O queer como luz de sobrevivência na arte contemporânea brasileira

Gabriela Pereira de Freitas, Michael Peixoto

▶ **To cite this version:**

Gabriela Pereira de Freitas, Michael Peixoto. O queer como luz de sobrevivência na arte contemporânea brasileira. Iberic@l, 2017, 11, pp.99-110. hal-03790922

HAL Id: hal-03790922
https://hal.science/hal-03790922

Submitted on 28 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

O *queer* como luz de sobrevivência na arte contemporânea brasileira

Gabriela Pereira de Freitas et Michael Peixoto
Universidade de Brasília et Instituto de Ensino Superior de Brasília

Resumo: A partir da compreensão de *queer* como construção e performance narrativa daquilo que desestabiliza as normas, propõe-se, neste artigo, dialogar tal noção como luz de sobrevivência (Didi-Huberman) num cenário tomado pelos holofotes do grande espetáculo. Dessa forma, pensamos o *queer* também como método, em que possamos encontrar, no campo das artes, especificamente na fotografia (*Jardim das Torturas*, 2013, Virgínia de Medeiros) e cinema (*Nova Dubai,* 2014, Gustavo Vinagre) brasileiros contemporâneos, exemplos de obras que valorizam a instabilidade e a desconstrução na composição da forma e na abordagem do conteúdo e que, por isso, geram discursos e estéticas que afrontam os poderes sociais instituídos.

Palavras-chave: *queer*, cinema, fotografia, arte contemporânea brasileira, sobrevivência

Résumé : En partant du concept de *queer* comme construction et performance narrative de ce qui est en dehors des règles et les déstabilise, nous proposons, dans cet article, de faire dialoguer cette notion vue comme une « lumière de survivance » (Didi-Huberman) dans une scène générale illuminée par les projecteurs du grand spectacle. Ainsi, nous pensons le *queer* aussi comme une méthode par laquelle on peut trouver, dans les arts, en particulier dans la photographie (*Jardim das Torturas*, 2013, Virginia Medeiros) et le cinéma (*Nova Dubai*, 2014, Gustavo Vinagre) contemporains brésiliens, des exemples d'œuvres valorisant l'instabilité et la déconstruction dans la composition de la forme et l'approche du contenu – générant, par conséquent, des discours et des esthétiques en tension avec les pouvoirs sociaux établis.

Mots-clés : *queer*, cinéma, photographie, art contéporain brésilien, survivance

Algumas das definições do conceito de *queer* podem ser livremente traduzidas como "estranho, excêntrico, extraordinário", e durante muito tempo serviram para nomear de forma negativa todos aqueles que fugiam ao padrão heteronormativo. Ao ser repensado a partir de uma abordagem teórica, o *queer* passou a indicar o diferente que não quer pertencer ou ser assimilado ao padrão, contestando-o justamente na sua postura de exaltação da diferença e insubordinação. De acordo com a professora e pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro,

> *queer* é o estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecidível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina[1].

Neste artigo, nos interessa conceber o *queer* não apenas como conceito, mas como uma prática de vida que se estabelece contra as normas socialmente aceitas, investigando o vocábulo a partir de uma perspectiva performativa, como propõe Judith Butler[2], em diálogo com Foucault. Dessa forma, *queer* é performatividade, contrapondo-se às normatividades estabelecidas e constituindo-se de forma fluida, em constante movimento. O *queer* sublinha questões desafiadoras que visam perturbar os padrões instituídos das leis e dos comportamentos sociais, posto que coloca em suspeita a suposta coerência histórica dos discursos e posiciona-se como força desestabilizadora, assegurando o lugar da subversão.

Tecendo uma relação com a poética dos vaga-lumes, proposta por Didi-Huberman[3] a partir de provocações do cineasta Pier Paolo Pasolini, o *queer* pode ser pensado como gestos de resistência que lutam para não desaparecer na "ofuscante claridade dos ferozes projetores[4]" dos modelos vigentes, os quais, com sua luz atordoante e generalizante, encobrem as forças desviantes ou tentam assimilá-las às normas, descaracterizando-as em suas singularidades enquanto potência de estranhamento (*queerness*).

Insistindo nessa associação com os vaga-lumes, é possível afirmar que o *queer* como resistência sempre existiu, entretanto o que se constata na contemporaneidade é uma sistematização teórica e social desse pensamento exercendo estímulo para o debate e a sua persistência. Como bem ressalta Didi-Huberman, "é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente a de uma única vela[5]". Dessa forma, ainda que muito distante da luminosidade dos "ferozes projetores" que ocultam qualquer nuance ou particularidade por trás de suas luzes ofuscantes, os

1 LOURO, Guacira Lopes, « Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer », Belo Horizonte, Autêntica, 2016, p.7-8.

