

Paris still burning?* – sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema *queer

Jamil Cabral Sierra¹

Juslaine Abreu Nogueira²

Camila Macedo Ferreira Mikos³

Resumo

O presente artigo pretende, desde Butler, Foucault e os estudos sobre cinema, ensaiar algumas apostas conceituais, a partir de três momentos-chaves: no primeiro, *Paris still Burning?*, pretendemos recuperar as leituras que Judith Butler, em *Bodies that Matter* (1993) e bell hooks, em *Black Looks: race and representation* (1992) fazem do filme *Paris is Burning* (1990), da diretora Jennie Livingston para, mais que contrapô-las, buscar os elementos que fazem do filme um lugar, ainda hoje, importante para pensar as questões ligadas à performatividade de gênero, especialmente aquelas relacionadas ao cinema e à Teoria *Queer*; no segundo, *Burning Gender*, recuperamos especificamente o conceito de “performatividade de gênero”, em Butler, na tentativa de mostrar como tal elaboração epistemológica contribuiu, sobremaneira, não só para uma revisão do que se considerava até então o sujeito político do feminismo, mas, também, para a constituição do pensamento *queer*, que se formula e se consolida a partir daí; no terceiro, *Burning Cinema*, queremos apostar, mesmo que ainda de forma inicial, em como a noção de performatividade de gênero pode ser tomada para pensar um paralelo entre o cinema e a performance *drag*, isto é, se uma paródia de gênero pode ser subversiva, no sentido não de uma repetição de normas para fortificá-las, mas para apresentar possibilidades de contestação dessas mesmas normas, poderia o cinema, ao parodiar a impressão do real, desestabilizar a própria noção de realidade? Essa noção ao ser entendida como pré-discursiva, exterior e anterior às tramas de saber-poder, institui e estabiliza normas, verdades, identidades, materialidades e todo o campo teórico-conceitual que os estudos *queer* efetivamente querem tensionar.

Palavras-chaves: performatividade de gênero, teoria queer, cinema, paris is burning

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná e professor adjunto na mesma Universidade, atuando como docente permanente no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFPR) e no curso de Linguagem e Comunicação (Setor Litoral/UFPR). É vice-coordenador do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação - LABIN (UFPR/CNPq) e pesquisador do Núcleo de Estudo de Gênero - NEG (UFPR/CNPq). Coordenador do Eixo 18 - Educação, Gênero e Sexualidade da ANPED Sul.

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Membro do grupo de pesquisa CineCriare - Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq) e também pesquisadora do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação-LABIN (UFPR/CNPq)

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR) e graduada no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAP. Membro dos grupos de pesquisa Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação - LABIN (UFPR/CNPq) e Cinema: Criação e Reflexão - CINECRIARE (Unespar/CNPq). Possui experiência em direção de arte, roteiro e direção cinematográfica.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 26-49	set./dez. 2016
---------	--------	------------	----------	----------------

Paris still burning? – about what the concept of gender performativity still can say to a queer cinema

Abstract

Dialoguing with Foucault, Butler and the cinema studies, this paper essays some conceptual bets: on first, in the part named *Paris still Burning?*, we attempt to review the readings of Judith Butler (*Bodies that Matter*, 1993) and of bell hooks (*Black Looks: race and representation*, 1992) about the movie *Paris is Burning* (1990), directed by Jennie Livingston, to seek the elements that makes the film an importante tool for thinking about gender performativity, concerning especially the cinema and the queer theory; in a second moment, in the part named *Burning Gender*, we recapitulate Butler's concept of "gender performativity", trying to show how this epistemological elaboration helps, greatly, the constitution of the queer thought; in a third moment, which was named *Burning Cinema*, in a way still incipient, we bet on how the notion of gender performativity can be used to think of a parallel between cinema and drag performance. If a parody of gender can be subversive – not in the sense of a repeating of norms to strengthen them, but to present its contestation possibilities -, could the cinema, parodying the effect of realness, destabilize the very notion of reality? This notion of reality - understood as pre-discursive, outside and above the system of power-knowledge – that establishes and stabilizes norms, truths, identities, materialities and all the theoretic-conceptual field that queer studies actually challenges.

Keywords: gender performativity, queer theory, cinema, paris is burning

PARIS STILL BURNING?

Faça uma pose
Vogue, Vogue, Vogue

Olhe ao redor. Em toda sua volta só há desilusão
Ela está em todos os lugares que você vai
Você tenta tudo que pode para escapar
Da dor da vida que você conhece

Quando tudo fracassar e você desejar ser
Algo melhor do que você é hoje
Eu conheço um lugar para onde você pode fugir
Esse lugar se chama pista de dança e é para isso que ela serve.⁴

Talvez nenhuma outra artista tenha conseguido capturar o espírito de uma época como tem feito Madonna, desde sua estreia no cenário musical internacional. Esperta como ninguém, ela sempre soube abocanhar (o que para

⁴ Trecho traduzido por nós da canção *Vogue*, de Madonna, faixa que compõe o álbum *I'm Breathless: Music from and Inspired by the Film Dick Tracy* (1990).

muitos pode ser inclusive entendido como apropriar-se de culturas alheias à sua) as tendências que surgiam nos mais diferentes contextos urbanos – e suburbanos - e transformar isso em música, em hits, em coreografias, em estilo, em desejo. Madonna – com sua legião de fãs – tem ditado moda há muito tempo e tudo que ela lança é garantia de sucesso, especialmente entre o público LGBT⁵.

Com *Vogue* (1990), canção que faz parte da trilha sonora *I'm Breathless: Music from and Inspired by the Film Dick Tracy* (1990), do filme Dick Tracy (1990), de Warren Beatty, composta pela própria cantora, e que virou um clipe clássico na videografia da artista, dirigido por David Fincher, não foi diferente. No início, completamente desacreditada pela gravadora, restou à canção um lugar nessa trilha sonora. Executivos da música, dizem os relatos, desconfiavam do potencial da canção e impuseram à Madonna que esta não aparecesse em um disco “de carreira” da artista. Acontece que todas essas previsões pessimistas deram errado e a canção, ao ser lançada junto com o filme, virou um sucesso instantâneo, talvez uma das músicas de Madonna mais executadas, lembradas e dançadas até hoje. Quem nunca fez pose na frente do espelho dublando o refrão “vogue, vogue, vogue”?

