema até então, buscando assim, formas de controlar, organizar e redistribuir novos discursos instituídos de novos poderes [...]”.

De acordo com Davies (2016, p. 19), o objetivo do código não era eliminar as personagens gays dos filmes, mas minimizá-las ao máximo e, para isso, desenvolveram novos estereótipos homossexuais como “o infeliz, suicida, figura desesperada cujo fim inevitável era ser destruído¹⁴”, encontrando sua merecida punição “natural” através de balas, fogo ou suicídio. Outra imagem permitida era a de algoz, ao invés de vítima, a(o) psicopata, a(o) vilã(o) sem coração ou a(o) pervertida(o), que para Spargo (2017, p. 20) é o “homossexual transformado na figura patológica do perverso ou anormal, um caso de desenvolvimento interrompido, um caso que precisa de tratamento – em resumo, uma aberração da norma heterossexual”.

Já na Europa, o cinema encontrava mais liberdade criativa em diretores como Jean Genet, com seu curta *Un chant d'amour* (Canção de Amor, 1950), que pouco tempo depois acabou censurado devido a seu conteúdo homoafetivo explícito e Jean Cocteau, com *Orfeu* (1950), no qual o diretor insere elementos homoeróticos na relação entre Orfeu e o jovem Cègeste. E, segundo Louro (2008, p. 84-85), somente em 1959,

¹⁴ No original: “[...] *the unhappy, suicidal, desperate figure whose inevitable end was to be destroyed.*” (tradução minha)

Suddenly, Last Summer (De Repente, no Último Verão) acabaria por introduzir uma personagem gay no circuito comercial norte-americano, porém, ainda mantendo “a identidade no lugar da abjeção¹⁵”. A autora ainda faz uma descrição de como a figura do homossexual é detalhada no filme:

Ainda que se constitua no personagem central da trama, o rosto de Sebastian, efetivamente, nunca é mostrado no filme; quando parte de seu corpo aparece (em flashback), é filmado de costas, de longe. [...] A homossexualidade do personagem, mais do que propriamente exposta ou nomeada, é sugerida pela descrição de seus traços de caráter, é marcada pela afetação, arrogância, excentricidade e, “naturalmente”, acaba punida pela tragédia. [...] Tudo é velado, inconcluso, ambíguo (Louro, 2008, p. 85).

FIGURA 14 – A representação do destino do personagem gay, Sebastian, em *De Repente, no Último Verão*, de Joseph L. Mankiewicz



Fonte: *The Film Experience*. Disponível em: <http://thefilmexperience.net/blog/2021/3/2/gay-best-friend-sebastian-venable-in-suddenly-last-summer-19.html> (Acesso em: 13 abr. 2024)

Por quase toda a década de 1960, antes do surgimento do cinema independente - filmes produzidos fora do circuito das grandes produtoras como os de Jonas Mekas (padrinho do cinema de vanguarda americano) e John Cassavetes (pai do cinema independente dos Estados Unidos) - personagens *queer* eram retratados(as) como vilãs(ões) ou sujeitos(as) atormentados(as) e suicidas a serem lamentados dentro do circuito comercial norte-americano. Poucas dessas personagens de sexualidade “duvidosa” sobreviviam até o final de um filme como pondera Davies (2016, p.45), “o

¹⁵ “O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo viver sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019, p.22).

que os filmes nos diziam era que a homossexualidade frequentemente levava à miséria, à morte e à destruição da sociedade como a conhecemos”¹⁶.

Ainda segundo Davies (2016), durante os anos 1960, com as revoluções sexuais, os filmes *avant-garde* do artista Andy Warhol¹⁷ foram um marco para o cinema *queer*, e, principalmente, na década de 1970, após Stonewall, mais filmes começaram a surgir, apesar de ficarem sujeitos a um circuito alternativo, eles evidenciaram que existia público para esse tipo de cinema. Filmes como *Pink Flamingos* (1972), de John Waters, com participação da *drag queen* Divine, e *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, ajudaram a trilhar este caminho de abertura para um cinema propriamente *queer*.

FIGURA 15 – Filmagens de *Haircut #1* (1963), de Andy Warhol



Fonte: *Frameline*. Disponível em: <https://www.frameline.org/films/frameline34/gay-aesthetics-iconography-in-the-films-of-andy-warhol> (Acesso em: 13 abr. 2024)

Nos anos 1980 e 1990, a ambiguidade do sexo e do gênero começou a tomar protagonismo em filmes que tratam o tema com seriedade e atuam como crítica subversiva a um modelo de gênero compulsório, ajudando a reformular as novas identidades. *Todo Sobre Mi Madre* (Tudo Sobre Minha Mãe, 1988), de Pedro Almodóvar, *The Crying Game* (Traídos pelo Desejo, 1992), de Neil Jordan, e *The Adventures of Priscilla, Queen of The Desert* (Priscilla, a Rainha do Deserto, 1994), de Stephan Elliott, são bons exemplos desse período. Para Nepomuceno (2009, p. 7), “é

¹⁶ No original: “[...] *what the films told us was that homosexuality often led to misery, death, and the destruction of society as we know it!*” (tradução minha).

¹⁷ Grande parte das suas filmagens ocorria em seu estúdio chamado ‘*The Factory*’, e a maioria dos/as seus/suas atores/atrizes eram estrelas pornô, viciados, travestis, músicos e pensadores.

como se através de sua ‘performance’¹⁸, fosse desnaturalizada a coerência entre sexo e gênero, ao mesmo tempo que é revelada ‘a farsa’ de uma identidade primária sobre qual molda-se o que se entende por masculino e feminino”, como destaca ao afirmar que

A proposição pós-estruturalista pode ser conferida em filmes de multi/territorialidades, fissuras que escapam dos discursos sólidos sobre a heteronormatividade e se desmancham nas telas coloridas de filmes produzidos em todo mundo, como o espanhol *Tudo sobre minha mãe* (1988, Pedro Almodóvar, 1988); o australiano *Priscila, a Rainha do Deserto* (1994, Stephan Elliott); o americano *Transamérica* (2005, Duncan Tucker); o irlandês/ britânico *Cafê da Manhã em Plutão* (2005, Neil Jordan); o chinês *O outro lado da cidade proibida* (1996, Zhang Yuan); o americano/alemão *Hedwig, rock, amor e traição* (2001, John Cameron Mitchell), e o representante brasileiro *Madame Satã* (2003, Karim Aïnouz) (Nepomuceno, 2009, p. 8-9).

Esta nova onda de cineastas permitiu que mais pessoas *queer* se vissem representadas e ajudou a viabilizar a inclusão e a aceitação na sociedade, destacando-se pela realização de filmes com abordagens mais realistas dos gêneros e sexualidades. Essa mudança foi muito importante para a comunidade LGBTQIAPN+ porque fez as normas sociais e culturais serem transformadas e desafiadas naquilo que gira em torno do gênero e da sexualidade.

2.3 DO NEW QUEER CINEMA

Até há pouco tempo era raro para sujeitos(as) de fora da cisheteronormatividade assumir papéis principais nos enredos cinematográficos. Isso só começou a mudar radicalmente em festivais como o *Sundance Film Festival* e o Festival dos Festivais de Toronto, prestigiados eventos de divulgação de novas tendências cinematográficas, após a chegada do chamado *New Queer Cinema*. O termo foi cunhado pela acadêmica B. Ruby Rich na revista *Sight & Sound*, em 1992, para definir e descrever um movimento que crescia no cinema independente com temática *queer*, conhecido como a nova onda *queer*. Rich (2015, p. 20) afirma que não há uma homogeneidade nos filmes *queer* e que não há “um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação” que os defina. Porém, pode-se destacar uma característica em comum que a autora classificou como *Homo Pomo* (uma referência a um pós-modernismo homossexual).

¹⁸ Aqui Nepomuceno se apropria dos termos “performance” e “farsa” para fazer alusão à Judith Butler em *Problemas de Gênero* (1990).

Estabelecido como resposta ao crescente preconceito ao público *queer*, o movimento do *New Queer Cinema* surgiu como um contexto importante para a representação LGBTQIAPN+ no cinema com uma série de filmes inovadores que mesclam os gêneros e as subjetividades. Conforme Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015, p. 12), “a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de ‘todos nós’”. Com isso, diversos filmes começaram a ser produzidos para apresentar personagens *queer* como parte integrante da sociedade, sem discriminação e com um olhar mais humano, opondo-se às regras normativas da sociedade como aponta Nowlan:

O *New Queer Cinema* surge como parte de uma maior emergência *queer*, aproximadamente entre 1987 e 1992, de um novo modo de subjetividade *queer* definido, acima de tudo, como Michele Aaron o descreve, como uma atitude compartilhada de desafio em relação à sociedade heterossexista e homofóbica (ou, mais precisamente, heteronormativa) e em oposição às formas preexistentes de políticas e cultura gay e lésbica consideradas *mainstream* e conservadoras¹⁹ (Nowlan, 2010, p. 3).

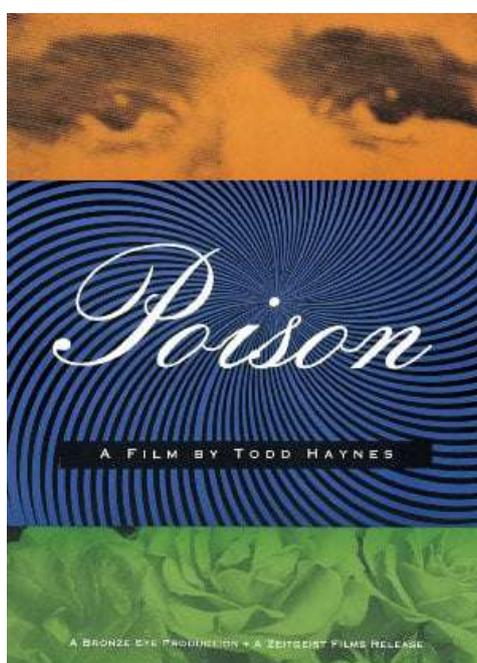
O propósito do movimento é questionar as convenções sociais e culturais relacionadas à sexualidade e ao gênero, assim como proporcionar uma plataforma para a representação de narrativas e vivências daqueles(as) que estavam até então excluídos(as) dos papéis de destaque. Segundo Lopes e Nagime (2015, p. 14), a “sua importância foi a de buscar imagens plurais que representam uma democracia real de sujeitos e corpos diversos”.

O *New Queer Cinema* explora os aspectos estéticos, socioculturais, políticos e comerciais do cinema *queer*, oferecendo novas perspectivas sobre as experiências das comunidades LGBTQIAPN+, examinando criticamente as relações complexas com a indústria cinematográfica convencional e evidenciando uma nova geração de artistas, cineastas e ativistas *queer*, que abordam temas como gênero, sexualidade, raça, etnia, classe e política em suas filmografias. Essa forma de expressão cinematográfica possibilita que um público mais amplo se identifique com o que é retratado na tela, contribuindo para uma melhor integração à sociedade.

¹⁹ No original: “*The New Queer Cinema arises as a part of a larger New Queer Emergence, from roughly 1987 through 1992, of a new queer mode of subjectivity defined above all, as Michele Aaron describes it, by a shared “attitude” of “defiance”/“defiance directed” versus “mainstream” heterosexist and homophobic (or, more precisely, heteronormative) society and versus pre-existing “mainstream” forms of conservative assimilationist and liberal reformist gay and lesbian politics and culture*” (tradução minha).

Três festivais cinematográficos de grande porte desempenharam um papel crucial na propagação do *New Queer Cinema*: o Festival dos Festivais de Toronto (1991), Festival de Cinema Gay e Lésbico de Amsterdã (1991) e o Festival de Sundance (1992). Filmes como os premiados *Poison* (Veneno, 1991), de Todd Haynes e *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston contribuíram para a abertura mais receptiva a produções *queer* nesses locais. Davies (2016, p. 121) tece elogios a Todd Haynes descrevendo sua obra como um dos filmes norte-americanos mais originais dos últimos anos.