2 BUTLER, Judith, « Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade », Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

3 DIDI-HUBERMAN, Georges, « Sobrevivência dos vaga-lumes », Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

4 *Ibid*., p. 30.

5 *Ibid*., p. 52.

vaga-lumes do *queer* exibem-se cada vez mais como "lampejos do contrapoder[6]" que evidenciam suas sobrevivências na insistência do combate às normas.

Para acessar os vaga-lumes, é preciso desmontar os projetores, adentrar na noite escura e estimular o contato com o desconhecido, com o que pode desestabilizar e desarrumar as estruturas institucionalizadas. Vislumbramos o *queer* como metodologia intrínseca a processos artísticos e criativos considerados à margem dos holofotes. Alheios às estruturas tradicionais de produção cultural, alguns artistas procuram abordar temas que desafiam as normatividades vigentes e promovem a circulação de suas obras e ideias em festivais, espaços e eventos fora dos grandes circuitos. São nessas forças de resistência anti-normativas que Didi-Huberman[7] acredita se estabelecer uma "luz de sobrevivência" que se sustenta numa experiência indestrutível, ainda que reduzida às clandestinidades.

Tais luzes de sobrevivência, portanto, fundam um conjunto de imagens de sobrevivência, conforme defendido por Didi-Huberman em seu livro *L'Image survivante* a partir de um diálogo com a noção de *Nachleben,* encontrada em Aby Warburg. Para o historiador de arte alemão, a sobrevivência complexifica a história e anacroniza suas camadas temporais: "Ela é uma noção transversal a toda decupagem cronológica. Ela descreve um outro tempo. Ela desorienta, portanto, a história, a obra e descreve um outro tempo[8]". Adentramos, portanto, uma temporalidade impura "[…] de hibridações e sedimentos, de protensões e de perversões[9]". A imagem sobrevivente do *queer* traria, portanto, a vivência das brechas, das rupturas, das fraturas na cronologia tradicional da história, frutos do testemunho da experiência, da carne e da performance, não da norma.

A norma não admite o corpo livre, avesso ao discurso estabelecido, à ascese imposta pela higiene social do controle. A norma abarca ainda a subversão ululante, aquela que se estabelece apenas como enfrentamento direto à proibição explícita: "Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada[10]". Daí a importância de perceber a colocação do sexo em discurso, como um dispositivo de sexualidade, conforme explicita Foucault, o que permite saber "sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais condutas […], de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano[11]".

Esse aparente espaço dado a um discurso sobre o sexo parece representar, numa primeira observação, uma liberação a um poder repressivo – a qual daria voz à participação dos sujeitos em seu próprio processo de constituição. No entanto, segundo o autor, tal dinâmica acaba por mascarar uma forma individualizante de poder que classifica os sujeitos em grupos específicos e os fixa às suas próprias identidades, criando categorizações hoje questionadas pelo *queer*: homem, mulher, homossexual, heterossexual, entre outros. A teoria *queer* promove uma crítica a essa inclusão conservadora, que relega à marginalidade toda uma variedade de expressões que não se deixam apreender dentro de uma identidade de gênero coerente e unificada – a destacar como exemplos os transexuais, os

6 *Ibid*., p. 30.
7 *Id*., « L'Image survivante ». Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002.
8 *Ibid*., p. 85.
9 *Ibid*., p. 87.
10 FOUCAULT, Michel, « História da sexualidade I: A vontade de saber », Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988, p. 12.
11 *Ibid*., p. 16.

bissexuais, os sadomasoquistas, entre outros. São justamente esses corpos e comportamentos considerados como abjetos do ponto de vista da norma, uma vez que incomodam, perturbam e provocam, que serão privilegiados pela teoria *queer*, por colocar em xeque a estabilidade dos modelos e por denunciar uma política identitária de assimilação de alguns e exclusão de outros, que servia, indiretamente, para enaltecer determinados padrões hierárquicos.

Por isso o *queer* se apresenta como a outra face do discurso: fluido, transitório e performático. Representa assim o lugar de fala à margem, clandestino, fora dos grandes circuitos – o que implica, no âmbito das artes, em questões não apenas conceituais, mas também metodológicas e de circulação, como ressaltado anteriormente.

À arte é comumente atribuída a virtude da resistência. Tal resistência, segundo Rancière, deve ser compreendida a partir de um ponto de vista contraditório: "primeiro ela resiste enquanto coisa que persiste em seu ser; segundo, como pessoas que se recusam a permanecer em sua situação[12]". Nesse sentido, o artista seria aquele que, diante do sofrimento, do motivo da revolução, procura estabelecer as pontes entre o artístico e o revolucionário, de forma a permanecer na relação tênue que mantém o foco de resistência. Rancière insiste num sensível dissociado da sensibilidade para compreender a dinâmica da arte como resistência. Referindo-se a Deleuze, ele acredita que esse "sensível dissensual" implica numa tessitura desconectada que remete à experiência estética própria do regime da arte moderna.