O sucesso incontestável de *Vogue* tem a ver justamente com o fato de que Madonna sempre foi muito ligada aos movimentos musicais, rítmicos e de dança que surgiam na cena underground nova-iorquina, especialmente no fim dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Interessada nas performances de gente anônima, mas super talentosa, Madonna sempre recrutou desse meio profissionais para assessorá-la, coreografá-la e dançar com ela, pois sabia que, uma vez conquistadas as pessoas do *dance floor* suburbano, especialmente o público LGBT, todo o resto vinha à reboque. Não à toa, sua história é cercada de acusações de plágio, de artimanhas e estratégias, digamos, pouco ortodoxas para fazer suas músicas virarem *hits* mundiais.

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 Iorque, Jose e Luis Xtravaganza, da comunidade *House Xtravaganza*, que imediatamente foram convocados por

⁵ “LGBT” diz respeito a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

ela para lhes ensinar os movimentos do *voguing* e, posteriormente, coreografar a canção *Vogue*.

Mas, afinal, o que eram essas famosas festas, esses bailes, os *balls*, que conquistaram tanto Madonna, como a diretora Jennie Livingston?

A cena contemporânea dos *balls* afro-estadunidenses iniciou suas raízes no final do século 19, quando uma migração maciça do Sul deu origem à florescente comunidade negra gay em cidades do norte, como Nova York e Chicago. Durante o Renascimento do Harlem dos anos 1920, bailes de máscaras assistido por milhares de pessoas aconteciam regularmente em locais como o Palácio Rockland e o Savoy Ballroom, com prêmios concedidos para os melhores trajés. Além dos participantes gays negros, os *balls* também atraíram os gays brancos, em função da atmosfera tolerante e acolhedora promovida pelas *Houses* e suas mães.

Os *balls* nova-iorquinos, como os retratados no filme, ressurgiram no final dos anos 1970 e atingiram o auge de sua popularidade no final de 1980 – época em que o documentário foi filmado. Esses anos é que testemunharam a criação das lendárias *Houses*, como *Dupree*, *LaBeija*, *Omni* e *Xtravaganza*. As *Houses* apresentavam uma Mãe (sem haver aqui necessariamente determinação de gênero), que cuidava do bem-estar dos assim chamados *children* ou filhos. Com o tempo, essas casas se espalharam, inclusive para outras cidades fora de Nova Iorque, a ponto de serem listadas mais de cem delas, muitas nomeadas com nomes de estilistas famosos, como *St. Laurent*, *Givenchy* e *Manolo Blahnik*, por exemplo. As *Houses* frequentemente serviam como um substituto para as famílias dos jovens gays e pessoas trans⁶ que haviam sido rejeitadas por suas famílias de origem, devido à sua sexualidade ou identidade de gênero. Apesar do fato de a maioria dos “filhos” dessas “houses” serem pobres e sobreviverem com o trabalho sexual, todos aspiravam à fama e à fortuna – aliás, esse é um dos elementos fundamentais na caracterização nas noites de baile: parecer rica! De qualquer maneira, parecemos que havia ali, nas *Houses*, a constituição de novas formas de parentesco,

⁶Apesar dos limites que toda determinação identitária provoca, optamos, nesse texto, por usar “pessoas trans”, como termo guarda-chuva para se referir a “travestis”, “transexuais” e “transgêneros”.

de relação entre as pessoas ou, conforme chama Sierra (2013), de "vida íntima partilhada"⁷.

Enquanto o momento de auge da cena dos *balls* foi breve, durou mesmo uma década mais ou menos – e muitos legendários, incluindo *Corey* e *Ninja*, foram perdidos para a AIDS – a cultura dos *balls* continuou a prosperar, como retratado em um documentário mais recente chamado *How Do I Look* (2006), de Wolfgang Busch. Com a ajuda de revistas, sites e blogs, a cena dos *balls* se estendeu muito além das suas origens, com eventos em cidades como Atlanta, St. Louis e Los Angeles, inclusive com a tradição de apoio à juventude LGBT, através da arrecadação de fundos para a prevenção contra o HIV.

Talvez tenha sido justamente esse espírito de uma certa coletividade, alegria e, de certa maneira, contestação, que tenha atraído para essa cena os olhos de Madonna e Livingston. No caso da cineasta, seu filme, *Paris is Burning*, virou um *cult-movie* e foi objeto de estudo em vários segmentos acadêmicos. Como parte daquilo que ficou conhecido como *New Queer Cinema*⁸ (alguns estudiosos vão dizer que o documentário inaugura essa nova

⁷ Mesmo que esse não seja o tema central deste artigo, cabe salientar que essas novas formas relacionais que aparecem no filme têm, para nós, muito de uma experiência vivida aqui nos Brasil, nos anos 1970, como aquelas retratadas em filmes como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, por exemplo. Para nós, muito do que *Tatuagem* mostra ao retratar coletividades, como a dos artistas que compunham a boate Chão de Estrelas, aproxima-se do que eram as *Houses* em *Paris is Burning*. Havia, tanto em boates recifenses como a Chão de Estrelas, do filme *Tatuagem*, como nas *Houses* nova-iorquinas, um espírito de comunidade que as aproximam, mesmo estando tão geograficamente distantes. Tal espírito tem a ver com um gesto de acolhida, integração, proteção, amparo que transcende o palco da boate ou a passarela dos *balls*, onde artistas, aspirantes a artistas, ou simplesmente sonhadores com uma vida melhor, menos violenta e mais livre, encenavam suas artes. Havia, em ambos os lugares, o necessário gesto de autoproteção que, em suas famílias iniciais, já não era mais possível experimentar. Sobre isso, dirá Butler: "O que se torna claro na enumeração do sistema de parentescos que circunda o Baile é que não somente as 'casas' e as 'mães' e 'as filhas' mantêm o evento, mas que o mesmo é em si uma ocasião para a construção desse conjunto de relações de parentesco que dirigem e sustentam aqueles que pertencem às casas em face de um deslocamento, da pobreza e da falta de moradia. Esses homens se tornam 'mães' uns dos outros, 'abrigam' uns aos outros, 'criam' uns aos outros, e a ressignificação da família nesses termos não é uma imitação vã ou inútil, mas a construção social e discursiva de comunidade, uma comunidade que une, cuida e ensina, que dá abrigo e cria possibilidades. Essa é sem dúvida uma reelaboração cultural de parentesco, qualquer um que não tenha o privilégio de uma família heterossexual (e aqueles que o tem mas que sofrem dentro dela) precisa ver, conhecer e aprender com essa tarefa que faz com que nenhum de nós que estejamos fora de uma 'família' heterossexual se tornem completos outsiders (estranhos) ao filme." (BUTLER, 1993, p. 137, tradução nossa).