FIGURA 16 – Cartaz do filme Veneno (1991), de Todd Haynes



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/> (Acesso em: 23 jun. 2024)

Segundo Rich (2015, p. 18), “o fenômeno do cinema *queer* foi apresentado no outono de 1991 no Festival dos Festivais de Toronto”, no Canadá, com filmes como *Poison* (Veneno, 1991), de Todd Haynes, *My Own Private Idaho* (Garotos de Programa, 1991), de Gus Van Sant, *Eduardo II* (1991), de Derek Jarman, e *RSVP* (1991), de Laurie Lynd. Um ponto levantado pela autora na ocasião foi a disparidade de investimentos entre os filmes de produção masculina e feminina, “de modo nada surpreendente, os filmes dirigidos por homens eram os de orçamento elevado, e os dirigidos por mulheres, de recursos parcos” (Rich, 2015, p. 21).

No mesmo ano, na Holanda, as expectativas eram altas para o Festival de Cinema Gay e Lésbico de Amsterdã. Para Rich (2015, p. 23), “Amsterdã era um teste de fogo para obras *queer*, é verdade: alguns foram celebrados, outros queimados, e há os

que poderiam ter sido completamente ignorados”. O debate de raça, classe e gênero começava a tomar relevância nas produções *queer*, com destaques para os painéis de discussão do evento sobre cinema lésbico (com a presença de Teresa de Lauretis) e sobre raça (com a participação dos(as) cineastas Pratibha Parmar, Marlon Riggs e Felix de Rooy), onde houve uma discussão acalorada sobre o tema.

No ano seguinte, o Festival de Sundance, em Park City, Utah, nos Estados Unidos, refletiu os efeitos de Toronto e Amsterdã, ao perceber que “algo” estava acontecendo dentro das produções de filmes alternativos. Um dos filmes que teve grande destaque foi o aclamado *Swoon* (Colapso do Desejo, 1992), do diretor Tom Kalin. Para o painel intitulado “Beijos de Arame Farpado” (FIGURA 17), o festival trouxe diversos(as) diretores(as) que despontavam com propostas *queer* em suas produções. B. Ruby Rich se refere a ele como uma tarde mágica onde foi traçada uma história onde todos estavam “engajados nos começos de uma nova historiografia *queer*, capaz de transformar esta década, bastando para isso que a porta fique aberta tempo o bastante. Para ele, para ela, para todos nós” (Rich, 2015, p. 29).

FIGURA 17 - Panelistas de “Beijos de Arame Farpado” (Sundance, 1992).

Na frente: Stephen Cummins, Simon Hunt, Derek Jarman;

Atrás: Todd Haynes, B. Ruby Rich, Isaac Julien, Tom Kalin, Sadie Benning, Lisa Kennedy.



Fonte: *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Caixa Cultural, 2015. Autor: Brook Dillon.

A AIDS foi outro fator proeminente nas produções *queer* dessa época em um momento em que em outras mídias o assunto era pouco abordado e, segundo Yann Beauvais (2015, p. 69), era necessário ocupar esse espaço e “tornar a doença e pessoas com HIV e AIDS visíveis, disponibilizar informações sobre saúde, direitos, prevenção, sexualidade e pornografia”. O diretor John Greyson, que já havia tratado do tema no seu

curta *The AIDS Epidemic* (1987), retoma o assunto em seu longa *Zero Patience* (Paciência Zero, 1993). Jennie Livingston também aborda a epidemia de AIDS em *Paris is Burning* (1990), de uma forma indireta, mas significativa. Assim,

Muitos dos novos filmes *queer* lançados na América durante os anos 1990 concentravam-se em histórias sobre a AIDS, como *Grief* (1993), de Richard Glatzer. Outros novos esforços *queer* que lidam com a AIDS incluíram o *road movie HIV-positivo* de Gregg Araki, *Viver até ao Fim (The Living End)*, 1992), o ultrajante e satírico musical sobre AIDS de John Greyson, *Paciência Zero (Zero Patience)*, 1993) e *Meu Querido Companheiro (Longtime Companion)*, 1990), de Norman Rene, um relato absorvente detalhando os efeitos da doença na comunidade gay americana durante a década de 1980, vista através dos olhos de dois amigos que veem seu círculo social morrer ao seu redor²⁰ (Davies, 2016, p. 122).

Nos anos que seguiram, diversas produções *queer* voltaram suas perspectivas para os mais variados gêneros como romances, dramas, comédias, suspenses e documentários. Mateus Nagime (2015, p. 175-177) aponta que “o número de mostras multiplicou, mas com poucos títulos sendo suficientemente ousados para serem considerados como pertencentes a uma estética *queer*”, mas isso logo mudou assim que “foi detectado um mercado, um nicho, e dele se aproveitou muito”.

O movimento do *New Queer Cinema* englobou diversos grupos que anteriormente não possuíam representação nos filmes, utilizando-se de maneira expressiva da tomada de sua própria cultura, do uso do *camp*²¹ e do sarcasmo para questionar as convenções sociais e culturais relacionadas à sexualidade e ao gênero.

Se é inevitável afirmar que o *New Queer Cinema* foi um movimento e como parte de tal pertence a um momento histórico – também podemos perceber como ele gradativamente transformou a indústria norte-americana, não só em seu esquema de produção, mas também no de leitura de suas obras, significando um forte impacto no circuito de distribuição e exibição desses filmes (Nagime, 2015, p. 172).

Ainda dentro deste período, porém fora dessa categorização, muitos filmes de sucesso apresentavam personagens *queer* em destaque, como *Silence of the Lambs* (O Silêncio dos Inocentes, 1991), de Jonathan Demme, *Interview With the Vampire*

²⁰ No original: “Many of the new queer movies coming out of America during the 90s were concentrating on AIDS storylines, such as Richard Glatzer’s *Grief* (1993). Other new queer efforts dealing with AIDS included Gregg Araki’s HIV-positive road movie *The Living End* (1992), John Greyson’s outrageous and satiric AIDS musical *Zero Patience* (1993) and Norman Rene’s *Longtime Companion* (1990), an absorbing account detailing the effects of the disease on the American gay community through the 1980s, as seen through the eyes of two friends who watch their social circle die around them” (tradução minha).

²¹ Gíria para comportamento, atitude ou interpretação exagerada, artificial ou teatral; ou ainda um adjetivo que significa algo de mau gosto, artificial, exagerado, cafona ou brega. Também pode ser interpretado como sinônimo de exagero, ou como uma “afetação a uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante”, como disse Susan Sontag em seu artigo clássico *Notes on camp*, de 1964.

(Entrevista com o Vampiro, 1994), de Neil Jordan e *Heavenly Creatures* (Almas Gêmeas, 1994), de Peter Jackson. O *New Queer Cinema* também permitiu que diretores como Joel Schumacher e Bryan Singer, entre outros assumidamente homossexuais, pudessem construir suas carreiras dentro de Hollywood. Nas palavras de B. Ruby Rich (2015, p. 27) sobre a abordagem *queer* no audiovisual: “Em celuloide e fitas magnéticas, assim como na vida e na cultura fora das telas, o presente *queer* negocia com o passado, sabendo perfeitamente bem que o futuro *queer* está em jogo”.

Um marco cinematográfico que teve muita influência do *New Queer Cinema* foi o filme *Brokeback Mountain* (O Segredo de Brokeback Mountain, 2005), de Ang Lee (FIGURA 18), que trouxe outra perspectiva no retrato de narrativas *queer* nos filmes, se mostrando “afinados com os discursos construídos no interior dos movimentos sociais ou dos grupos intelectuais das chamadas ‘minorias’ sexuais” (Louro, 2008, p. 86). O filme traz uma abordagem única de Lee ao conciliar a sensibilidade *queer* em uma estética narrativa hétero, enfatizando o desenvolvimento das personagens e do enredo ao invés de uma experimentação estilística, abordando a relação entre dois *cowboys* e sua conexão subsequente ao longo de uma vida dupla.

FIGURA 18 – Heath Ledger e Jake Gyllenhaal em O Segredo de Brokeback Mountain (2005)



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/> (Acesso em: 13 abr. 2024)

O *New Queer Cinema* não apenas ofereceu uma representação mais autêntica das experiências de pessoas *queer*, mas também abriu espaço para vozes e histórias que antes eram marginalizadas. Assim como o *New Queer Cinema*, a cultura da *ballroom* também desempenha um papel crucial na promoção da visibilidade e na celebração das identidades LGBTQIAPN+ marginalizadas, em especial no cinema. Ambas as culturas, cada uma a sua maneira, contribuem para a luta por justiça, ao mesmo tempo em que

oferecem uma plataforma para a expressão e resistência, o que é especialmente notado nos filmes documentários.

2.4 DO FILME DOCUMENTÁRIO

Encontrar uma definição do que constitui um filme documentário é uma tarefa complexa dada a diversidade de formas e estilos que o gênero pode assumir. A fronteira entre o documentário e a ficção por vezes se mistura, especialmente quando técnicas narrativas e estilísticas comuns à ficção são empregadas para contar histórias reais. Ademais, a intenção do(a) realizador(a), a veracidade dos fatos apresentados e a recepção do público contribuem para as variáveis que tornam difícil uma definição unívoca. Documentários podem variar desde obras estritamente observacionais até criações que incluem dramatizações e comentários subjetivos, ampliando o espectro e desafiando qualquer tentativa de categorização rígida.

Eduardo Baggio (2022, p. 44), baseado na dicotomia documentário/ficção de Guy Gauthier, aponta que “estaria excluída a possibilidade de uma delimitação conceitual do que é documentário” segundo uma “relativização extremada” baseada na crença do(a) espectador(a). E, assim, dentro do contexto do pioneirismo no uso da palavra documentário para se referir a um filme, o autor afirma que,

A partir desse termo e do fato de existirem filmes que se dedicavam ao valor documental, muitos teóricos, críticos e realizadores, por caminhos variados, buscaram definir o que seria o campo de atuação e de estudo do cinema documentário. Todos esses caminhos são válidos enquanto formação de uma área de estudo e de interesse artístico e social, ainda que já se tenha buscado apontar para a falência de muitas dessas tentativas (Baggio, 2022, p. 55-56).

Para Baggio (2022, p. 61), “existem quatro perspectivas prevalentes que buscaram a definição conceitual de cinema documentário e enfrentaram dificuldades em suas proposições, as quais considero que são metodológicas” e uma quinta perspectiva diferente das outras em sua metodologia.

A primeira dessas perspectivas apresenta o documentário como oposição à ficção, como se fossem colocados lado a lado *A Saída de Fábrica*, dos irmãos Lumière e *Viagem à Lua*, de Georges Méliès, uma definição fraca por se apresentar de forma binária e limitadora, visto que não existem apenas estes dois tipos de filme, a menos que se considerem dois grandes grupos (os filmes de ficção e os de não-ficção), “aí sim,

nesse grau mais amplo de oposição, pela própria natureza dos termos designadores, a argumentação oposicionista faz sentido” (Baggio, 2022, p. 62).

A segunda perspectiva, segundo Baggio (2022, p. 68), diz respeito à noção de documentação, principalmente vinda da imagem-câmera, mas também da captação do som de forma direta, “perspectiva umbilicalmente ligada à materialidade dos filmes”. Essa premissa demonstra-se ingênua, pois contempla dois grandes problemas: outros tipos de filmes também se utilizam de imagem-câmera e som direto, e “tal indicialidade levaria a uma neutralidade técnica/tecnológica do cinema, ou seja, que traria uma objetividade essencial para os filmes”. Tecnicidade e objetividade não anulam subjetividades, escolhas e recortes.

A terceira ideia, segundo o autor, destaca as características formais, intrínsecas ao filme, como um sentido estilístico próprio do documentário, tais como “as entrevistas, as narrações em voz *over*, as imagens-câmera e os sons diretos tomados *in loco*” (Baggio, 2022, p. 74), e, assim como ocorre com a perspectiva anterior, tais recursos também são muito utilizados em outros tipos de filmes e, dessa forma, não se pode ser utilizado como único critério de definição.