A arte assumiria sua contradição inata que surgiria da tensão entre contrários, concebida, como sugere Nietzsche em seus estudos sobre a tragédia grega, na bipolaridade entre Apolo e Dioniso. Arte, portanto, só é resistência enquanto devir; em movimento: mantendo a dinâmica de captar as sensações de um tempo e transformá-las em vibrações; "no abraço revolucionário que contribui com sua pedra no monumento-em-formação[13]". É, consequentemente, o *entre*, ou a *passagem*. Aí reside o *queer.*

Não por acaso compreendemos o *queer* pela noção luminescente dos vaga-lumes pasolinianos, pois sua intermitência remete ao estado de oscilação e devir inerente à arte como resistência, como luz de sobrevivência no cenário do grande espetáculo. Na arte moderna e contemporânea brasileira, podemos citar vários exemplos de obras e artistas que buscaram a experiência ambígua de transitar do apolíneo ao dionisíaco, tanto no teatro, quanto na videoarte, na fotografia e no cinema, fundando uma vertente de sobrevivência característica da arte brasileira[14].

Neste artigo, abordaremos mais especificamente as manifestações do *queer* na fotografia e no cinema contemporâneos brasileiros e analisaremos, respectivamente, duas obras específicas: *Jardim das Torturas* (2013), de Virgínia Medeiros e *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre. Ambas se assemelham quanto ao caráter de manter-se à margem dos grandes circuitos, valorizando a performance de corpos abjetos e constituindo lampejos do discurso subversivo característico do *queer.*

12 RANCIÈRE, Jacques, « Dissensus. On politics and aesthetics », New York, Continuun, 2010, p. 170.

13 *Ibid*., p. 171.

14 Na dramaturgia, podemos citar o caso do Teatro Oficina sob direção de José Celso Martinez Corrêa (em atividade desde 1958). Na videoarte, destacam-se artistas como Ivens Machado que, apesar de sua atividade escultórica, produziu vídeos que tratam de relações de poder, do universo homoerótico e do sadomasoquismo, como na vídeo-performance *Escravizador-Escravo* (1974).

Saindo da praia e adentrando o jardim

Quando relacionamos *queer* e fotografia na arte contemporânea brasileira, um dos primeiros nomes que surge à mente é o de Alair Gomes. O fotógrafo tinha como objeto a busca da beleza do corpo masculino, que encontramos em seus nus e fotos de rapazes feitas da janela de seu apartamento, na praia de Ipanema no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e 1980. Interessante notar que as imagens de Gomes atingem seu completo significado no momento pós-clique. O processo de edição e organização de suas imagens é essencial na construção de sua poética plástico-performática dos corpos masculinos. Elas integram sequências montadas com base em noções de ritmo, buscando a valorização da forma. Alair Gomes classifica e intitula suas séries como se fossem peças musicais, como em *Sonatinas, Four Feet* (1975-1980) e *Symphony of Erotic Icons* (1966-1978).

Apesar do teor confessional e narrativo, as imagens de Alair Gomes buscavam ressaltar, para além do primeiro impacto aparentemente provocativo, o corpo como performance de forma a atingir resultados visualmente harmônicos. Embora o cunho homoerótico seja evidente, suas imagens não se configuram como um discurso em defesa da homossexualidade, elas se encontram nesse lugar de passagem entre seu contexto intrínseco e sua proposta estética. Ele assume o discurso da homossexualidade masculina como elemento plástico, o que já caracteriza sua postura anti-normativa e, principalmente, *queer*. A resistência aí é constituída no diálogo com a arte, ao buscar nesses corpos nus a forma acentuada pelo contraste entre a luminosidade forte do sol e a sombra dos músculos torneados, que soa como música à sensibilidade do artista fotógrafo.

Alair Gomes, no entanto, se coloca como um *voyeur*, tanto do alto, na janela de seu apartamento, quanto atrás da câmera, quando o modelo, já saído da praia, adentra seu espaço íntimo. A performance é do outro, do fotografado, testemunhada pelo fotógrafo que aí encontra as oscilações entre resistência e beleza em sua abordagem *queer*. Na obra de Virgínia de Medeiros, o papel do fotógrafo já se altera: de observador ele passa a participante ativo da experiência, construindo a performance e, consequentemente, o conceito da obra. Seu trabalho procura questionar o aspecto documental da fotografia e da imagem. Para tanto, a artista procura ir além do testemunho, mesclando os limites entre realidade e ficção. A obra daí resultante é instável devido à sua constituição híbrida, situada no diálogo entre linguagens: fotografia, vídeo, instalação, gravura, performance, escultura, entre outras, criando as brechas necessárias para a interpretação subjetiva, tanto no momento de criação quanto no de fruição.