⁸ O termo, utilizado pela primeira vez em 1992 por B. Ruby Rich, foi cunhado para se referir a um momento, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 – muito em decorrência da crise da Aids - de uma onda de filmes e vídeos independentes, especialmente nos Estados Unidos e no Reino

fase do cinema *queer* mundial), *Paris is Burning* provocou diferentes leituras e interpretações, cujas mais famosas talvez tenham sido justamente a conhecida leitura de Butler, em *Bodies that Matter* (1993), e o texto provocativo de bell hooks⁹, *Is Paris Burning?*, publicado no livro *Black Looks: race and representation* (1992).

bell hooks problematizará o filme a partir da denúncia do patriarcado, do racismo e do capitalismo, provocando o debate no sentido de questionar se seria possível uma mulher branca, lésbica e de classe média (como era o caso de Jennie Livingston) fazer um filme que representasse homens negros, gays e pobres. hooks ainda vai além ao criticar várias pessoas que insistiam na ideia de que Livingston havia feito um favor aos negros gays ao mostrá-los ao mundo e tirá-los do submundo, o que, para hooks, não passaria de um gesto etnográfico colonizador de uma experiência de vida que transformava, em heroína dos negros, uma mulher branca de classe média. Diante disso, Butler (1993, p. 134) responderá: “[...] hooks raises the question of not merely whether or not the cultural location of the filmmaker is absent from the film, but whether this absence operates to form tacitly the focus and effect of the film, exploiting the colonialist trope of an "innocent" ethnographic gaze [...]”¹⁰.

Para além da pertinência da discussão racial e de classe levantada por bell hooks (com a qual concordamos), é no que concerne ao entendimento de gênero, explicitado pela crítica da autora às performances *drag* e à efeminação

Unido, que abordavam e politizavam temáticas LGBT. Para Rich, esses filmes, que não possuíam uma coerência estética entre si e/ou mesmo uma única preocupação compartilhada por todos, tinham em comum traços de “[...] apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer” (2015, p. 20). A esse movimento estão ligados diretores como Bruce La Bruce, Derek Jarman, Gus Van Sant, Todd Haynes, John Greyson e diretoras como Rose Troche, Cheryl Dunye e Jennie Livingston.

⁹ bell hooks é o pseudônimo da escritora feminista e ativista social negra norte-americana Gloria Jean Watkins, escolhido por ela em homenagem aos sobrenomes de sua mãe e sua avó. A grafia “bell hooks” em minúscula é propositalmente eleita pela escritora para, ao contestar a ideia de uma autoria advinda de um sujeito unificado e soberano, também fortalecer em sua própria autonomização a perturbação naquilo que constitui os sistemas de opressão e dominação, inclusive perturbando a norma gramatical.

¹⁰ “[...] hooks levanta a questão não para saber se o local cultural da realizadora do filme está ausente ou não na obra, mas se essa ausência opera para formar tacitamente o foco e o efeito do filme, explorando o tropo colonialista de um olhar etnográfico inocente [...]” (BUTLER, 1993, p. 134, tradução nossa).

de homossexuais masculinos, que Butler centrará o debate. Ainda que, na linha argumentativa de bell hooks, o gênero não seja pensado apartado dos marcadores sociais de raça e classe¹¹ –, em determinado momento do texto, ela utiliza uma citação de Marilyn Fryes, presente em *Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (1983), para pontuar seu posicionamento:

[...] as I read it, gay men's effeminacy and donning of feminine apparel displays no love of or identification with women or the womanly. For the most part, this femininity is affected and is characterized by theatrical exaggeration. It is a casual and cynical mockery of women, for whom femininity is the trapping of oppression, but it is also a kind of play, a toying with that which is taboo ... What gay male affectation of femininity seems to be is a serious sport in which men may exercise their power and control over the feminine, much as in other sports... (1983, *apud* hooks, 1992, p.148)¹²

Na perspectiva de bell hooks, consoante com a de Fryes, as performances *drag* e a efeminação de gays se configuram como ofensivas, como imitações degradantes do feminino, o que poderia ser lido como uma noção essencialista da feminilidade e do sujeito mulher, bem como entendido como uma interpretação que conferiria à heterossexualidade o caráter de original. Sobre isso, Butler vai dizer:

The problem with the analysis of drag as only misogyny is, of course, that it figures male-to-female transsexuality, cross-dressing, and drag as male homosexual activities—which they are not always—and it further diagnoses male homosexuality as rooted in misogyny. The feminist analysis thus makes male homosexuality about women, and one might argue that at its extreme, this kind of analysis is in fact a colonization in reverse, a way for feminist women to make themselves into the center of male homosexual activity (and thus to reinscribe the

¹¹ A autora evoca performances de humoristas negros que encenam caricaturas de mulheres negras (hooks, 1992, p.146) e performances *drags* de homens negros que imitam uma feminilidade branca de classe média - citando, como exemplo, as performances de *Paris is Burning* (hooks, 1992, p.147) -, fazendo com que a discussão perpassa não só as noções de masculinidade e feminilidade mas, conjuntamente, as de branquitude e negritude.

¹² “[...] como eu a leio, a efeminação e o uso de vestes femininas por homens gays não demonstram amor pelas mulheres ou identificação com a feminilidade. Para a maioria, essa feminilidade é afetada e caracterizada por um exagero teatral. É um descuidado e cínico escárnio das mulheres, para quem a feminilidade é a captura da opressão, mas é também um tipo de jogo, um brincar com o que é tabu... O que a afetação efeminada dos homens gays parece ser é um esporte sério, no qual cada homem pode exercitar seu poder e controle sobre o feminino, assim como em outros esportes...” (FRYES, Marilyn, 1983, *apud* hooks, 1992, p.148, tradução nossa).

heterosexual matrix, paradoxically, at the heart of the radical feminist position). (BUTLER, 1993, p. 127)¹³

Para Butler, então, diferente de bell hooks, as performances *drag* têm uma dupla e ambivalente potência: podem, por um lado, sim, reconsolidar as normas hegemônicas que regulamentam os gêneros; mas podem, também, desnaturalizá-las, indicando sua estrutura – do próprio gênero heterossexualizado – imitativa e fantasmática.