A última das perspectivas tradicionais trata tanto da indexação promovida por agentes produtores (realizadores, roteiristas, diretores, distribuidores e exibidores) e por agentes espectadores (críticos, acadêmicos, pesquisadores, membros de juris ou curadores) que, geralmente, identificam o filme publicamente. Apesar de sua maior amplitude e fuga da binariedade, esta perspectiva acaba se restringindo às ideias de poucas pessoas e, com isso, o *status* de cinema documentário pode ser utilizado para qualquer filme, mesmo que promovam falsidades e negacionismo.

Em sua quinta perspectiva, Baggio (2022, p. 86) apresenta um conceito relacional de filme documentário com o mundo, que não leva em conta apenas o filme ou suas indexações, mas “envolve o mundo fático experiencial, a realização dos filmes, os filmes em si e a recepção, tanto a dos espectadores especialistas como, particularmente, a dos espectadores em geral”.

Trata-se de uma proposta que traz dificuldades variadas para ser aplicada em estudos e análises filmicas, mas acredito que ela possa, sob certas condições metodológicas, gerar resultados importantes, já que poderá colaborar na evolução do debate sobre o conceito de documentário. Além disso, acredito ser imperioso não cairmos no terreno do relativismo extremado que prega a indistinção conceitual do cinema documentário baseado na simples incapacidade de gerar a própria definição conceitual de modo consistente, e não no fato de que verdadeiramente não exista uma distinção, até porque, como afirmou Plantinga: *Se derrubássemos a distinção, ainda precisaríamos*

de um meio de diferenciar filmes como O mágico de Oz (1939) e Harlan County, EUA (1976) (Baggio, 2022, p. 87).

Baggio conclui, então, que um conceito de filme documentário só faria sentido se o cinema dialogasse com a experiência de um mundo fatídico, não podendo ser representada apenas pelos elementos internos ao filme e levando em conta o processo artístico de sua realização - o filme enquanto obra artística e o processo de espectadorialidade. Nesta perspectiva, metaforicamente, o autor propõe que o filme documentário possa ser exibido em “salas de cinema com janelas”, onde o “espectador pudesse dividir suas atenções entre o filme em tela, com sua constituição intrínseca, e as janelas que lhe permitissem ver o mundo extrínseco ao filme” (Baggio, 2022, p. 116).

É dentro dessa ótica que a análise fílmica aqui proposta identificará os três documentários em investigação. Assim, as obras *The Queen* (1968), *Paris is Burning* (1990) e *Kiki* (2016) podem ser consideradas filmes documentários porque abordam temas que interagem com a vivência de um mundo inevitável, ou seja, uma realidade em que a interseccionalidade de raça, classe, gênero e sexualidade continuam como bases estruturantes de uma sociedade desigual.

3. DA REPRESENTAÇÃO DA *BALLROOM* NO CINEMA

O corpus desta pesquisa engloba três documentários que tratam sobre uma parte importante da história *queer*: a formação da cultura *ballroom*, das suas origens, no fim dos anos 1960 até meados dos anos 2010. Sequencialmente, o primeiro filme da análise é *The Queen* (1968), de Frank Simon, seguido de *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston e, finalizando com *Kiki* (2016), de Sara Jordanö.

The Queen é um documentário que oferece uma visão íntima do concurso de beleza drag *Miss All-America Camp Beauty Contest*, realizado em 1967 na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. O filme captura os preparativos, as performances e as interações nos bastidores do concurso, proporcionando um olhar revelador sobre a vida e as experiências das *drag queens* durante esse período, sendo um dos primeiros documentários a oferecer uma visão mais detalhada da cultura *drag* e das vidas das pessoas LGBTQIAPN+ nos Estados Unidos. Ele foi exibido no Festival de Cannes de 1968, onde ganhou reconhecimento por sua contribuição cultural e social; possivelmente, seu maior valor histórico encontra-se nos últimos minutos do filme, quando a concorrente Crystal LaBeija se revolta com sua classificação no concurso e este evento acaba ocasionando a criação das *houses* e da *ballroom*.

O documentário *Paris is Burning* tem seu foco na exploração da cultura das *balls* na cidade de Nova York durante a década de 1980, evidenciando as comunidades *queer* afro-americanas e latinas, e suas lutas diárias contra a homofobia, transfobia, racismo, AIDS e pobreza. É considerado um registro inestimável que documenta o fim da Era de Ouro dos bailes nova-iorquinos e proporciona uma reflexão profunda sobre raça, classe, gênero e sexualidade. O filme, através de entrevistas e filmagens de competições, também oferece uma visão interior poderosa da vida e dos sonhos desse grupo de pessoas.

Já *Kiki* (termo utilizado para definir um encontro de amigos para se divertir) tem seu foco nas vidas de seus participantes jovens *queer* e nas competições de *voguing*, mostrando não apenas eventos de entretenimento, mas também uma forma de criar uma comunidade e um sistema de apoio para aquelas pessoas marginalizadas pela sociedade. Uma coisa que *Kiki* faz muito bem é mostrar como essas competições de dança são uma estrutura organizacional para jovens que, de outra forma, poderiam estar nas ruas, mas se encontram em um espaço seguro onde podem agir autenticamente e se expressar, sem medo de assédio ou rejeição.

3.1 DA ETNOGRAFIA DE TELA

Como metodologia para esta análise filmica será aplicada a etnografia de tela, um procedimento que integra técnicas etnográficas tradicionais com a análise semiológica. Segundo Carmen Rial (2005, p. 120), é considerada uma das abordagens teóricas de mídia do campo dos estudos culturais mais utilizadas atualmente (junto com a etnografia de audiência ou os estudos de recepção) e busca entender de que forma os conteúdos audiovisuais refletem as práticas culturais e sociais. Ao analisar tanto o conteúdo visual quanto o contexto de produção, a etnografia de tela oferece um estudo mais aprofundado e detalhado das dinâmicas sociais representadas nas telas, conforme indica a autora,

A etnografia de tela [...] é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc., e outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações). (Rial, 2005, p. 120-121)

Para Alfredo Collins e Morgana Lima (2020, p. 419), o termo “etnografia de tela” teve origem em um desdobramento da expressão “estudos de tela” (*Screen Studies*) e serviu para “ampliar a definição da antropologia visual para além de investigações em torno da produção filmica como um suporte para registro e conhecimento”, funcionando como uma extensão do trabalho de campo. Dentro das estratégias etnográficas sugeridas para o desenvolvimento da análise encontram-se: a longa imersão do pesquisador em campo (no caso, em contato com o filme), observação sistemática com registro em caderno de campo, seleção de material e articulação com o referencial teórico.

Ainda que a análise do significado produzido pelo público diante de uma obra filmica, possa conduzir a uma variedade infinita de métodos e vertentes de abordagem, quando se trata de analisar esse processo considerando o espectador em relação a um determinado contexto, as investigações realizadas com base nos Estudos Culturais ganham projeção. Isso porque, tais estudos situam o texto filmico como parte de uma conjuntura sócio-histórica e a cultura, que lhes serve de subsídio e inspiração, como um campo instável, permeado por conflitos, negociações e tensões pautadas em eixos tão distintos quanto classe, gênero, raça e sexualidade (Stam, 2013, *apud* Collins; Lima, 2020, p. 431).

A etnografia de tela revela de que maneira personagens, cenários e narrativas retratam e afetam aspectos identitários, utilizando-se dos elementos visuais, sonoros e

narrativos das produções audiovisuais. Portanto, os filmes são identificados como veículos de significados culturais e sociais que levam em conta o contexto em que foram produzidos e consumidos. É possível analisar um filme de ficção científica, por exemplo, *Metropolis* (Metrópolis, 1927), de Fritz Lang, para compreender como aborda questões de gênero e tecnologia, ou um drama histórico, como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, para investigar como trata temas de classe, raça e colonialismo. Essas análises podem revelar como os filmes perpetuam ou desafiam estereótipos hegemônicos.

Nesta dissertação, a etnografia de tela é utilizada para examinar como personagens com vivências *queer* são representadas dentro de um viés interseccional. Essa abordagem possibilita a identificação de padrões de representação e compreende as implicações culturais e sociais, permitindo uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder, identidade e resistência. Os filmes são analisados dentro das categorias de gênero/sexualidade, raça/etnia e classe, por elementos filmicos, como estéticas visuais, elementos sonoros, personagens, narrativa e por contextos sócio-históricos. Dentro dessa análise, o primeiro passo é entender aquilo que une as três obras selecionadas: a *ballroom*.

3.2 DA BALLROOM

É difícil definir com precisão qual a origem da *ballroom*. Registros de meados de 1800 remontam bailes negros com características *queer*; o mais famoso deles, o *Annual Masquerade and Civic Ball* do Harlem, de 1869, foi o primeiro *ball* com registros de homens vestidos com roupas femininas. Já nas décadas de 1880 e 1890, desponta a figura de um ex-escravizado que marcou a história por sua coragem e ousadia. William Dorsey Swann sobreviveu à escravidão, à Guerra Civil, à polícia, à tortura na prisão, ao racismo e à homofobia, e ainda assim conseguiu manter uma casa clandestina em uma época onde os bailes *queer* não eram comuns. Anansi Wilson faz esse resgate histórico ao relatar que,

No entanto, não foi assim que Swann ficou conhecida como nossa primeira *drag queen* ou a “rainha do *drag*”. Em 14 de janeiro de 1887, Swann apresentou o que parece ser um de muitos *balls*. Estes não são totalmente diferentes dos *balls* lançados na cultura popular por programas brilhantes como *Pose*, porém onde *Pose* centrava-se em criar a comunidade por casas individuais e competição comunitária, as reuniões de Swann funcionavam como um santuário para os negros, *queer* e ex-escravizados. [...] Swann não

estava apenas organizando reuniões sociais, mas estava criando uma espécie de refúgio onde pessoas *BlaQueer* poderiam ter algo semelhante à liberdade, por algumas horas por noite.²² (Wilson, 2022, p. 187)

A partir dos anos 1920, em oposição a Lei Seca²³ e com a ascensão do *Harlem Renaissance*²⁴, estes *balls* tornaram-se mais receptivos à comunidade *queer*, o que fez com que ficassem conhecidos como “bailes das bichas” (*faggots balls*), chegando a ter, no seu auge, mais de 7.000 espectadores(as), de diversas cidades, de todas as cores e classes. O bairro do Harlem e o subúrbio nova-iorquino se tornaram então o ponto central desse renascimento cultural, representando uma época de celebração e reconfiguração de uma nova identidade afro-americana, com grande participação da comunidade LGBTQIAPN+ negra e latina. Lawrence explica que

Com os bailes ganhando popularidade, a legislatura do estado de Nova York criminalizou a “solicitação homossexual” em 1923 como parte de uma reação mais ampla sobre as relações sexuais entre homens. Mas os organizadores do baile *drag* descobriram que poderiam continuar a organizar eventos se uma organização de bairro solicitasse o patrocínio oficial da polícia em seu nome. O hiato durou até o outono de 1931, quando os oficiais, reagindo à experimentação cultural dos anos da Lei Seca e ao início da Depressão, começaram a reprimir a comunidade *queer* da cidade e a atacar os bailes²⁵ (Lawrence, 2011, p. 3).

Porém, nesse período a popularidade *drag* aumentou drasticamente, principalmente no espaço *underground*, e ficou conhecido como *Pansy Craze*²⁶. Homens imitando figuras femininas eram contratados para se apresentar em cabarés e bares clandestinos em grandes cidades para um público majoritariamente hétero, o que

²² No original: “However, this is not how Swann became known as our first drag queen or the “queen of drag,” On January 14, 1887, Swann hosted what appears to be one of many balls. These are not wholly dissimilar from the balls thrust into popular culture by brilliant shows like *Pose*, but where *Pose* centered on creating community through individual houses and community competition, Swann’s gatherings operated as a sanctuary for the Black, Queer, and formerly enslaved. [...] Swann was not merely hosting social gatherings, but was creating a type of fugitive under-commons where *BlaQueer* people could be something akin to free, for a few hours a night” (tradução minha).

²³ Período de 1920 a 1933 durante o qual a fabricação, transporte e venda de bebidas alcoólicas para consumo foram banidas nacionalmente, como estipulou a 18.ª emenda da Constituição dos Estados Unidos.