A artista fotógrafa trabalha no âmbito da fotografia expandida[15], que se propõe dialogar com outras linguagens na busca não apenas pela produção de uma imagem, mas de uma experiência. Para tanto, ela se situa como primeiro sujeito sensível à experiência, colocando-se no lugar do outro. Podemos citar duas obras em que esse processo foi essencial: *Studio Butterfly* (2006) e *Jardim das Torturas* (2013). A primeira obra refere-se ao universo dos travestis e transexuais de Salvador, cenário marginalizado na sociedade brasileira e para o qual a artista volta seus olhos.

15 Termo cunhado por Andreas Müller-Pohle em 1985 em que se compreende que a fotografia pressupõe "uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção não só na produção […] como também na circulação e no consumo social de fotografias". MACHADO, Arlindo, « O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges », Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001, p. 134.

O Studio Butterfly funcionou durante aproximadamente um ano e meio numa pequena sala de um centro comercial em Salvador. A intenção é que o espaço servisse como um ponto de encontro com as travestis. Os elementos utilizados para a construção do cenário se baseavam na memória visual que a artista guardava de quartos de travestis que havia conhecido anteriormente em uma pensão na mesma cidade. Dessa forma, Virgínia de Medeiros procurou criar um ambiente de intimidade em que pudesse retratar melhor esse universo e conhecer as histórias das pessoas que ali adentravam: "as travestis me traziam suas fotos antigas e recentes, junto a familiares, amigos e amores e, sentadas na « poltrona dos afetos », me contavam algumas histórias de vida que eu registrava em vídeo. Em troca, fazia com elas um ensaio fotográfico e ao final lhes dava um book"[16].

Sua obra joga uma luz de sobrevivência sobre a marginalidade, construindo narrativas singulares de histórias que preferimos não reconhecer, constituindo uma resistência artística à norma vigente, principalmente na relação com questões relacionadas ao desejo, à sexualidade e à moral. No caso de *Jardim das Torturas* (2013), a artista submete o próprio corpo à experiência para adentrar o universo sadomasoquista. A obra surge, portanto, do encontro, convívio e relação de confiança e cumplicidade da artista com o dominador Dom Jaime e suas duas escravas que vivem sob o mesmo teto há seis anos, vinte quatro horas por dia, sete dias por semana, numa relação de dominação psicológica e sexual.

Em um primeiro olhar, podemos questionar a representação da mulher no trabalho proposto por Virgínia de Medeiros, ao trazer as imagens dela mesma, uma mulher, em posições de submissão comuns ao universo sadomasoquista. Não estaria a artista reforçando um papel atribuído à mulher como objeto de prazer do homem? Virgínia, no entanto, procura desestabilizar os preconceitos existentes sobre o tema e as tradicionais questões de gênero aí problematizadas numa postura *queer*. Para tanto, ela partiu da seguinte questão: como adentrar neste universo rompendo os estigmas que resumem essa prática à mente sádica e doente, masoquista e autodestrutiva? Virgínia encontrou a resposta nos diários íntimos das escravas. A prática da escrita no diário pessoal após as sessões sadomasoquistas é uma exigência do dominador. Ali elas descrevem em detalhe tudo o que vivenciaram, o que, para a artista, torna-se um material de vivência subjetiva, revelando muito mais questões éticas que morais: "a moral julga baseada em um conjunto de regras coercitivas. As regras da ética são facultativas e avaliam o que fazemos e o que dizemos em função do modo de existência que isso implica[17]".

Em entrevista[18] à Galeria Nara Rosler do Rio de Janeiro, a artista afirma que os diários serviam ao dominador como forma de conhecer melhor o que dava mais prazer a suas escravas, permitindo=lhe adentrar ainda mais em seus universos. Existia entre eles uma relação recíproca de preocupação com o prazer do outro: das escravas com seu dominador e vice-versa. Nesse contexto, apesar de se estabelecer a figura de um dominador homem e escravas mulheres, por mais polêmica que seja a situação, dá-se uma relação de busca pelo prazer mútuo em que a mulher tem a opção de escolha e, de certa forma, também tem papel ativo nas atividades realizadas por meio da exposição

16 MEDEIROS, Virgínia, « Studio Buterfly – 2006 ». Virgínia de Medeiros, 2006. 26 de outubro 2016 < http://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/ >

17 MEDEIROS *apud* VALENÇA, Jurandy, « Jardim das Torturas | Virgína Medeiros », Atelie Aberto, dezembro de 2013. 01 novembro 2016. < http://www.atelieaberto.art.br/jardimdastorturas/ >.