À parte das polêmicas e divergências, o que conta é que *Paris is Burning* é um filme indispensável, marco de uma época, e que se insere, justamente, em uma ambivalência ao mostrar que as práticas *drags* e dos *balls* nos anos 1980 podem ser entendidas como algo a pendular entre certo conservadorismo/colonialismo de classe e raça (na leitura de hooks) e certa subversão de gênero/sexual (na leitura de Butler), subversão essa que tem a ver necessariamente com a noção de performatividade de gênero, de que nos fala a autora, conceito fundamental para a consolidação da Teoria *Queer* - como campo de conhecimento - e do *queer* - como categoria analítica.

BURNING GENDER

Talvez não seja demais dizer, como afirma, por exemplo, Spargo (2006), que *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, de Judith Butler, publicado em 1990¹⁴, seja o livro mais importante para a constituição do pensamento *queer*¹⁵. Ampliando, criticando e criando outras possibilidades sobre trabalho iniciado por Foucault, Butler irá, ao relacionar a obra foucaultiana com as teorias feministas de gênero¹⁶, propor uma nova

¹³ “O problema com essa análise de drag como somente uma misoginia é, com certeza, que ela considera a transexualidade de homem para mulher, crossdressing e drag como atividades exclusivamente de homossexuais masculinos - o que nem sempre é o caso - e além disso diagnostica a homossexualidade masculina com um enraizamento na misoginia. A análise feminista transforma a homossexualidade masculina em coisa de mulher, e pode-se argumentar que no limite, esse tipo de análise é uma colonização ao contrário, uma forma para mulheres feministas se colocarem nas atividades homossexuais masculinas (e portanto reinscrever a matriz heterossexual, paradoxalmente, no coração da posição do feminismo radical)” (BUTLER, 1993, p. 127, tradução nossa).

¹⁴ Em português, BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁵ Conjuntamente com *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* é importante ver também Butler (1993, 2001). Além disso, ver a tradução de Guacira Lopes Louro do livro de Salih (2012), intitulada Judith Butler e a Teoria Queer.

¹⁶ Importante também lembrar dos trabalhos de Joan Scott e Linda Nicholson para a formulação e constituição do pensamento *queer*.

abordagem para questionar as formas de produção normativas de gênero e da heterossexualidade. Butler aproveitará as pistas de Foucault em torno de como se constituiu na modernidade uma noção de sexualidade para, a partir daí, trançar esse aporte foucaultiano com os trabalhos sobre gênero de então. Com isso, a autora criará uma tese central para os estudos de gênero e, conseqüentemente, para a Teoria *Queer*: a partir do argumento de Foucault de que a sexualidade é produzida discursivamente, Butler estenderá essa afirmação também para pensar o gênero.

Com essa tese, Butler dá um salto epistemológico, isto é, passa a considerar o gênero como uma produção discursiva, como efeito performativo. Com isso, ela desloca os postulados feministas da época, ao afirmar que não basta pensar em uma identidade de gênero feminina, por exemplo, pois essa lógica não chegaria a destituir a organização binária dos gêneros que sustentava, por consequência, as políticas identitárias feministas¹⁷ que insistiam em estabelecer uma categoria “mulher” como base para suas ações teóricas e políticas. Esse sopro de sagacidade que Butler dá será fundamental para o pensamento *queer* posterior.

Como só isso já não fosse o bastante, Butler desenvolverá sua tese no momento em que a discussão em torno de categorias de gênero e sexo ainda se dava no sentido de marcar a diferença entre um e outro, um pensamento que ainda insistia em apregoar gênero (*gender*¹⁸) como termo distintivo para sexo (*sex*). Mesmo que esse argumento tenha sido importante para rejeitar o determinismo biológico implícito em expressões como “sexo” ou “diferença sexual”, bem como para compreender que há uma construção histórica, social e cultural produzida sobre a biologia, que até então era tida como destino, era preciso dar um passo além. E foi o que Butler fez. Para deslocar esse argumento, de que o gênero era um constructo cultural que se estabelecia sobre o sexo – ainda entendido como algo natural - Butler irá dizer que o sexo também se faz/existe como tal a partir da codificação que fazemos dele via linguagem, ou seja, são os processos de significação que definem o suposto binarismo macho/fêmea¹⁹.

¹⁷ Como leitura introdutória, porém bastante apurada, à teoria feminista, cabe ver Dorlin (2009).

¹⁸ O termo *gender* foi usado pela primeira vez como distintivo de *sex* pelas feministas anglo-saxãs, conforme Joan Scott (1995).

¹⁹ Spargo (2006) argumentará – o que pode parecer polêmico em certa medida – que Butler, ao desenvolver a tese de que o sexo também é forjado na cultura e não apenas uma superfície sobre a qual se assentariam determinados traços sociais, deslocará o argumento de Foucault de

Esta perspectiva destece a afirmação de que somente sobre corpos masculinos pode se dar a construção de homens e vice-versa²⁰, ou seja, que a construção de mulheres seja entendida apenas em relação a corpos femininos.

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. [...] Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. (BUTLER, 2003, p. 24-25).

Por isso é que não cabe dizer que o gênero se forja na cultura e o sexo se molda na natureza, como se este fosse uma espécie de terreno politicamente intocável, não maculado, onde/sobre o qual se ergueriam os agentes culturais. Insistir no sexo como elemento *a priori* só faz fortalecer o discurso que enrijece sua casca dual, garantindo, assim, que sua edificação binária permaneça sedimentada. Além disso, tomar o sexo como algo que recebe as marcas da cultura significa, no percurso deste processo, fazê-lo inexistir, uma vez que, assumidos pelo gênero, os significados sociais atribuídos ao sexo o tornam um local fantasioso, ou seja, o tornam somente linguagem.

Essa ideia de que a sexualidade seria dada pela natureza se apoia, segundo Louro (2001a), em uma concepção que se fundamenta na exterioridade do corpo, que seria usado por todos nós de igual maneira. Interessante é que Louro (2001a) vai dizer que nossa sexualidade “[...] envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções” (p.11)

uma suposta “[...] metáfora ou figura do corpo como uma superfície na qual a história escreve ou imprime valores culturais.” (p.51). De qualquer forma, pensamos que, independentemente disso, é inegável o fato de haver, no argumento de Butler, uma atmosfera foucaultiana indispensável, da forma como vemos, para a composição de sua obra, atmosfera essa, sem dúvida, que Butler ampliou, estendendo os domínios foucaultianos para compor uma análise que considerasse o corpo e o sexo como parte de uma genealogia da sexualidade.