²⁴ Movimento negro artístico e cultural dos anos 1920 e 1930 que influenciou a moda, a música, a literatura e a performance *drag*.

²⁵ No original: “With the balls gaining popularity, the New York state legislature had criminalised ‘homosexual solicitation’ in 1923 as part of a wider backlash around male-male sexual relations. But drag ball organisers found they could continue to stage events if a neighbourhood organisation applied for official police sponsorship on their behalf. The hiatus lasted until the autumn of 1931, when officers, reacting to the cultural experimentation of the Prohibition years and the onset of the Depression, began to clamp down on the city’s queer community and targeted the balls” (tradução minha).

²⁶ Termo cunhado pela primeira vez pelo historiador George Chauncey em seu livro *Gay New York* (1994). Numa tradução literal, “mania de amor-perfeito”, foi um período do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 em que a comunidade LGBTQIAPN+ obteve mais visibilidade, principalmente pelos shows de *drag queens*, que ficaram conhecidas como “artistas amores-perfeitos”.

facilitou sua aceitação em outras esferas sociais posteriormente. Gene Malin ou Jean Malin (FIGURA 19) - conhecida como a "Rainha da Mania do Amor-Perfeito" - alcançou relativo sucesso, aparecendo tanto em filmes de Hollywood quanto em shows da Broadway, no entanto, teve sua carreira interrompida tragicamente por um acidente de carro, aos 25 anos.

FIGURA 19 - Jean Malin no filme *Arizona to Broadway* (1933), de James Tinling



Fonte: *The Guardian* (14 set. 2017). Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2017/sep/14/pansy-craze-the-wild-1930s-drag-parties-that-kickstarted-gay-nightlife> (Acesso em: 23 jun 2024)

Com a chegada do Código Hays, em 1934, a polícia começou, simultaneamente, repressões rigorosas à presença pública de homossexuais, à medida que os apelos políticos de reformadores progressistas pediam para “limparem” a vida noturna do centro da cidade, levando o *Pansy Craze* ao fim.

Na década de 1960, concursos de beleza específicos já contavam com a participação de *drag queens* e pessoas transgênero. No entanto, *drags* não-brancas acabavam sistematicamente excluídas e, quando participavam, raramente eram reconhecidas com prêmios devido ao preconceito racial. Lawrence fornece um panorama do que acontecia à época ao afirmar que

No início da década de 1960, a cultura dos bailes *drag* começou a se fragmentar em linhas raciais. Pois, embora bailes como o realizado no *Rockland Palace* ostentassem uma mistura notavelmente uniforme de participantes negros e brancos, com a pista de dança também notavelmente integrada, esperava-se que as rainhas negras “embranqueassem” seus rostos se quisessem ter uma chance de ganhar os concursos. Mesmo assim, suas chances eram mínimas, pois deveriam ter refletido mais quando Venice Lamont, de pele branca, ganhou o primeiro prêmio no evento do *Rockland Palace* que procurava quem “parecesse mais com uma mulher”, sendo a sua figura “a inveja de muitas das mulheres espectadoras”. Assim, as rainhas negras começaram a organizar os seus próprios eventos, com Marcel

Christian a organizar o que poderia muito bem ter sido o primeiro baile negro em 1962²⁷ (Lawrence, 2011, p. 3).

Somente a partir de 1967, surgiram as referências à *ballroom* como é conhecida hoje, um movimento artístico, de resistência e de afeto. A formação de uma cultura como a *ballroom* pode ser entendida, principalmente, por fatores como comportamentos desviantes do padrão e pela exclusão social, condições que unem os membros em uma mesma situação marginalizada e de não conformidade com os modelos estabelecidos pela sociedade patriarcal branca, cisgênera e heterossexual.

Ao longo de sua história, segundo o ícone Derek Prada-Ebony, a *ballroom* se dividiu em diversas eras, representadas por períodos e cores distintos. A primeira era (1967-1973) ficou conhecida como *Golden Era* (Era de Ouro) e a sua principal característica foi a união de mulheres trans, negras e latinas, para a criação de espaços próprios. No período entre 1974 e 1985, se apresentava a *White Era* (Era Branca), marcada pela criação das primeiras categorias de disputa masculina da *ballroom*, em especial, as categorias de *Model Face* (Rosto de Modelo) e *Butch Queen* (Rainha Masculina). A *Red Era* (Era Vermelha) teve início em 1986 e se estendeu até 1990, e foi assinalada por um crescimento significativo das *houses*: foram 25 em um breve período de quatro anos. O crescimento acelerado da AIDS dentro da comunidade LGBTQIAPN+, marcou o período entre 1991 até 1997 como *Black Era* (Era Negra). De 1998 a 2005, a *ballroom* passou pela *Blue Era* (Era Azul), com a geração que trouxe o movimento para o novo milênio. Entre 2005 e 2010, a comunidade vivenciou sua *Green Era* (Era Verde) com a entrada do movimento na Internet e sua proliferação pela rede, chegando ao Youtube. O período da *Yellow Era* (Era Amarela), considerada a última era *underground*, ocorreu de 2011 a 2015, quando a *ballroom* começou a ocupar outros espaços e teve mais abertura para os homens trans. Na era da liberdade, como ficou conhecida a *Orange Era* (Era Laranja) (2016-2021), a *ballroom* atingiu seu patamar global difundida por séries como *Pose*, *RuPaul's Drag Race* e *Legendary* e, desde então, a comunidade vive a sua *Purple Era* (Era Roxa), a era da visibilidade trans.

²⁷ No original: “By the early 1960s, drag ball culture had began to fragment along racial lines. For although balls such as the one held at Rockland Palace boasted a remarkably even mix of black and white participants, with the dancefloor also notably integrated, black queens were expected to ‘whiten up’ their faces if they wanted to have a chance of winning the contests. Even then, their chances were slim, as they might have pondered further when the white-skinned Venice Lamont won first prize at the Rockland Palace event for looking ‘most like a woman’, her figure ‘the envy of many of the women spectators’. So black queens started to stage their own events, with Marcel Christian staging what might well have been the first black ball in 1962” (tradução minha).

Será feita aqui uma separação das definições utilizadas de *ballroom* em três linhas: a primeira diz respeito à *ballroom* como cultura e expressão artística, a segunda representa o seu ativismo político e social e a terceira como modo e compartilhamento de valores de vida.

3.2.1 Da Cena Cultural e Artística

Com a *ballroom*, também surgiram novas formas de expressões culturais produzidas por corpos desviantes às normas de gênero e sexualidade, carregados com uma energia competitiva e criatividade artística. Em diversas apresentações, o *voguing* é exibido como uma forma de dança caracterizada por movimentos teatrais das mãos e poses inspiradas em modelos das revistas famosas.

Uma das histórias da origem do *voguing* é a de que Paris Dupree, *mother* da *House of Dupree*, foi a responsável pela criação desta dança, caracterizada por poses e movimentos estilizados da revista de moda *Vogue*, e que, anos mais tarde, serviu de inspiração para a icônica música de Madonna. Em 1981 começaram a surgir os primeiros diagnósticos de AIDS nos Estados Unidos, no mesmo ano em que Dupree executou seu primeiro *ball*, *Paris is Burning*, com a utilização de categorias, o que se tornou tradição nos bailes que se seguiram, conforme cita Tim Lawrence:

Logo no início da década de 1980, separamos as categorias, então havia uma categoria chamada *macho real* e outra chamada *efeito modelo* e outro chamado *rostro*. Então criamos todas essas outras categorias, como executivo, cidade e campo, étnico, e eles continuaram a desenvolver até os anos oitenta. Outras categorias incluíam melhor mulher, melhor homem, *punk versus futuro*, compras em avenidas famosas, realidade, performance, couro *versus* camurça, alta moda executiva e roupa de noite de Hollywood²⁸ (Lawrence, 2011, p. 5).

Em 1990, Madonna lançou o videoclipe de *Vogue* com performance idealizada por Dupree e, embora tenha popularizado o *voguing*, as origens de sua forma de arte não foram abertamente reconhecidas como pertencentes à *ballroom* e a sua comunidade. Nesse mesmo ano, é lançado o documentário *Paris is Burning*, da diretora Jennie

²⁸ No original: “Then in the early 1980s, we separated the categories out, so there was a category called *butch realness* and another called *models effect* and another called *face*. Then we created all these other categories, like *executive*, *town and country*, *ethnic*, and they continued to develop through the eighties. Other categories included *best woman*, *best man*, *punk versus future*, *shopping through famous avenues*, *realness*, *performance*, *leather versus suede*, *executive hi fashion* and *Hollywood evening wear*” (tradução minha).

Livingston, alçando a *ballroom* ao *mainstream*, como explicam Sierra, Nogueira e Mikos:

O documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, foi filmado entre 1987 e 1989, mas lançado no mesmo ano da canção de Madonna – ou seja, mesmo sem ter acesso ao documentário, Madonna já estava atenta ao que acontecia nos famosos *balls* nova-iorquinos, tendo inclusive conhecido, no clube *Factory Sound*, em Nova York, Jose e Luis Xtravaganza, da comunidade *House Xtravaganza*, que imediatamente foram convocados por ela para lhes ensinar os movimentos do *voguing* e, posteriormente, coreografar a canção *Vogue* (Sierra; Nogueira; Mikos, 2016, p. 6).

Foi uma era assinalada pela morte dos(as) participantes mais antigos(as) (muitos por causa da AIDS) e com os(as) mais novos(as) assumindo papéis de *mothers* e *fathers* de suas *houses*²⁹, ou, como ficou conhecido, com “crianças liderando crianças”. Após o surgimento do *voguing*, Willie Ninja, dividiu o estilo em *old way* – com raízes no hip-hop e *breakdance* - e *new way* - mais fluído, flexível e plástico. Ivan Monforte aponta essas e outras transformações ao especificar que

Os bailes de hoje incluem um grande número de categorias e recompensas algumas das mesmas coisas que os bailes mais antigos, como *Fem Reality*, onde o objetivo da categoria é parecer o mais feminino possível. Mas agora eles também contêm categorias como *Hands Performance*, em que o *vogue* se transforma de uma expressão corpórea para uma dança contida inteiramente no movimento das mãos. Até o próprio *vogue* foi transformado de uma dança baseada na elegância e no gesto contido para movimentos exagerados que incluem quedas, giros e os sempre populares *shawam*, em que o performer literalmente cai para trás no chão no que parece ser uma surra suicida executada perfeitamente com a batida forte de uma música. Isto criou um interessante fenômeno na comunidade em que a relação entre as gerações mais velhas e mais novas parecem um pouco tensas. Cada geração tende a pensar que a outra “não entende”³⁰ (Monforte, 2010, p. 30).

Também nas performances das disputas de cada categoria pode-se observar a criatividade artística dos(as) competidores(as), como se nota na fala de Ademir Corrêa (2020, p. 98), ao mencionar Pepper LaBeija em *Paris is Burning* como o simbolizar de uma paródia: “Ela leva a performatividade de gênero ao espaço cênico – o baile e o

²⁹ Estruturas semelhantes a famílias, configuradas socialmente, em grande parte com nomes de designers da alta costura.

³⁰ No original: “*The balls of today include a vast number of categories and reward some of the same things as did the older balls, such as "Fem Realness," where the object of the category is to look as passably female as possible. But now they also contain categories such as "Hands Performance," in which the vogue dance is transformed from a corporeal expression to one contained entirely in the movements of the hands. Even the vogue dance itself has been transformed to one based on elegance and restrained gesture to exaggerated movements that include dips, spins, and the everpopular shawam, in which the performer literally falls backwards onto the floor in what appears to be a suicidal thrash executed perfectly to the hard beat of a song. This has created an interesting phenomenon in the community in which the relationship between the older and younger generations appears a bit strained. Each generation tends to think that the other "doesn't get it"* (tradução minha).

filme [...] Ela se coloca como dito homem que se veste como dita mulher – transgressão indumentária *drag show*”.