18 MEDEIROS, Virgínia, « Studio butterfly e outras fábulas », *Galeria Nara Rosler*, novembro 2014. 01 novembro 2016. < https://www.youtube.com/watch?v=nN5lFMAFXKE >,

de sua subjetividade na escrita dos diários. Diferentemente das práticas disciplinadoras e ascéticas apresentadas por Foucault quando analisa o princípio das escritas de si na antiguidade grega e, principalmente, na literatura cristã acerca de uma escrita espiritual, os diários apresentados aqui têm uma função etopoiética ao serem "um operador da transformação da verdade em *ethos*[19]". Podem ser compreendidos como uma espécie de correspondência que se estabelece entre o dominador e suas escravas, constituindo também "uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor « presente » àquele a quem se dirige […] presente de uma espécie de presença imediata e quase física[20]".

Portanto, a relação que se estabelece por meio da escrita e leitura dos diários é de diálogo e livre expressão das subjetividades, consideradas como abjetas fora desse contexto, e que acabam por inverter as preconcepções estabelecidas acerca de um cenário sadomasoquista em que se estipulam previamente papéis determinados para o exercício das relações de poder. É por meio das trocas viabilizadas pelos diários-correspondência que se cria uma reciprocidade entre os envolvidos nessa convivência, calcada na subjetivação do discurso. Nessas circunstâncias, como ressalta a artista, os objetos aos quais comumente associamos o exercício de poder, como algemas, chicotes, cordas, tornam-se elementos à disposição da alteridade.

A exposição resultante desse processo constitui uma experiência composta por um ensaio fotográfico dirigido por Dom Jaime, com base no romance *A História de O* (1954), livro de Anne Desclos sob o pseudônimo Pauline Réage, que ocupa um papel importante na vida do dominador e suas escravas e constituiu o primeiro contato da artista com o universo sadomasoquista. No ensaio fotográfico, Virgínia se submete ao papel de escrava e, juntamente com elas, se deixa conduzir pelo dominador em uma experiência de confiança que a aproxima da relação de escravidão sadomasoquista. Além disso, parte dos diários foram transcritos pela artista e são exibidos em chapas de cobre, conforme os princípios das gravuras em metal.

Algumas paredes do espaço da galeria são tomadas, tal como uma pele, por um espartilho de piercings. Um penetrável[21] de correntes reverbera um som que faz referência à excitação sonora que o tilintar dos objetos de tortura causam nas escravas. Uma paisagem sonora é criada por Virgínia no ambiente: sons de açoites, correntes, algemas, estalos e zunidos de chibatas, chicotes e gemidos. Objetos usados nas sessões também compõem a instalação. No porão da galeria, no dia da abertura, a artista apresenta uma performance vivenciando as posições de submissão que o corpo das escravas experimenta em uma sessão sadomasoquista. Todos esses elementos visam criar uma atmosfera de imersão, de promoção de experiências por parte do participador da obra, que remetam às vivências sofridas pela artista em seu processo de produção e pesquisa. Virgínia traz à tona práticas abjetas e marginalizadas pela sociedade e busca ressignificá-las a partir das subjetividades ali geradas.

Jardim das Torturas (2013) é uma obra *queer*, portanto, não apenas em seu conteúdo e conceituação, mas principalmente como desconstrução de concepções pré-estabelecidas em relação ao corpo, à moral, à sexualidade e às relações de gênero e poder. Mais ainda, é *queer* enquanto método, que implica em mais que um falar sobre o *queer* mas vivenciá-lo e, a partir das subjetividades aí

19 FOUCAULT, Michel, « A escrita de si », *O que é um autor?*, Lisboa, Passagens, 1992, p. 130.

20 *Ibid.*, p. 135-136.

21 A palavra "penetrável" é uma referência à famosa série de instalações de Hélio Oiticica, "Penetráveis", realizadas na década de 1970 e que constituíam pequenos labirintos que convidavam o participador a vivenciar experiências sensoriais diversas enquanto caminhava por dentro deles.

geradas, constituir experiências que, por sua vez, possibilitem o surgimento de novas subjetividades. A vivência de Virgínia de Medeiros é arte como resistência ao gerar imagens provocativas, impuras, mas sobreviventes, alterando a própria linguagem, não mais apenas fotográfica, mas expandida e híbrida, aberta ao diálogo. A experiência que daí resulta é *queer* por ser um testemunho da performance e não da norma.