²⁰ Ao romper com a linearidade sexo cromossômico-gênero-desejo, que heteronormativiza o corpo e as práticas sexuais e afetivo-amorosas, Butler chamará a atenção para o caráter falível desse esquema, em que, mesmo diante da ilusória estabilidade identitária que a heteronormatividade conferiria inclusive à homossexualidade, fazendo-a corresponder coerentemente ao gênero e ao sexo cromossômico, casos como o de um homem lésbico ou uma mulher gay, ou ainda, casos de mulheres com pênis ou homens com vagina seriam completamente impensáveis para o projeto heteronormativo.

que, de maneira alguma, dão ao sexo e ao corpo esses contornos naturais. Por isso, o gênero não pode ser, de maneira alguma, entendido como uma manifestação cultural que se assenta sob uma natureza - corporal ou sexual - pois o sexo é regulado pelas normas que determinam o processo de significação da matéria, indicando, assim, quais são e quais não são os corpos que de fato importam. (BUTLER, 1993, 2001)²¹.

Nesse sentido, firmada na ideia de citacionalidade²² de Derrida, é que Butler (1993, 2001, 2003) cria sua teoria da *performatividade*, ou seja, repetições e citações que vão dar contorno e legibilidade aos gêneros. 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.

No entanto, a significação deste corpo que está submetido a esta lei não se faz necessariamente porque a lei o obriga a ser como é, mas sim porque a lei mobiliza ações que, através do acúmulo citacional que se repete, gera os corpos comandados por ela. Quer dizer que a norma regulatória age como um tipo de poder que ao marcar, diferenciar, classificar é capaz de produzir os corpos que controla, de modo que a materialização do sexo em um corpo não é simplesmente resultado de uma plástica estético-fisiológica, mas sim da reiteração discursiva que se impõe e interpela este corpo. Portanto, ao dizer “menina não pode jogar bola”, por exemplo, não se está simplesmente descrevendo um ato ou dando um conselho, mas sim se está inscrevendo no corpo as marcas que produzem a mulher da heteronormatividade: o corpo sexuado é criado, assim, através de forças políticas que geram um efeito discursivo que se reitera como natural e verdadeiro.

²¹ Para um aprofundamento ainda maior sobre essa questão, bem como sobre a polêmica plantada por Bourdieu sobre a questão da performatividade, vale ver Navarro (2005).

²² A ideia de citacionalidade derridiana é derivada de uma releitura da elaboração do conceito de Atos Performativos de Austin (1990), que estabelece como acontecem os processos de repetição na linguagem, a partir do argumento de que ao se proferir um enunciado, por exemplo, ao fazê-lo não se está simplesmente descrevendo o ato que se estaria praticando no momento da fala, mas sim se está construindo a própria ação. Neste sentido é que Derrida, tomando a escrita como um processo repetível, vai dizer que é justamente esta possibilidade que a linguagem tem de se reduplicar, mesmo que longe do produtor ou de um suposto interlocutor, que vai lhe permitir este caráter de independência.

Aliás, no filme *Paris is Burning*, um dos critérios fundamentais nos julgamentos das apresentações nos *balls* era justamente aquilo que eles chamavam de *realness*, ou seja, quem se "passava", da forma mais convincente possível, como um exemplar "verdadeiro" de quem interpretava, fosse uma mulher, um executivo, uma socialite, uma atriz de cinema. Em uma cena, inclusive, em que duas personagens disputavam em uma das categorias, elas se aproximam dos jurados para que eles toquem suas peles e vejam se de fato é uma pele lisa, macia, feminina. O que estava em jogo, nesse caso, era perceber quem de certa forma "enganava" mais como "mulher" e "heterossexual" e, em alguma medida, também como "branca" e "rica". Essa exploração do *realness* que o filme faz é que servirá de base ao emblemático capítulo *Gender is burning*, do livro *Bodies that Matter*, que aprimorou a discussão iniciada em *Gender Trouble*, sobre a noção de subversão política frente às normas de gênero. A própria autora dirá:

Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. (BUTLER, 1993, p.125)²³

A questão a ser colocada é: até que ponto a duplicação ou reprodução da matriz heteronormativa levada em seu excesso, em sua hipérbole, até atingir o nível caricatural é um gesto de subversão de gênero ou apenas reitera suas normas? No filme, muito desse paradoxo está colocado na personagem de Venus Xtravaganza, que parecia ser – ou se dizer – a mais verdadeira de todas em função de uma série de atributos físicos que lhe garantiam muita passabilidade²⁴, mas que, mesmo assim, é assassinada justamente quando um de seus clientes descobre que Venus tinha um pênis.

²³ “Embora muitos leitores tenham entendido *Gender Trouble* como uma argumentação em favor da proliferação de performances *drag* como forma de subverter as normas dominantes de gênero, quero ressaltar que, entre performances *drag* e subversão, não há imprescindivelmente uma relação, e que as performances *drag* podem muito bem ser utilizadas tanto a serviço da desnaturalização quanto da re-idealização das hiperbólicas normas heterossexuais de gênero” (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa).

²⁴ “Passabilidade” tem a ver com a ideia que algumas pessoas trans poderiam ser lidas socialmente – ou “passariam” – mais que outras, como pessoas cisgêneras, entendendo por “cisgênera”, aqui, a norma que estabelece como inequívoca a correspondência entre o sexo designado ao nascer e a identidade de gênero esperada a partir da designação médico-biológica. Para saber mais sobre a noção de cisnormatividade, ver Vergueiro (2015).

O processo citacional, portanto, como podemos perceber desde o filme, fará com que adquiramos uma determinada identidade através de determinados padrões comportamentais que fundamentam a norma de gênero. Isso significa dizer que não é a identidade de gênero que determina a forma como nos comportamos, senão é o inverso disso: é a repetição de determinados padrões de comportamento que nos faz assumir determinada identidade de gênero.

Desse modo é que:

[...] a performatividade dever ser compreendida não como um 'ato' singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [Portanto] as normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 2001, p. 154).