A influência da *ballroom* na moda, na música e na cultura pop é inegável. Termos e estilos como *shade* e *realness*, foram adotados pela cultura *mainstream*, se popularizando em músicas, vídeos, filmes e programas de televisão, muitas vezes sem o devido reconhecimento das raízes *queer* negras e latinas. Essa apropriação cultural é um ponto de discussão importante, pois destaca a necessidade de reconhecer e valorizar as contribuições dessas comunidades.

3.2.2 Do Movimento Político e Social

Além de ser um espaço de expressão artística e identidade, a *ballroom* atua como um movimento social e político significativo, especialmente para as comunidades negras e latinas LGBTQIAPN+ ao criar espaços onde as pessoas podem ser autênticas, desafiando as normas heteronormativas e racistas da sociedade. Uma resposta à exclusão e à discriminação enfrentadas por essas comunidades que resistem às normas sociais opressivas, as competições nas *balls* não são apenas performances artísticas, mas também manifestações de orgulho e resistência, onde cada movimento e cada pose são declarações de identidade e autonomia.

Questões importantes como a violência policial, o convívio familiar, a discriminação, a falta de acesso a oportunidades sociais, a tratamentos médicos e a necessidade de ativismo para garantir direitos e visibilidade são temas recorrentes nos três documentários analisados.

Em meio à luta para sobrevivência na sociedade, a *ballroom* também serve como uma plataforma para conscientizar sobre questões como o HIV/AIDS, o racismo, a homofobia e a transfobia, como explica Ademir Corrêa (2020, p. 107), ao falar de uma representação de “uma cultura *queer* geral a qual se forma por seus próprios meios – ou melhor, contrária aos discursos de poder da opinião pública, das leis, da pedagogia escolar, das instituições médicas e seus corpos sexuados”. Muitas figuras icônicas da *ballroom* utilizam suas vozes para confrontar normas sociais e promover a justiça social. Essa ação é um ato político, pois desafia a invisibilidade e a marginalização histórica dessas identidades, promovendo a educação e a disseminação de informações, além de incentivar a autoaceitação e a autoestima entre os(as) participantes.

3.2.3 Dos Valores de Vida

A mesma etnocentricidade negra e latina que deu origem à cultura *ballroom*, criou uma rede de apoio e acolhimento para aquelas pessoas em situação de vulnerabilidade social. A construção de um imaginário coletivo de identidades, serviu como uma inspiração para os(as) participantes da *ballroom*, indivíduos, frequentemente excluídos tanto dos espaços heteronormativos quanto dos espaços gays brancos, e que encontraram ali um refúgio de aceitação.

Esse processo de coletividade teve início em 1972, quando Crystal LaBeija e sua amiga Lottie começaram um grupo no Harlem, um espaço seguro para pessoas *queer* de cor, baseado em um modelo familiar próprio e o chamaram de *House of LaBeija*, com Crystal assumindo o papel de *Mother*. Segundo Monforte (2010, p. 28), “o termo ‘house’ pretendia imitar e emular as grandes casas de moda de Paris”, logo, teve fácil aceitação entre os jovens. *House* é, na verdade, um termo acertado para descrever a estrutura organizacional desses grupos que atuam como casas de acolhimento para membros de sua comunidade e que, com o passar dos anos, foi se tornando cada vez mais comum, como aponta Lawrence,

Mother Dorian e Father Chipper fundaram a House of Corey em 1972, e dois anos depois o Father Jay fundou a House of Dior, após o que La Duquesa Wong e Nicole Wong estabeleceram a House of Wong, e Paris Dupree e Burger Dupree inauguraram a House of Dupree, todas em 1975. A House of Christian e a House of Plenty aumentaram o total antes que Mother Avis e Father Kirk lançassem a House of Pendavis em 1979. Estendendo a cultura dos bailes drag para fora do Harlem, mais três houses - a House of Omni, a House of Ebony e House of Chanel - surgiram no Brooklyn durante 1979 e 1980. Então, alguns anos depois, Pepper LaBeija tornou-se a nova mother da House of LaBeija, tendo feito sua estreia no baile por volta de 1972³¹ (Lawrence, 2011, p. 4).

O conceito de *house* consiste, então, em uma estrutura de família, ressignificando o núcleo familiar social, onde são formadas as relações e conectividades dos(as) membros(as) e no qual o seu nome é algo ostentado com orgulho por seus/suas participantes que, na maioria das vezes, o utilizam como sobrenome. Toda *house* possui

³¹ No original: “Mother Dorian and Father Chipper founded the House of Corey in 1972, and two years later Father Jay set up the House of Dior, after which La Duchess Wong and Nicole Wong established the House of Wong, and Paris Dupree and Burger Dupree inaugurated the House of Dupree, all in 1975. The House of Christian and the House of Plenty augmented the total before Mother Avis and Father Kirk launched the House of Pendavis in 1979. Extending drag ball culture out of Harlem, three more houses—the House of Omni, the House of Ebony and the House of Chanel—sprung up in Brooklyn during 1979 and 1980. Then, a couple of years later, Pepper LaBeija became the new mother of the House of LaBeija, having made her ball debut around 1972.” (tradução minha)

um(a) *father/mother*, que é a pessoa responsável pelas demais, que orienta e prepara seus/suas filhos(as) para as competições. Marlon Bailey explica que

Na *ballroom*, o papel dos/as pais/mães e as relações são baseadas primordialmente no sistema de gênero. Os/As pais/mães de *houses*, ou como me refiro “pais platônicos” são *mothers* (homens, mulheres, ou mulheres transgênero) e *fathers* (homens ou homens transgênero) que, apesar da idade, oferecem ajuda parental para os membros da comunidade da *ballroom*, especialmente na sua preparação para competir nos *balls*³² (Bailey, 2013, p. 25).

A maioria do público da comunidade da *ballroom* nos Estados Unidos, desde a sua criação no início dos anos 1970, era de jovens negros(as) ou latinos(as), pobres, gays ou transexuais, que foram expulsos(as) de suas casas e passaram a viver nas ruas. Para esses grupos de pessoas, a *ball* era a única maneira de tornar sua realidade menos opressora e fazer parte de uma comunidade, juntar-se a uma *house* e pertencer a uma família. Indivíduos privados de direitos, marginalizados(as), rejeitados(as) pela família, a *ballroom* recebia a todos(as) como seus/suas filhos(as). Corrêa (2020, p. 33) ressalta que “o que importa é a sobrevivência da aliança coletiva estabelecida na sarjeta e não a hegemonia do indivíduo. [...] Aspectos como raça, transgressão de gênero e orientação sexual fazem parte da pluralidade destes protagonistas, coadjuvantes e figurantes”.

3.3 DAS NARRATIVAS

Muito do que é visto nos audiovisuais têm relação direta com o que a direção do filme deseja transmitir, desde a maneira como é escolhido contar a história, incluindo a estrutura narrativa e o ritmo, e que tem um impacto direto na experiência do(a) espectador(a). Frank Simon, Jennie Livingston e Sara Jordanö ajustaram, cada qual ao seu tempo, o ritmo de seus filmes para manter o público engajado, criando momentos de tensão e alívio durante suas narrativas. Essa visão da direção se reflete, também, na forma de trabalhar as personagens e suas performances, influenciando profundamente na autenticidade e na emotividade transmitida, o que pode envolver decisões sobre o tom, símbolos e pretextos recorrentes ao longo do filme para comunicar as ideias centrais e provocar reflexão no público.

³² No original: “*In ballroom, parental roles and relationships are based primarily on the gender system. House parents, or what I refer to as ‘platonic parents’, are mothers (men, women, or transgender women) and fathers (men or transgender men) who, regardless of age, provide parental guidance to members of the ballroom community, especially by preparing them to compete at the balls.*” (tradução minha)

A narrativa desempenha um papel crucial nos documentários, pois é através dela que se constrói o significado e o impacto emocional, fornecendo uma estrutura que organiza as ideias de maneira coesa. Isso ajuda o público a seguir a linha de raciocínio do documentário e a compreender melhor o tema abordado, criando uma conexão mais profunda com as personagens e os eventos retratados. Ao servir como um transmissor das ideias do documentário, a narrativa permite uma direção capaz de guiar o público através de uma jornada de descoberta e reflexão, o que é essencial para gerar empatia e compreensão sobre os temas apresentados

Em *The Queen*, a narrativa de Frank Simon segue uma linearidade, apresentando as personagens, passando para os preparativos para o evento, percorrendo as interações nos bastidores e culminando no evento principal e suas consequências. Essa progressão cria uma tensão dramática que mantém o(a) espectador(a) engajado(a), à medida que a antecipação do concurso cresce e a competição em si escala com as reações das participantes após os resultados e aponta para o clímax da narrativa. Logo no início, Jack/Sabrina traz uma fala que reflete as questões de gênero que, até então, ainda não eram abertamente discutidas na sociedade:

Meu nome é Jack. Bem, minha mãe me chama de Jack. Todos aqueles que se importam comigo eles me chamam de Jack. Mas eu trabalho com o nome da Sabrina, e todas as rainhas elas me chamam de Sabrina toda vez que as vejo. Eu me aproximo dessa rainha e eu pergunto: "Qual é o seu nome?" A rainha diz: "Monique". E você diz: "Isso é maravilhoso, querida, mas qual era seu nome antes? E a rainha olhará para você nos olhos e dirá: "Não existia antes"³³ (*The Queen*, 1968).

O diretor se utiliza da mobilidade das câmeras em um tom observacional para capturar momentos espontâneos e autênticos, proporcionando ao público uma visão sem filtros da vida e das emoções das competidoras. Com filmagens de bastidores que destacam as amizades, as rivalidades e os desafios enfrentados pelas participantes, essa estratégia ajuda a criar uma sensação de intimidade e autenticidade, aproximando o(a) espectador(a) da realidade das concorrentes. A estrutura linear facilita a compreensão do contexto e das dinâmicas entre as personagens, com cenas intercaladas de bastidores, entrevistas e da competição, construindo uma tensão dramática. A escolha dos ângulos e dos planos procuram reforçar a intimidade e a beleza do filme, enfatizando muito nas

³³ Do original: "My name is Jack. Well, my mother calls me Jack. Everybody that cares about me calls me Jack. That's... that's my name. But I work under the name of Sabrina, and all the queens all call me Sabrina whenever I see them. I go up to this queen and I say, "What's your name?" The queen says, "Monique." And you say, "That's marvelous, darling, but what was your name before?" And the queen will look at you straight in the eye and say, "There was no before." (tradução minha).

maquiagens e nos figurinos, principalmente, das participantes brancas (em especial, Rachel Harlow). O uso do som e da música no filme é sutil, mas eficaz; a ausência de uma trilha sonora intrusiva permite que as vozes e sons ambientes assumam o protagonismo, contribuindo para a atmosfera autêntica do documentário. A narração é feita por Flawless Sabrina, que também atua como organizadora do evento.

FIGURA 20 - Cenas das concorrentes desfazendo suas malas ao chegar no hotel



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

FIGURA 21 - Cenas dos ensaios de canto e dança



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

FIGURA 22 - Cenas dos bastidores do concurso



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

FIGURA 23 - Cenas do desfile e da seleção



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

É importante ressaltar a ênfase dada às falas de Crystal nos últimos momentos do filme, pois em suas palavras “*Eu tenho o direito de mostrar minha cor, minha querida. Eu sou linda e sei que sou linda*”³⁴ há uma demonstração de autoafirmação envolvendo a questão racial tratada de maneira velada nos concursos da época.

O diretor também apresenta outras sequências nas quais se nota o peso da interseccionalidade vivida pelas personagens, como nas conversas ocorridas nos quartos entre as competidoras onde se destacam depoimentos como:

Se você for homossexual em primeiro lugar, você quer um homem, você não quer... Você não está interessado em garotas. Então, se você for uma *drag queen*, eles não querem... outra pessoa gay como meu amante. Ele não gosta que eu vá para a rua de *drag*, pelo simples fato de que quer um menino, não quer uma menina. Ele quer que eu seja mais como um menino do que ele quer que eu seja uma garota. Mas, mesmo assim, quero ser uma garota, não sexualmente, mas...³⁵ (*The Queen*, 1968).