De Satã a Dubai

As primeiras associações entre o cinema e o termo *queer* se deram a partir de um ciclo de filmes independentes lançados no início da década de 1990, justamente quando a teoria se consolidava no âmbito acadêmico. Esse ciclo de filmes, em sua maioria de nacionalidade estadunidense e inglesa, ficou conhecido como "*new queer cinema*" e trazia em suas narrativas a exploração livre do desejo, propondo abordagens que subvertiam uma categorização fixa de expressões identitárias, principalmente nas questões relacionadas à performatividade de gênero e práticas sexuais consideradas não-convencionais.

No cinema brasileiro, não é possível encontrar uma resposta imediata aos anseios *queer* nesse mesmo período. Isso porque, no início dos anos 1990, o cinema brasileiro vivia uma de suas maiores crises. Mesmo diante das novas configurações de produção que impusionaram o período denominado "retomada do cinema brasileiro", em meados da década, não houve uma preocupação direta com foco na problematização das identidades de gênero.

Um filme que veio mudar esse cenário foi *Madame Satã* (2002). A obra de estreia do jovem cineasta Karim Aïnouz[22] buscou reencenar livremente parte da história real de João Francisco dos Santos, malandro carioca temido no então perigoso bairro da Lapa entre as décadas de 1920 e 1930 e que enfrentou as convenções sociais e comportamentais da época – seja no referente a gênero, raça ou mesmo classe social. Em diálogo com o *queer*,

> seu personagem atravessado por contradições e ambiguidades coloca em xeque as identidades precisas e bem resolvidas do movimento LGBT, especialmente em sua cisão entre homoerotismo e transgeneridade. O filme traz, pelo contrário, posturas extremas de ambos os gêneros coabitando o personagem de João Francisco: por um lado, malandro violento e chefe de família rígido; por outro, dançarina sensual e sofisticada em suas diversas personas apresentadas no palco e fora dele[23].

A partir do impacto causado pelo filme de Aïnouz, e diante dos avanços dos estudos de gênero nas universidades e mesmo em sua repercussão na dinâmica social, constata-se dentro da produção audiovisual brasileira dos últimos anos uma crescente atenção às questões relativas ao

22 Vale ressaltar que Karim Aïnouz estudou nos Estados Unidos entre o final da década de 1980 e início da seguinte e esteve envolvido diretamente no *new queer cinema*, colaborando na assistência de montagem de *Poison* (1991) e *Swoon* (1992), filmes que estão entre os expoentes do movimento.

23 LACERDA, Chico, « Madame Satã », in Lucas Murari, Matheus Nagime (orgs.), « New Queer Cinema: segunda onda », Rio de Janeiro, LDC, 2016, p. 93.

queer[24]. Em comum, são filmes que circulam no circuito alternativo de mostras e festivais, conquistando prêmios e uma certa visibilidade – ainda que dentro de um espaço restrito e à parte da grande mídia. Assim, fora dos holofotes do cinema *mainstream*, mas insistentes em suas propostas de valorização do que transgride e escapa ao padrão – tanto nas narrativas, quanto nas formas de circulação das obras; pulsam como vaga-lumes ao afirmarem sua postura de resistência e estranhamento.

Entre tais produções, destacamos duas obras do cineasta paulistano Gustavo Vinagre. A primeira delas, no formato de documentário em curta-metragem, chama-se *Filme para um Poeta Cego* (2012), e aborda aspectos da personalidade do poeta brasileiro Glauco Mattoso, o qual potencializa em suas obras literárias as temáticas da violência e discriminação. Glauco Mattoso, na verdade, é o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, que escolheu esse heterônimo para fazer alusão ao glaucoma, doença que o fez perder a visão total em 1995.

O aspecto *queer* da produção é evidenciado primeiramente nas declarações do poeta cego que fala abertamente (e com intenso júbilo) das suas práticas sadomasoquistas e dos contágios entre poesia, violência e prazer sexual. Assim, assume uma postura afirmativa tanto em relação às suas práticas sexuais desviantes aos padrões convencionais, quanto à sua postura artística de resistência ao lançar luz sobre temas que prezam pela instabilidade e desconstrução do olhar habitual.

Para além do conteúdo, o documentário assume o *queer* em sua própria estrutura quando o poeta cego, alvo da representação, inverte o jogo e impõe uma condição para a continuidade do filme: a realização de uma encenação de tortura na qual o diretor assumiria o papel de masoquista. Essa sequência, que ocupa quatro minutos e quarenta segundos, apresenta o diretor nu e amordaçado tendo sua pele cortada, queimada e possivelmente urinada (há um corte antes da urina do sadista atingir o corpo do diretor).