A teoria da performatividade de Butler foi, em vista disso, fundamental para o pensamento *queer*. Com ela, pode-se deslocar uma noção até então bastante estabelecida de que a identidade se dava *a priori* dos processos de reiteração e significação socialmente estabelecidos. No entanto, por ser um conceito bastante complexo, muitas leituras equivocadas surgiram da tese de Butler, especialmente aquelas que confundem performatividade com performance. Para a autora, gênero não é uma peça que alguém elege propositadamente representar. Nesse sentido, Butler alertará, especialmente em *Bodies that Matter*, que performance pressupõe um sujeito *a priori* que, num gesto deliberado, escolheria “encenar” uma determinada identidade. (BUTLER, 1993). Já a performatividade, ao contrário, coloca em xeque a noção mesma de sujeito ao mostrar que é o próprio ato performativo que instaurará um efeito de substância e estilizará, num corpo, as marcas de uma identidade X ou Y. Parece-nos, portanto, bastante plausível pensar que as duas coisas em certa medida se misturam e aparecem numa concomitância, como podemos ver no filme, por exemplo. É como se performatividade pressupusesse a performance, mas não se resumisse a ela. Mesmo que o exemplo que Butler utilize para ilustrar seu argumento seja a figura *drag*²⁵ – e

²⁵ Um dos marcos fundamentais da constituição do universo *drag* foi retratado no filme *Paris is burning*, conforme parte anterior deste artigo. Ainda sobre o filme, cabe dizer: “Transformado em filme *cult*, esse filme provocou uma polêmica ao redor das práticas e identidades excêntricas, mais particularmente das práticas *drag* (literalmente travestismo). No filme, uma das declarações

com isso, talvez, induzir a esse equívoco – performatividade precisa ser entendida como uma espécie de diagnóstico das possibilidades de subversão e questionamento em relação aos processos heteronormativos que estabelecem ou fazem crer na necessidade de uma identidade coerente e traduzível diante do esquema de organização normativa dos gêneros. Ao tomar a *drag* como exemplo, Butler quis mostrar, justamente, o caráter artificial das identidades de gênero, sua dimensão discursiva e, portanto, fantasiosa, caricatural. Aliás, a *drag* é justamente isso: a hipérbole, a paródia, a estereotipação. As caricaturas mobilizadas pelas *drags* catalisam, justamente, a chance de perceber o quanto a identidade de gênero não é derivada de uma natureza inteligível, ao contrário, “Lo que la *Drag Queen* performa en la exuberancia y subversión es exactamente equivalente a lo que hacemos todos los días cuando uno es ‘normalmente’ hombre o mujer” (DORLIN, 2009, p.102)²⁶. A *drag*, portanto, mostrará o caráter artificial dos comportamentos generificados que são capazes de criar a necessidade de pertencimento a uma identidade de gênero, bem como radicalizará a tal ponto a experiência de gênero que desnaturalizará aquilo que costumeiramente era percebido como inevitável e irrevogável. Nesse sentido, o universo *drag*, com suas perucas, seu salto alto, suas próteses, seu silicone, sua purpurina, seus shows e seu escracho seria capaz de mostrar a instabilidade dos corpos, a fluidez do sexo e o caráter nominal que transforma, por exemplo, uma criança em um ser dicotomizado em menina ou menino. A *drag* escancararia a dimensão linguística da construção dos gêneros, fazendo ver como a nomeação trabalha para reiterar a heteronormatividade como condição de acesso a uma identidade coerente e estável. A *drag* explicitaria, ainda, as possibilidades de desestabilização das regras que definem a ideia de humano, na medida em que sua existência escorrega e escapa do domínio da linguagem que tenta instaurar a ordem nominal dos gêneros.

Assim, a teoria da performatividade de Butler detonará, feito granada, os fundamentos políticos e teóricos que se baseiam – e aqui, pensamos nós, ela se aproxima novamente de Foucault - no argumento de que é possível liberar-se

chave das *Drag Queens* é ‘*be real*’. Essa valorização da realidade do gênero é compatível com a desnaturalização do mesmo? Essas práticas participam da subversão das normas dominantes – de sexo, de ‘raça’, de sexualidade, de ‘classe’ – ou contribuem com a re-idealização dessas normas, em uma relação de submissão dos sujeitos estigmatizados e marginalizados? Em torno do documentário, e da polêmica que se seguiu, também assistimos a uma crítica do novo movimento político e teórico *queer*, (re)aparecida nos anos 1990 nos Estados Unidos.” (DORLIN, 2009, p.93-94, tradução nossa).

²⁶ “O que a *Drag Queen* performa na exuberância e subversão é exatamente equivalente ao que fazemos todos os dias quando somos ‘normalmente’ homem ou mulher.” (DORLIN, 2009, p.102, tradução nossa).

de uma opressão ou repressão de gênero ou sexual. Em contrapartida, essa impossibilidade é fundamental para que se abram “[...] possibilidades de resistências e subversão que haviam sido obstadas pela política da identidade.” (SPARGO, 2006, p. 53). Alinhando-se a esse pressuposto, dirá Louro:

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 teóricas queer sugerem uma teoria e uma política pós-identitárias. O alvo dessa política e dessa teoria não seriam propriamente as vidas ou os destinos de homens e mulheres homossexuais, mas sim a crítica à oposição heterossexual/homossexual, compreendida como a categoria central que organiza as práticas sociais, o conhecimento e as relações entre os sujeitos. Trata-se, portanto, de uma mudança no foco e nas estratégias de análise. (2001b, p. 549).