Em *Paris is Burning*, já na primeira fala pode-se perceber um exemplo das interseccionalidades que serão apresentadas no filme:

Lembro de meu pai dizer: "Você tem três problemas nesse mundo. Todo negro tem dois - eles são negros e são homens. Mas você é negro, é homem e é gay. Você vai sofrer muito. Então disse: Se você vai fazer isto, vai ter que ser mais forte do que pensa"³⁶ (*Paris is Burning*, 1990).

³⁴ Do original: “*I have a right to show my color, darling. I am beautiful and I know I'm beautiful.*” (tradução minha)

³⁵ Do original: “*If you're a homosexual in the first place, you don't want... You're not interested in girls. So, if you're a drag queen, hey... they don't want... Another gay person is not gonna go, just like my lover. He doesn't like me going in drag for the simple reason that he doesn't want a girl, he wants a boy. He wants me to be more of a boy than he wants me to be a girl. But, yet, I want to be a girl, not sexually, but...*” (tradução minha)

³⁶ Do original: “*I remember my dad say, 'You have three strikes against you in this world. Every black man has two - that they're just black and they're male. But you're black and you're male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time. Then he said: If you're gonna do this, you're gonna have to be stronger than you ever imagined'.*” (tradução minha).

A diretora Jennie Livingston (mulher cis, lésbica, branca e judia) também adota uma abordagem observacional com o uso de câmeras não-estáticas que seguem as participantes de forma não intrusiva, capturando momentos de vulnerabilidade, alegria e tensão, proporcionando uma visão autêntica de suas vidas e com a apresentação de blocos sobre a linguagem da *ballroom*. O foco está nas pessoas – por trás das maquiagens, roupas e acessórios – tanto naquelas que participam ativamente do documentário quanto naquelas que transitam anonimamente na rua.

A escolha da diretora por planos próximos e entrevistas diretas com as participantes cria uma conexão emocional com o(a) espectador(a), tornando suas histórias ainda mais poderosas. As filmagens duraram cerca de seis anos, resultando em centenas de horas de material, e esse tempo fica nítido ao longo do filme quando a personagem Venus Xtravaganza é lembrada por Angie, *mother* de sua *house*, após ter sido encontrada assassinada. A trilha sonora traz uma mistura eclética de músicas dos anos 1970 e 1980, o que complementa a narrativa.

FIGURA 24 - Cenas de depoimentos e das *balls*



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 25 - Cenas das ruas durante o dia e à noite



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 26 - Frames dos cartões com termos da *ballroom*

Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 27 - Cenas da quebra temporal (antes e após a morte de Venus)



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

Já Jordenö, em *Kiki* (2016), contando com a colaboração de Twiggy Pucci Garçon (que traz uma leitura de dentro da *ballroom* para a direção), faz algumas escolhas de repetição como pessoas nas calçadas de uma cidade, no píer, em uma esquina, olhando diretamente para a câmera, como um retrato, uma visão de quietude que interrompe o filme, que oscilam entre a felicidade e a tristeza, trazendo uma pausa dramática para respirar e refletir. A diretora opta por realizar algumas de suas entrevistas em espaços públicos, o que quase não é visto nos outros dois documentários e, tanto neste, quanto em *Paris is Burning*, também há um hiato temporal nas filmagens, que pode ser percebido nas entrevistas de Gia e Zariya, pois ambas começaram seus depoimentos antes de suas transições de gênero. A câmera já aparece com mais estabilidade do que nos outros filmes, provavelmente pelo avanço tecnológico e a trilha sonora conta com batidas excitantes, do hip-hop ao techno, que envolvem o espírito da comunidade *kiki*.

FIGURA 28 - Cenas de entrevistas em espaços públicos



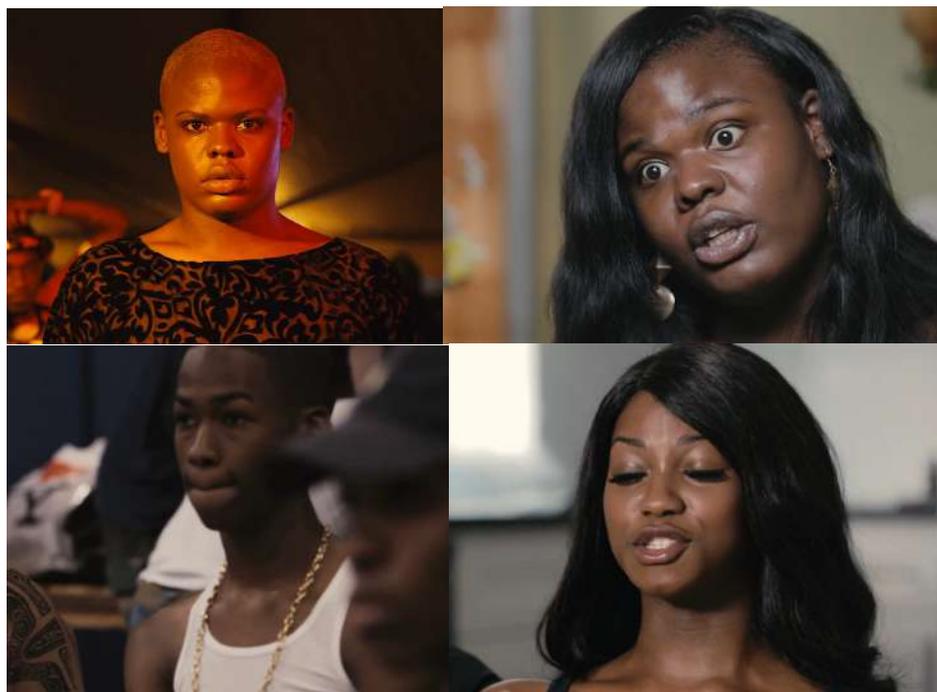
Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 29 - Cenas de congregação de alegria e tristeza



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 30 - Cenas de quebra temporal (pré e pós-transição)



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

3.3.1 Dos Espaços Compartilhados

As locações desempenham um papel crucial nos filmes, pois ajudam a contextualizar a história e a oferecer uma sensação de autenticidade e realismo,

fornecendo um contexto necessário para o que está sendo contado, contribuindo para uma narrativa mais rica e envolvente. Os três documentários analisados têm em comum, além do tema da *ballroom*, a ambientação *underground* da cidade de Nova York (EUA).

Em *The Queen*, Simon se utiliza de poucas locações para fazer seus registros. O salão onde ocorre o concurso oferece uma perspectiva do glamour e da importância do evento para os(as) participantes e os bastidores, onde as concorrentes se preparam, fornecem um contraste, mostrando os preparativos e as emoções antes da competição, destacando uma divergência entre o brilho e o glamour do palco e a simplicidade cotidiana nos ensaios. Os diferentes espaços apresentados no documentário, como os quartos do hotel onde os(as) participantes interagem e compartilham suas histórias, ajudam a retratar a dinâmica social e as relações dentro da comunidade. Essas interações são fundamentais para entender a importância do evento e o apoio mútuo entre os(as) participantes.

FIGURA 31 - Cenas externas (ruas) e internas (quartos)



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

FIGURA 32 - Cenas dos bastidores e do desfile



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

Os salões e clubes noturnos apresentados em *Paris is Burning* são mais do que meros cenários, são espaços de resistência, celebração e expressão para a comunidade LGBTQIAPN+ não-branca e representam um local seguro onde os(as)

frequentadores(as) podem celebrar suas identidades longe da discriminação do mundo exterior. Enquanto os salões são lugares de glamour, autoexpressão e sucesso, os apartamentos e ruas de Nova York mostram os desafios diários e as dificuldades enfrentadas pela comunidade, incluindo questões de pobreza, discriminação e violência. Livingston também buscou abranger seu campo de locações para além das pistas e bastidores, trazendo as ruas, as *houses* e o píer, espaço muito importante para este público, utilizado como moradia pelos(as) jovens expulsos(as) de suas casas e que, posteriormente, tornou-se ponto de encontro da comunidade da *ballroom*.

FIGURA 33 - Cenas de um salão e de uma das *houses*



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 34 - Cenas do píer e das ruas



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

Os espaços são fundamentais para a construção e afirmação da identidade cultural da comunidade em *Kiki*; lugares como clubes, salões, *houses* e o píer continuam servindo como refúgios ao permitirem que os(as) membros(as) da comunidade se sintam aceitos e valorizados, promovendo um senso de pertencimento e apoio mútuo. Por meio das performances e interações nesses espaços, as pessoas da comunidade celebram suas identidades e histórias, reforçando a importância desses locais na manutenção e evolução da cultura *Kiki*. Além dos eventos de dança e competição, os espaços apresentados também incluem locais de ativismo e resistência, onde a diretora

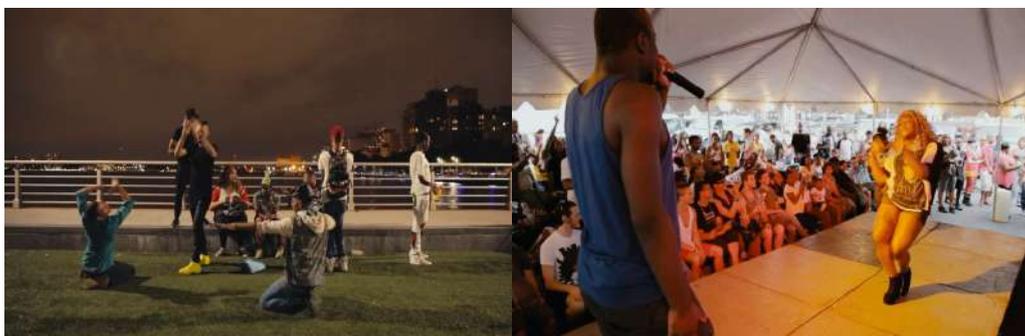
captura a autenticidade das experiências dos participantes, refletindo a realidade cotidiana desses jovens.

FIGURA 35 - Cenas de conquista de espaços (as ruas e o ativismo)



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 36 - Cenas de conquista de espaços (o píer e os salões)



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

3.3.2 Das Personagens

As personagens em um filme documentário são cruciais para a narrativa, trazendo autenticidade e impacto emocional para o filme, possibilitando que a história seja contada de maneira realista e envolvente. Personagens que vivenciam as questões centrais do documentário trazem uma perspectiva genuína, permitindo que o público se conecte emocionalmente e entenda melhor a realidade apresentada. A inclusão de personagens diversas proporciona uma visão mais completa e multifacetada do tema abordado, abrangendo diferentes idades, gêneros, etnias, origens sociais e experiências pessoais, oferecendo uma compreensão mais profunda e ampla das questões abordadas. É uma grande oportunidade para que grupos marginalizados ou sub-representados tenham suas vozes ouvidas, o que não só promove a inclusão e a diversidade, mas também desafia as normatizações da sociedade, os preconceitos e os estereótipos, oferecendo uma representação mais justa e equitativa das diferentes realidades.

Embora o documentário *The Queen* apresente várias personagens *drags*, algumas são mais destacadas do que outras (especialmente as brancas), como, por exemplo, a figura central de Flawless Sabrina ou *Mother Sabrina*, *drag* branca, organizadora do concurso, que oferece uma performance marcante com sua presença e liderança, fundamentais para a narrativa do documentário. Além dela, o filme também dá ênfase na participante branca Rachel Harlow, o que acabou soando como uma espécie de favoritismo e levantou suspeitas de fraude no concurso. Mas, sem dúvidas, a personagem mais memorável do filme é a concorrente trans, negra, Crystal LaBeija, que ganha seu protagonismo nos momentos finais do documentário ao causar uma rebelião nos bastidores (fato este que será o pontapé para a criação das *houses* e, conseqüentemente, da *ballroom*).