A construção cênica desta sequência revela-se instigante porque nega a exibição crua da tortura – vemos planos muito fechados ou apenas ouvimos o diretor gemendo e chorando enquanto contemplamos o rosto de Glauco, que revela intensa satisfação e regozijo. Essa estratégia cênica torna a cena ainda mais estimulante, porque ao espectador é negado o direito de assistir, o que o coloca na mesma posição de Glauco, igualmente impedido da visão. Além disso, as descrições feitas a Glauco por seu companheiro de nome Akira tendem a aguçar a imaginação do espectador-ouvinte, que cria as imagens em seu imaginário e assim se confronta com um desconcerto perceptivo, advindo do compartilhamento de um prazer assumidamente sadista.

Com essa sequência, localizada na metade do filme, cria-se uma inversão de papéis: o documentado se torna documentarista e o cineasta se transforma em alvo da representação. Dessa forma, há uma convergência narrativa e estilística, entre temas característicos do universo *queer* (poesia marginal e práticas sadomasoquistas) e uma composição fílmica igualmente desafiadora e transgressora.

A sequência final do curta revela os olhos cegos e murchos do poeta, logo após projetar sobre seus óculos escuros a imagem do corte no olho humano do início do filme surrealista *Um Cão Andaluz* (1929). Essa cena nos parece duplamente interessante, seja por dimensionar de forma

24 Entre os longas-metragens, destacamos *O Céu Sobre os Ombros* (2011, Sérgio Borges); *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda); *Doce Amianto* (2013, Guto Parente e Uirá dos Santos); *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira); *A Seita* (2015, André Antônio), *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro); *A Cidade do Futuro* (2016, Cláudio Marques e Marília Hughes) e *Antes o Tempo Não Acabava* (2016, Sergio Andrade e Fábio Baldo), além de uma produção ainda mais expressiva no âmbito dos curta-metragens.

simbólica a necessidade de uma nova percepção do olhar (a ruptura da forma convencional de ver) que o *queer* vai apontar como base de suas problematizações teóricas e estéticas; e pela exibição em plano aproximado dos olhos brancos, sem visão, do poeta – uma imagem considerada abjeta dentro dos padrões convencionais de beleza e "normalidade". Enquanto a imagem direta, sem filtros, perturba e provoca, ouvimos a declaração orgulhosa de Glauco, reafirmando sua não-necessidade de afirmação ou assimilação: "Cego, fetichista, sadomasoquista, poeta. Do ponto-de-vista existencial, eu sou perfeito. Completo!"

A busca por uma *mise-en-scène* que dialogue com as propostas do *queer* está presente também no filme em média-metragem dirigido por Vinagre em 2014, intitulado *Nova Dubai*. A primeira imagem do filme já mostra o diretor praticando sexo oral no ânus de um outro homem, em plano aproximado, em um parque infantil a céu aberto. Logo em seguida, o vemos trajando um acessório canino na cabeça enquanto seleciona com a mãe um novo apartamento. As promessas de felicidade dos empreendimentos imobiliários trazem à tona a padronização dos desejos e dos ideais de felicidade e prazer, baseadas na harmonia familiar e no consumo.

A noção conservadora de família é questionada e desestabilizada no filme nas revelações do pai ausente, da mãe hipocondríaca e dos desejos incestuosos que o diretor expõe pelas figuras dos avós durante sua infância e adolescência – em especial no impulso infantil de perder a virgindade com a avó, incluindo a tentativa explícita de seduzi-la. A avó é apresentada pelo diretor-protagonista como "a única mulher pela qual eu senti tesão em minha vida". O incesto também é potencializado quando o diretor confessa ao namorado Bruno que não recorda muito bem do pai, mas pelas fotos o acha atraente e gostaria de ter tido a oportunidade de fazer sexo com ele. Esse desejo é concretizado de modo indireto em uma cena posterior na qual Gustavo seduz e transa com o sogro, insistindo em chamá-lo de pai enquanto o penetra à frente de um grande canteiro de obras. A cena é explícita e reforça uma sexualidade desviante do padrão que parece ser estimulada ao justamente se afirmar enquanto subversiva à norma social.