Isso será, ao nosso ver, fundamental para que o pensamento *queer* possa ganhar novas possibilidades de mobilização, novas estratégias de resistência, inclusive o que chama Sierra (2013) de *atitude queer* ou *modo de vida queerizado*. Tomar o gênero como uma relação discursiva posta em ato, e que ao mesmo tempo se oculta como tal, escancara sua dimensão ficcional e faz ver que sua construção não passa de um efeito de verdade, assim como o *realness* do filme. Como pensar, portanto, esse jogo que acontecia nos *balls*, em que sujeitos reiteravam a mesma lógica pelas quais eram violentados, degredados, agredidos e ofendidos? Como bell hooks, pode ser que muitos vejam nisso apenas a confirmação da violência mesma a que esses corpos estão submetidos, o que em parte acontece de fato. Para outras, como Butler, o que acontecia naquelas pistas era um processo em que, ao reiterar as normas de gênero e escancará-las em sua dimensão fantasmagórica, seus sujeitos criavam um jogo ilusório que colocava em xeque a própria noção heteronormativizada de gênero. Eis o paradoxo com o qual lidamos até hoje. Em todo o caso, o gênero só está garantido através de um jogo de reiteração que é sempre discursivo e social, de modo que a constituição de identidades de gênero se dá de forma entrelaçada e concomitante entre reiterar e deslocar padrões generificados, a partir das performances que os corpos criam para si e a partir das quais tais corpos são produzidos. Esse jogo entre reiterar e deslocar, entre reproduzir e escapar, independe necessariamente de um dado biológico/natural, pois não se trata necessariamente de se ter ou não uma vagina ou um pênis. Trata-se de uma potência de atuação ligada à capacidade de criação linguística de um efeito de verdade. Há quem veja nisso – ainda – a chance de constituição de uma potência subversiva (sem que haja

garantidamente, por outro lado, um uso subversivo disso). Há quem entenda, portanto, que Paris - ainda - está em chamas.

BURNING CINEMA

[Nas competições mostradas em *Paris is Burning*] "Realness" is not exactly a category in which one competes; it is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect. This effect is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates. (BUTLER, 1993, p. 129)²⁷

Muito antes da discussão deflagrada por *Paris is Burning* na obra de Judith Butler - e para que o próprio *Paris is Burning* (e o cinema como um todo) tenham podido existir da maneira como existem – foi crucial o registro em imagens de um outro conjunto de corpos e de performances, aos quais, em certa medida, a noção de *realness* também foi empregada.

Estados Unidos, Califórnia, século XIX. Três personagens: Amasa Leland Stanford - magnata de ferrovias, governador do estado entre 1862 e 1863, fundador da *Universidade de Stanford*; Frederick MacCrellich - proprietário, a partir de 1856, do jornal *Alta California*; e Eadweard James Muybridge - fotógrafo de paisagens²⁸. Imaginemos esses três senhores, todos por volta de seus cinquenta anos de idade, entretidos em uma discussão sobre o galope de cavalos. Stanford afirmara que seus cavalos, enquanto corriam, retiravam simultaneamente todos os cascos do chão. Seu amigo MacCrellich, no entanto, duvidara. Para solucionar a questão, convocaram o fotógrafo

²⁷ "‘Realismo’ não é exatamente uma categoria na qual se compete; é uma medida que se emprega para julgar qualquer uma das performances dentro das categorias estabelecidas. Porém, o que determina o efeito de realismo é a habilidade de fazer com que a personagem pareça crível, para produzir um efeito naturalizado. Esse efeito é em si mesmo o resultado de uma corporificação das normas, uma reiteração das normas, uma encarnação da norma racial e de classe, uma norma que é ao mesmo tempo uma figura, a figura de um corpo, que não é nenhum corpo em particular, mas um ideal morfológico que continua a ser o modelo que regula a performance, contudo, sem que nenhuma performance possa dele se aproximar completamente" (BUTLER, 1993, p. 129, tradução nossa).

²⁸ O que se pretende aqui é, como não poderia deixar de ser, um exercício de ficcionalização. Ainda assim, a presente narrativa tem por base as controversas informações já publicadas sobre a história de Eadweard Muybridge e seu zoopraxiscópio.

Muybridge: ele haveria de conseguir fotografar o instante exato em que as quatro patas de um dos cavalos de Stanford estivessem suspensas, comprovando, então, a tese do dono.

Muybridge consegue pôr fim à dúvida. Enfileira doze câmeras com disparadores automáticos – desenvolvidas pelo próprio fotógrafo em parceria com um engenheiro – ao longo de um hipódromo, obtendo fotografias que decompõem e congelam os instantes do movimento do cavalo que ali corria. Uma das fotos evidencia: Stanford está certo, o cavalo está com todas as patas no ar.

Tempos depois, Muybridge refaz a experiência – mas, dessa vez, utiliza vinte e quatro câmeras. O fotógrafo, novamente no hipódromo, dispõe cada uma das câmeras ao longo da lateral da pista, mantendo distâncias equivalentes entre uma e outra. Amarra, então, a ponta de um fio a cada uma das câmeras e, esticando-os e prendendo-os no outro lado, faz com que atravessem a raia.

Tudo pronto, o cavalo começa a correr. No exato momento em que o animal cruza e rompe o primeiro fio, o obturador da primeira câmera é disparado. Logo a segunda, a terceira, a quarta e assim sucessivamente, até que vinte e quatro poses consecutivas do galope, em uma fração minúscula de tempo, foram fotografadas.

A precisão do registro gera em Muybridge a vontade de investir na tentativa de recompor – ou de gerar a ilusão da recomposição – do movimento fotografado. Para isso, ele inventa uma máquina: o *zoopraxiscópio*, um projetor de imagens que funciona de maneira a fazer girar um disco de vidro sobre o qual estão impressas fotografias sequenciais de um movimento. A velocidade de rotação do disco, efeito da manipulação de uma manivela, faz com que as imagens projetadas pareçam estar se movimentando, reconstituindo, assim, o movimento anteriormente fotografado.

Tendo sua ideia funcionado, e com o objetivo de analisar diferentes movimentos realizados por diferentes corpos (humanos e animais), o fotógrafo passa a produzir inúmeras séries de fotografias sequenciais. Muybridge percebe que a projeção das suas séries, além de interessante do ponto de vista científico e educativo, também se configura em um potente espetáculo capitalizável. Em um salão intitulado *Zoopraxográfico*, concebido especialmente para isso, o fotógrafo palestra sobre a locomoção animal e projeta suas sequências animadas para um público pagante.

Muybridge acabara de entrar para a pré-história do cinema: suas investigações acerca da mecânica dos corpos constituíram o princípio da cinematografia. Junto às suas experiências, na esteira dessa vontade de saber da qual o cinema acabou por emergir, estariam também os estudos do médico e fisiologista francês Étienne-Jules Marey. Como homens de seu tempo, valeram-se das tecnologias de captura e projeção de imagens para fins científicos, instrumentalizando a produção de verdades e fundando uma nova maneira de produzir saberes sobre os corpos – uma maneira que, apesar de nova, está encadeada e entrecruzada por outras muitas instâncias de produção discursiva, o emaranhado ao qual Foucault (1999) chamou “dispositivo de sexualidade”.