FIGURA 37 - Da esquerda para a direita, Rachel Harlow, Flawless Sabrina e Crystal LaBeija



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

Paris is Burning destaca histórias pessoais complexas das personagens, mostrando seus triunfos e seus desafios. Livingston, ao contrário de Simon, abre espaço para diversas personagens, em especial àquelas que se encontram em grupos marginalizados, como pessoas trans negras e latinas, abordando com sensibilidade as intersecções de raça, gênero e sexualidade e explorando como essas identidades influenciam suas vivências. Os momentos de preparação para os bailes, as cenas de competição e a intimidade das entrevistas revelam as aspirações, os medos e as esperanças de cada personagem, humanizando as figuras retratadas, permitindo que o(a) espectador(a) compreenda melhor as suas vivências. Logo no início do filme, vem a entrada memorável de Pepper LaBeija (atual *mother* da *House of LaBeija*) no baile *Paris is Burning* como se, de certa forma, fosse dada continuidade ao filme *The Queen*, e à revolta de Crystal, que tem o seu legado continuado por sua linhagem. A diretora opta por misturar depoimentos de membros mais antigos da comunidade com a de jovens com pouca experiência na *ball*, mas com muitas vivências, o que enriquece ainda mais a história. Dorian Corey e sua decepção com a juventude, Paris Dupree e seu

clássico *voguing* contrastando com Willi Ninja e seu novo *voguing*, Octavia Saint-Laurent e seu sonho de se tornar modelo e Venus Xtravaganza que desejava uma vida “normal”, porém teve um fim trágico.

FIGURA 38 - Da esquerda para a direita, Pepper LaBeija e Dorian Corey



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 39 - Da esquerda para a direita, Paris Dupree e Willi Ninja



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

FIGURA 40 - Da esquerda para a direita, Octavia Saint-Laurent e Venus Xtravaganza



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

Assim como Simon, Sardenö também prefere trabalhar com poucas personagens centrais em *Kiki* como Twiggy Pucci Garçon, Chi Chi Mizhari, Gia Marie Love, Symba, Zariya e Divo, mas nem por isso deixa de refletir uma variedade de experiências dentro da comunidade, destacando diferentes identidades de gênero, orientações sexuais, origens étnicas e sociais. O filme também acompanha as transições de Gia e Zariya como mulheres trans, o envolvimento de Twiggy com sua família e a

luta de Symba como soropositivo. A propósito, o principal diferencial neste documentário é a participação dos familiares e seu envolvimento na comunidade *kiki*.

FIGURA 41 - Da esquerda para a direita, Zariya e Gia Marie Love



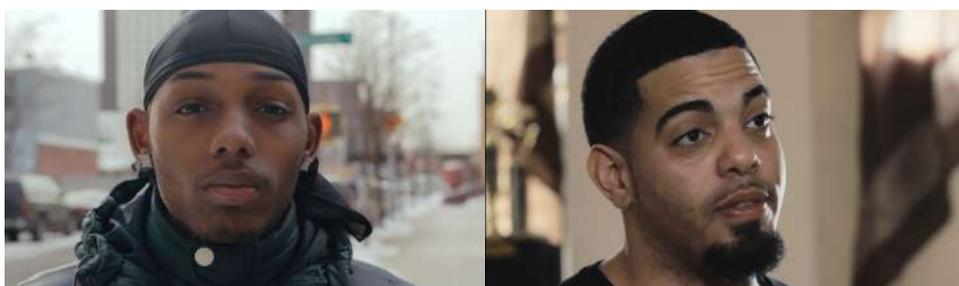
Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 42 - Da esquerda para a direita, Twiggy Pucci Garçon e Chi Chi Mizhari



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 43 - Da esquerda para a direita, Divo e Symba



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

3.3.3 Das Formas de Resistências

Pensando de maneira interseccional e utilizando a argumentação de Judith Butler (2023, p. 24), pode-se chegar a uma ideia de comunidade quando a autora afirma que ao oportunizar sua condição de “exploração pressupõe que eu seja um ser que necessite de ajuda, dependente, lançado em um mundo infraestrutural para agir exigindo uma infraestrutura emocional para sobreviver”. Estar em uma comunidade oferece este espaço onde os indivíduos podem expressar livremente suas identidades e serem

aceitos(as) por quem realmente são. Marlon M. Bailey traz uma fala de um participante da *ballroom* em que se pode verificar a importância de uma comunidade:

O crítico cultural e ex-membro da House of Ninja na cena de Nova York, Tim'm T. West, explica de forma adequada como as intersecções de raça/etnia, classe e sexualidade afetam a composição da comunidade, especialmente em uma cidade como Nova York: "Você tem pessoas negras em Nova York que estão muito integradas geograficamente em comunidades negras. Nova York é uma cidade muito segregada, então, se você é negro e de Nova York, as chances são de que você cresceu em um bairro negro ou talvez em um bairro negro/latino. Portanto, você não está lidando apenas com a descoberta da sua homossexualidade, mas é como encontrar um espaço onde tanto a sua negritude quanto a sua homossexualidade possam evoluir em conjunto. Assim, para a cultura em que você cresceu, existe uma espécie de fluência cultural reconhecida que você compartilha com outros gays negros. As casas [*Ballroom*] ajudam a facilitar e manter isso³⁷" (Bailey, 2013, p. 7).

Isso é particularmente importante para grupos marginalizados, como a comunidade LGBTQIAPN+, onde o senso de pertencimento pode ser um fator determinante para a autoestima e o bem-estar dos(as) envolvidos(as), pois proporciona um sistema de apoio emocional que pode ser essencial em momentos de dificuldade. Saber que há outras pessoas que entendem suas experiências e lutas cria um senso de segurança e resiliência, ajudando os indivíduos a superar adversidades com o apoio mútuo, promovendo aceitação e a celebração da diversidade.

Em *The Queen*, tem-se um período em que a diversidade de gênero e sexualidade era marginalizada e a escolha de se apresentar em público como *drag queens* já era, em si, um ato de resistência e coragem. Antes mesmo da formação das *houses* da *ballroom*, estes espaços serviam como refúgios onde pessoas LGBTQIAPN+ podiam ser livres, mesmo que por breves momentos. Assim, as personagens do filme resistem às normas sociais de suas épocas ao afirmarem suas identidades através da sua arte, encontrando formas de superar as dificuldades impostas e também contestar certas normativas que lhes privavam de seus direitos, como numa das falas entre as competidoras:

³⁷ Do original: *The cultural critic and former member of The House of Ninja in the New York City scene, Tim'm T. West aptly explains how the intersections of race/ethnicity, class, and sexuality affect the makeup of the community, particularly in a city like New York: You have Black people in New York City who are very much embedded geographically in Black communities. New York is a very segregated city, so if you are Black and from New York, chances are you grew up in a Black neighborhood or maybe even a Black/Latino neighborhood. Therefore, you are not just dealing with coming into your gayness, but it's like finding a space where both your blackness and gayness can evolve in tandem. So, for the culture that you grew up in, there is a sort of recognized cultural fluency that you share with other Black gays. [Ballroom] houses sort of help to facilitate and maintain that.* (tradução minha)

Eu fui para Atlantic City, voltei para casa, e escrevi uma longa carta para o presidente, afirmando que eu queria ir para o exército. Eu não queria ir por ... porque eu era homossexual ou porque havia homens lá. Eu queria ajudar proteger nosso país³⁸ (*The Queen*, 1968).

FIGURA 44 - O processo de transformação das concorrentes



Fonte: *The Queen* (1968), Kino Lorber.

Já em *Paris is Burning*, Livingston optou por dar um outro olhar nas formas de resistências e coletividades, dando um enfoque nas *houses*, que já eram uma realidade e funcionavam como redes de apoio, mesmo que ainda na marginalidade do sistema. Também é evidenciada uma “saída do armário³⁹”, com as personagens da *ballroom* abandonando os lugares fechados e ocupando espaços que antes lhes eram renegados, como as ruas (especialmente o píer), as praias, as agências de modelos e os veículos de comunicação. Tomados ainda pela herança da *cake walk*, muitos dos desfiles da *ballroom* servem para emular e questionar uma realidade branca, como registrado no depoimento de Dorian Corey:

Na vida real, você não consegue um emprego como executivo a não ser que tenha muito estudo e a oportunidade. Agora, o fato de que você não é um executivo é por causa das barreiras sociais da vida. É a pura verdade. Os negros tem dificuldade de ir a qualquer lugar. E os que conseguem são geralmente héteros. Num baile, você pode ser o que quiser. Você não é um executivo, mas parece um executivo. Então, você mostra ao mundo hétero que pode ser um executivo. Se eu tivesse a oportunidade, poderia ser um, porque posso parecer um. E isso dá muita satisfação⁴⁰ (*Paris is Burning*, 1990).

³⁸ Do original: *I went to Atlantic City, went back home, and I wrote a long letter to the president, stating I wanted to go into the Army. I wanted to go not for... Because I was a homosexual because there men there. I wanted to help protect our country.* (tradução minha)

³⁹ Aqui o termo “saída do armário” é utilizado como metáfora para uma ocupação de novos espaços pelo movimento *queer*.

⁴⁰ Do original: *“In real life, you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life. That is just pure thing. Black people have a hard time getting anywhere. And those that do are usually straight. In a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive. And therefore you're showing the straight world that "I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one because I can look like one." And that is like a fulfillment.”* (tradução minha)

FIGURA 45 - Formas de resistência no filme *Paris is Burning* (a house, as ruas, a praia, a agência de modelo, os meios de comunicação e os desfiles *realness*)



Fonte: *Paris is Burning* (1990), Miramax.

Por fim, em *Kiki*, a representação das formas de resistência está muito mais explícita, como pode-se notar na apresentação da *Legends Ball* no início do filme, onde percebem-se vários estandes de organizações sociais como a *Safe Space* e a *Heat*, inclusive mesas com comidas e testes de HIV gratuitos e confidenciais. A modernização e ocupação do píer, local emblemático da *ballroom*, pode ser percebida como uma conquista para a comunidade em geral. A participação ativa de pais e membros da comunidade local e a formalização política do movimento talvez sejam os principais diferenciais neste documentário em relação aos outros dois já citados.

FIGURA 46 - A modernização e ocupação do píer



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 47 - Estandes de organizações sociais



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

FIGURA 48 - A participação de pais e membros da comunidade local e a atuação política do movimento



Fonte: *Kiki* (2016), Folkets Bio.

Essas análises destacam a necessidade de se promover estudos e discussões sobre as representações *queer* no cinema, a fim de promover a inclusão e a diversidade na produção cultural, reconhecendo e valorizando as múltiplas vozes que compõem a nossa sociedade. Ao examinar estes documentários, acentua-se a importância das narrativas, das personagens, dos espaços compartilhados e das formas de resistência apresentadas em tela, pois, como visto no decorrer dos registros da história da *ballroom*, houve uma grande conquista de espaços, tanto físicos quanto sociais e políticos que auxiliaram na evolução do movimento *queer*. Esses elementos sublinham a necessidade de continuar a construir uma sociedade mais justa, inclusiva e diversa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação iniciou sua abordagem pela importância histórica dos estudos de gênero e sexualidade e sua evolução ao longo do tempo. Dentro dessa prerrogativa, Richard Miskolci (2016, p. 19) traz um pensamento que resume o surgimento do movimento *queer* como sendo “um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais”. Ainda segundo o autor,

O novo movimento *queer* voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até gays e lésbicas normalizados são aceitos, enquanto a linha vermelha da rejeição social é pressionada contra outr@s, aquelas e aqueles considerados anormais ou estranhos por deslocarem o gênero ou não enquadrarem suas vidas amorosas e sexuais no modelo heterorreprodutivo. O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo (Miskolci, 2016, p. 24).

A partir de uma análise das relações de poder e da interseccionalidade, foi possível compreender como esses conceitos interagem e como essas dinâmicas influenciam as experiências individuais e coletivas, moldando as sociedades de maneiras variadas.

Personagens *queer*, quando retratados(as) de forma interseccional, refletem uma diversidade real das experiências de pessoas LGBTQIAPN+, o que ajuda a combater os estereótipos simplistas e também promove uma representação mais completa e autêntica desses(as) sujeitos(as). A partir dessa perspectiva, a interseccionalidade apresentada no cinema *queer* considera a forma com a qual diferentes identidades sociais como gênero, sexualidade, raça, classe e outras, interagem para criar experiências de complexas realidades de opressão ou privilégio. Essa exposição ajuda a fomentar diálogos sobre diversidade e inclusão, tanto na indústria cinematográfica quanto na sociedade em geral, e tem um impacto positivo significativo na audiência, especialmente entre aqueles(as) que se veem refletidos nessas representações, o que fortalece o senso de pertencimento e identidade.