O nome do filme, "Nova Dubai", é retirado de um projeto arquitetônico grandioso que promete estabilidade e segurança, a ocupar futuramente uma grande área verde que atualmente abrange um local de interação social e convívio público. Na contramão dessas promessas de aceitação e assimilação, o diretor e seu namorado Bruno transitam pela cidade à deriva, documentando um certo vazio existencial ao tentar resistir a esses modelos, evidenciando assim a inadequação e estranhamento. Nesse sentido, são sintomáticas outras duas cenas que envolvem sexo explícito: a primeira na qual Gustavo e Bruno entrevistam um operário de uma grande construção e, ao longo da conversa, o seduzem até convencê-lo a participar de uma orgia, na qual o diretor é penetrado pelo entrevistado; e a segunda na qual Gustavo e Bruno encenam um estupro ao corretor de imóveis, o qual busca vender não apenas um apartamento aos dois, mas também os padronizados ideais de estabilidade e segurança. O corretor a princípio resiste, mas ao longo do estupro demonstra um certo prazer masoquista, ao implorar pela penetração anal envolvida em uma situação de evidente humilhação. As cenas de sexo revelam-se assim metáforas de corrupção das convencionais promessas de felicidade e aceitação, encarnadas nas figuras do operário e do corretor que edifica materialmente e vende, respectivamente, tais ideais.

O estranhamento no filme também é trazido à tona em algumas interferências à deambulação de Gustavo e Bruno pela cidade, tomada de arranha-céus. Esses *inserts* de caráter documental

mostram uma entrevista com um poeta gay chamado Hugo Guimarães, que intercala a declamação de alguns poemas com depoimentos sobre suas tentativas frustradas de suicídio, narradas sem aparente emoção. Outros *inserts* envolvem a figura misteriosa de um homem que expõe sinopses de filmes de terror consagrados (como *Pânico*, *O Massacre da Serra Elétrica*, *O Clube do Suicício* e *A Hora do Pesadelo*), de forma mórbida, à frente de grandes edifícios ou cartazes de futuras construções de grande porte. Esses *inserts* ressaltam o estranhamento e a inadequação, excedendo as figuras individuais de Gustavo e Bruno e dimensionando uma atmosfera sombria de cunho social que representa a crítica ao anseio por segurança e estabilidade que tende a moldar os sujeitos na contemporaneidade, asfixiando as possibilidades de expressão livre dos desejos[25].

Considerações Finais

Os trabalhos analisados neste artigo trazem à tona um recente cenário da arte brasileira contemporânea no qual a perspectiva *queer* ultrapassa as recorrências isoladas e ganha espaços em exposições, editais de fomento e festivais que, apesar de permanecerem periféricos, constituem uma força de resistência da arte às normas tradicionais da sociedade. Abordam o corpo livre, o abjeto, e invocam a experiência como performance tanto na concepção quanto na vivência da obra.

Tanto em *Jardim das Torturas* de Virgínia de Medeiros, quanto em *Nova Dubai*, de Gustavo Vinagre, a experiência do artista é parte essencial da composição da obra, constatando-se uma necessidade não apenas de dimensionar o *queer,* mas de assumi-lo enquanto prática que implica numa imersão e em sua vivência na própria carne. Esse é o elemento que une as duas obras: o *queer* é mais que conceito e forma, é metodologia da expressão artística construída com base na performance. Por mais que assumam uma postura crítica e desestabilizadora de conceitos pré-estabelecidos, as duas propostas procuram manter-se como obras de significação aberta, a serem completadas na experiência também do observador e manter viva a potencialidade do estranhamento, dinâmica característica do *queer.*

As obras, portanto, dialogam com a proposta de Rancière, num contexto em que a arte se apresenta como forma de resistência, captando as nuances do tempo para transformá-las numa força pulsante que coloca em xeque a estabilidade dos modelos estratificados, abalando as hierarquias de poder. E, dessa maneira, funcionam como vaga-lumes que acenam com suas luzes de sobrevivência num cenário tomado pelos holofotes do grande espetáculo.

25 Tema recorrente em obras cinematográficas brasileiras nos últimos anos, a exemplo de *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2015), dirigidas por Kleber Mendonça Filho; ou ainda *Um Lugar ao Sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), documentários de Gabriel Mascaro.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

DIDI-HUBERMAN, George *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

–*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade* I: A vontade de saber, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

–, "A escrita de si", *O que é um autor?*, Lisboa, Passagens, 1992.

LACERDA, Chico, "Madame Satã", in Lucas Murari, Matheus Nagime (orgs.), *New Queer Cinema: segunda onda*, Rio de Janeiro, LDC, 2016.

LOURO, Guacira Lopes, *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, Belo Horizonte, Autêntica, 2016.

MACHADO, Arlindo, *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges,* Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.

MEDEIROS, Virgínia, "Studio butterfly e outras fábulas", *Entrevista à Galeria Nara Rosler*, Rio de Janeiro, novembro de 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nN5l-FMAFXKE >, [01/11/2016].

RANCIÈRE, Jacques, *Dissensus. On politics and aesthetics,* New York, Continuun, 2010.

VALENÇA, Jurandy, *Jardim das Torturas | Virgína Medeiros*, dezembro 2013. Disponível em: < http://www.atelieaberto.art.br/jardimdastorturas/ >, [01/11/2016].