Os filmes investigados também destacam a importância do convívio em comunidade e da solidariedade entre as pessoas LGBTQIAPN+. Ao se unirem, elas

encontram apoio, amizade e uma rede de segurança em um mundo que muitas vezes era hostil à sua existência, resistindo, proporcionando força e resiliência diante da discriminação. A própria participação das personagens nos documentários é uma forma de resistência, pois oferece visibilidade e uma plataforma para que suas vozes sejam ouvidas. Ao compartilhar suas histórias e experiências, são desafiadas a invisibilidade e a marginalização, e é reivindicado um espaço na sociedade e na história cultural, em que desafiam estereótipos e preconceitos através de suas vivências, mostrando ao público a diversidade e a riqueza da cultura da *ballroom*. Ao fazerem isso, elas não apenas (re)existem, mas também educam o público, ajudando a romper preconceitos.

A comunidade é um pilar essencial para o bem-estar individual e coletivo de pessoas *queer*, proporcionando apoio emocional, senso de pertencimento, mobilização para a defesa de direitos e compartilhamento de recursos. A *ballroom*, cuja origem remonta a sujeitos negros e, sobretudo, pessoas transexuais, desempenha um papel crucial para esses grupos marginalizados de corpos que sofreram sistematicamente dentro de uma estrutura social despótica e que merecem seu devido destaque e protagonismo. Ana Paula Carvalho e Cristian Salaini (2013, p. 120) afirmam que “trata-se de entender como sentimentos e códigos de pertença são alocados no sentido de fornecerem ‘instrumentos de luta’ política”. Ao aceitarem a verdadeira identidade de seus/suas participantes, não apenas instigam a autoconfiança, mas também proporcionam um ambiente para explorar suas próprias potencialidades, sendo vital para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e resiliente.

Segundo Nascimento (2021, p. 160), “falar da vida de mulheres transexuais e travestis demanda tecer diálogos, nem sempre fáceis, com a comunidade LGBTQIA+, que se centra historicamente, a partir das problemáticas de gays cis brancos”. Nesse aspecto, o cinema exerce um papel fundamental na abertura desses diálogos, especialmente pelos documentários, se firmando como espaço para a difusão da realidade *queer*.

Apesar de todas as conquistas registradas nos documentários analisados, ainda persistem muitos desafios a serem vencidos, principalmente, no nosso país. Enquanto o Brasil é um dos campeões em consumo de pornografia trans, também segue sendo, pelo 15º ano consecutivo, o país que mais mata pessoas transgênero. Segundo Bruna Benevides (2024, p. 6), “observou-se ainda que a manutenção da violência parte de um projeto político em que a extrema direita assumiu o protagonismo preocupante da pauta das pessoas trans”. Ainda segundo a autora,

É fundamental destacar que, de acordo com um levantamento realizado pelo Jornal Folha de São Paulo, houve uma denúncia alarmante de que pelo menos um projeto de lei é apresentado diariamente, onde mais de 300 projetos antitrans foram apresentados em dois mil e vinte três. Tais projetos visam institucionalizar a LGBTfobia sob diversas perspectivas, porém o foco principal deles tem sido a institucionalização da transfobia e de um processo em que a agenda antigênero avança numa perspectiva antitrans, visando impor restrições e/ou a completa criminalização das existências de identidades diversas. Podemos facilmente afirmar que houve um acirramento e radicalização dessas ações neste mesmo ano (Benevides, 2024, p. 12).

Através da ação coletiva, é possível enfrentar discriminações, lutar por igualdade, influenciar políticas públicas e amplificar as vozes dos indivíduos, tornando-as mais impactantes em movimentos sociais. Estar em comunidade facilita o compartilhamento de recursos, conhecimentos e experiências, enriquecendo a vida dos seus membros, o que não apenas contribui para o crescimento pessoal, mas também fortalece a coesão e a sustentabilidade da comunidade. A solidariedade garante que todos tenham acesso a oportunidades e ferramentas para prosperar, promovendo um ambiente de apoio recíproco e crescimento conjunto.

Como cita Woodward (2023, p. 12): “Assim, essa redescoberta do passado é parte do processo de *construção da identidade* que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise”. Afinal, trata-se de não deixar a história morrer e lembrar daquelas que estiveram aqui antes de nós.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

BAGGIO, Eduardo T. **Documentário**: filmes para salas de cinema com janelas. Curitiba: A Quadro, 2022.

BAILEY, Marlon M. **Butch queens up in pumps: gender, performance, and ballroom culture in Detroit**. Michigan: *The University of Michigan Press*, 2013.

_____. *Performance as Invention: ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit*. In: MCGLOTTEN, Shaka; DAVIS, Dána-Ain. **Black Genders and Sexualities**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 211-230.

BARROS, Zelinda. Apresentação – O pensamento interseccional em debate: diferenças e desigualdades. In: SILVA, Ana Lúcia Gomes da; SILVA, Jerônimo Jorge Cavalcante; AMAR, Victor (orgs.). **Interseccionalidades em pauta**: gênero, raça, sexualidade e classe social. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 13-20.

BEAUVAIS, Yann. O *New Queer Cinema* em Relação ao Cinema Experimental e à Videoarte no Combate à Aids. In.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. Caixa Cultural, 2015, p. 68-73.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê**: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023 / ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024.

BENTO, Berenice. Corpos e próteses: dos limites discursivos do dimorfismo. In: **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero em Florianópolis**, 7, 1-7, Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf. Acesso em 12 ago. 2024.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. *Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality*. **Journal of International Women's Studies**. v. 5, n.3, mai./2004, p. 75-86.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. **Os sentidos do sujeito**. Tradução: Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

_____. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CARVALHO, Ana Paula C. de; SALAINI, Cristian J. Teorias da etnicidade. In: CARVALHO, Ana Paula C. de; WEISHEIMER, Nilson; MEINERZ, Nadia Elisa; ALLEBRANDT, Débora; SALAINI, Cristian J. (orgs.). **Desigualdades de Gênero, Raça e Etnia**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2013, p. 113-126.

- COLINS, Alfredo Taunay; LIMA, Morgana Gama de. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **AVANCA|CINEMA**, 2020, p. 417-424. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/146>. Acesso em: 11 out. 2024.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CORREA, Ademir. **Cinema *Queerité***: gêneros e identidades no documentário “*Paris is Burning*”. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.
- COSTA, Cândia de L.; ÁVILA, Eliana de S. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. **Revista Estudos Feministas**, 13(3), set-dez/2005, p. 691-703. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>
- CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. In: VV.AA. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004, p. 7-16.
- DAVIES, Steven P. **Out at the Movies**. Harpenden: Kamera Books, 2016.
- DE MENDONÇA, Daniel. Uma (Breve) Introdução ao Pensamento Pós-Estruturalista. **Paralelo 31**, 2(15), dez/2020, p. 150-162. <https://doi.org/10.15210/p31.v2i15.21004>
- esQrever. **William Dorsey Swann: A História da primeira *Drag Queen* que nasceu na escravidão**. outubro/2021. Disponível em: <https://esqrever.com/2021/10/18/william-dorsey-swann-a-historia-da-primeira-drag-queen-que-nasceu-na-escravidao/>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: William Oliveira e Daniel Miranda. PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro, 2016.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- _____. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022.
- KARNAL, Leandro [et al.]. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.
- LAURETIS, Teresa de. Tecnologias do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.
- LAURETIS, Teresa de; SILVA, Gabriel B. V. Da; SOUZA, Leonardo L. de. Gênero e Teoria Queer. **albuquerque: revista de história**, v. 13, n. 26, p. 165-176, 28 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/12446>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- LAWRENCE, Tim. **Listen, and you will hear all the houses that walked there before: A history of drag balls, houses and the culture of voguing**. London: Soul Jazz, 2011. p. 3-10

LOBATO DA COSTA, Vanessa. A prática da representação por meio dos discursos midiáticos. **Revista TEL**, v.9, n.2, jul/dez, 2018. p. 247-252.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. *New queer cinema* e um novo cinema *queer* no Brasil. In.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. Caixa Cultural, 2015, p.12-17.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, jan./jun., 2008, p. 81-97.

_____. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul./dez., 1995, p. 101-132.

_____. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**. v. 9, n. 2, 2001, p. 541-553.

_____. **Um Corpo Estranho** – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

MEINERZ, Nadia Elisa. Se essas paredes pudessem falar. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 7, n. 10, p. 55–72, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/5375>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. Relações sociais de gênero. In: CARVALHO, Ana Paula C. de; WEISHEIMER, Nilson; MEINERZ, Nadia Elisa; ALLEBRANDT, Débora; SALAINI, Cristian J. (orgs.). **Desigualdades de Gênero, Raça e Etnia**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2013, p. 43-62.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MONFORTE, Ivan. *House and Ball Culture Goes Wide*. **Gay Lesb Rev Worldwide**. v.17, n.5, 2010, p. 28-30.

NAGIME, Mateus. O cinema pós-*queer* e seus meios de exibição. In.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. Caixa Cultural, 2015, p.172-177.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O colorido cinema queer**: onde o desejo subverte imagens. In: SEMINÁRIO NACIONAL GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS: CULTURAS, LEITURAS E REPRESENTAÇÕES, 2, 2009.

NOWLAN, Bob. *Queer Theory, Queer Cinema*. In: JUETT, JoAnne C.; JONES, David M. **Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 2-19.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

PRADA-EBONY, Derek. *Ballroom by the era*. Exposição online. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/project/ballroom-eras>. Acesso em: 16 abr. 2024.

PRECIADO, Paul B. Multidões *queer*: notas para uma política dos ‘anormais’. **Revista Estudos Feministas**. v.19, n. 1, 2011, p. 11-20. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>. Acesso em: 13 abr. 2024.

REIS, Toni; CAZAL, Simón (org.). **Manual de comunicação LGBTI+** [livro eletrônico]. Curitiba: IBDSEX, 2021.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*: Versão da Diretora. In.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema*: cinema, sexualidade e política. Caixa Cultural, 2015, p.18-29.

ROOKE, Alisson. *Queer in the Field: on emotions, temporality and Performativity in ethnography*. In: BROWNE, Kath; NASH, Catherine. *Queer methods and methodologies: intersecting queer theories and social science research*. Nova York: Routledge, 2010.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul/dez, 1995, p. 71-99.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. *Paris still burning?* – sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema *queer*. **Textura**. v. 18 n.38, set./dez.2016.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução: Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

VALLE, Lílian do. Categoria, teoria, conceito (para dizer o ser em múltiplos sentidos). **Trabalho, Educação e Saúde**. v. 6, n. 2, 2008, p. 303-320. Disponível em: <https://www.tes.epsjv.fiocruz.br/index.php/tes/article/view/1712/810>. Acesso em: 14 mar. 2024.

VIEIRA JR. Erly. Desaquendendo o prefácio. In.: BRAGANÇA, Lucas. **Desaquendendo a História Drag**: no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo. Vitória: Edição Independente, 2018.

WEISHEIMER, Nilson. Estratificação e mobilidade social. In: CARVALHO, Ana Paula C. de; WEISHEIMER, Nilson; MEINERZ, Nadia Elisa; ALLEBRANDT, Débora; SALAINI, Cristian J. (orgs.). **Desigualdades de Gênero, Raça e Etnia**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2013, p. 25-36.

WILSON, T. Anansi. *Sexual Profiling & BlaQueer Furtivity: BlaQueers On The Run*. **The Scholar: St. Mary's Law Review on Race and Social Justice**. v. 24, n. 2, 2022, p. 178-217.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2023.

YORK, Sara Wagner/GONÇALVES JUNIOR, Sara Wagner Pimenta; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2020.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. **Blog de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, 2021, p. 10-31. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo>. Acesso em: 15 set. 2024.

FILMOGRAFIA

KIKI. Direção: Sara Jordanö. Estados Unidos, Suécia: Folkets Bio, 2016.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Miramax, 1990.

THE QUEEN. Direção: Frank Simon. Estados Unidos: Kino Lorber, 1968.