O imbricamento entre a fotografia – e, por consequência, mas de maneira particular, o cinema - e a ciência moderna, em sua diversidade de epistemologias, passa pelo o que Alfredo Veiga-Neto (2002) aponta como o primado da visão: no contexto dessa Ciência, para a qual uma realidade real está posta *a priori*, a racionalidade científica permitir-nos-ia ver as coisas do mundo tal como elas realmente são, ou seja, de maneira clara e objetiva. À fotografia, nessa esteira, parecia possível ser atribuída uma privilegiada condição de credibilidade, partindo-se do entendimento de que a câmera (com suas objetivas, maneira como são chamadas as lentes) seria capaz de produzir imagens do real fazendo uso apenas de mecanismos óptico-químicos – em uma espécie de gênese automática e neutra -, sem que entre a realidade e a sua representação se interpusessem procedimentos interpretativos. Se a fala de Stanford era passível de dúvida, a fotografia de Muybridge era prova irrefutável – tornava a verdade evidente, visível, aparente, fazia com que ela “saltasse à vista”.

Nessa perspectiva, o registro em filme – que nada mais é do que um conjunto sequencial de imagens fotográficas (*frames*) – teria ainda, a seu favor, o acréscimo da dimensão temporal, ou, como define André Bazin (1983), a capacidade de fazer a imagem da coisa prolongar-se na duração da própria coisa. Nesses termos, mesmo que se entenda o cinema como linguagem e o filme finalizado (ou seja, manipulado, montado, editado) como discurso, residiria sob sua matéria prima – sob o filme “bruto” – algo da ordem da verdade, algo anterior ao gesto de filmar, a realidade enquanto campo substancial.

Assim como Muybridge perseguiu a decomposição seguida pela recomposição dos movimentos, grande parte das realizações cinematográficas

– especialmente as que se encaixam naquilo que convencionou-se chamar de cinema narrativo clássico – operam de maneira a tentar fazer “parecer verdadeiro”, de reconstituir - por meio da tentativa de invisibilizar a estrutura de representação adotada, ou seja, de tentar tornar transparente²⁹ o próprio artifício cinematográfico - o que seria uma reprodução fiel da realidade. Em outras palavras, organiza-se os elementos do filme de maneira a fazer parecer que não houve organização, que as imagens e sons se encadeiam naturalmente, produzindo uma “impressão de realidade”.

É certo que muitas outras maneiras de construir filmes, espamparando a opacidade do discurso, já foram experimentadas. Há, nesse empreendimento de “fazer ver aquilo por onde estamos vendo”, no entanto, duas possibilidades distintas: a de se usar o cinema para se pensar o próprio cinema – preservando e, mais do que isso, agenciando a manutenção de uma exterioridade entre a realidade e o discurso -; ou, o que aqui nos interessa ensaiar, que o escancaramento da artificialidade cinematográfica na composição de uma impressão de realidade seja, mais do que potência interna de questionamento, um apontamento da própria realidade enquanto efeito, enquanto constituída contingencialmente.

Voltemos aos experimentos de Muybridge. Linda Williams (1989), analisando as sequências que retratam corpos de mulheres se movimentando, aponta para o uso de objetos que não têm serventia para o desempenho do movimento realizado, mas que funcionam de maneira a situar o movimento em um contexto espaço-temporal imaginário, a atribuir finalidades narrativas às ações desempenhadas. Para a autora, é como se o discurso ostensivamente neutro e científico fosse gradativamente dando lugar à criação de narrativas capazes de naturalizar – e tornar ainda mais verossímil – os movimentos dos corpos em cena. Em outros termos, é como se, para garantir a naturalidade de um movimento, fosse necessário ficcionalizá-lo, forjá-lo. Não há aqui, então, uma realidade anterior e inequívoca nos corpos e nos movimentos por eles desempenhados: Muybridge produziu a realidade que pretendia desvelar.

Butler, sobre o efeito de *realness* nas performances de *Paris is Burning*, diz:

²⁹ Sobre transparência e opacidade no discurso cinematográfico, ver Ismail Xavier (2005).

Significantly, this is a performance that works, that effects realness, to the extent that it cannot be read. For "reading" means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone. For a performance to work, then, means that a reading is no longer possible, or that a reading, an interpretation, appears to be a kind of transparent seeing, where what appears and what it means coincide. On the contrary, when what appears and how it is "read" diverge, the artifice of the performance can be read as artifice; the ideal splits off from its appropriation. But the impossibility of reading means that the artifice works, the approximation of realness appears to be achieved, the body performing and the ideal performed appear indistinguishable. (BUTLER, 1993, p. 129)³⁰

A partir da colocação de Butler, podemos entender que a utilização de artifícios narrativos e de ficcionalização nas séries fotográficas de Muybridge, assim como nas performances *drag* de *Paris is Burning*, funciona a fim de gerar um efeito de realidade (de *realness*) e naturalidade, mais do que de abertura à "leitura" (nos termos da autora), porque se esforça na direção de imitar as idealizações regulatórias do gênero heterossexualizado, a ponto de a performance e o ideal, aparentemente, confundirem-se.

Como vimos anteriormente neste texto, a relação que Butler faz entre performance *drag* e gênero - assinalando que, em sua imitação de gênero, a *drag* manifesta o caráter imitativo do próprio gênero heterossexualizado, fazendo uma espécie de "cópia da cópia", uma imitação que é produção, que não tem um original anterior - foi indispensável para a formulação do conceito de performatividade de gênero, ou seja, do gênero como um "fazer" - um efeito de atos, de práticas reiterativas e citacionais.

Talvez, por esse viés, mas dando um passo além da discussão de gênero propriamente dita, possamos pensar parte da conexão entre cinema e realidade a partir de uma instância performativa do próprio cinema que, ao reiterar e

³⁰ "Significativamente, essa é uma performance que funciona, que tem efeito realista, na medida em que não pode ser lida. Porque a "leitura" significa degradar a alguém, expor o que falhou no nível da aparência, insultar ou ridicularizar a alguém. Porque uma boa performance significa que a leitura já não é possível ou que a leitura, a interpretação, apresenta-se como uma espécie de olhar transparente, no qual o que aparece e o que significa coincidem. Do contrário, quando o que aparece diverge de como o que aparece é "lido", o artifício da performance pode ser lido como artifício, o ideal se separa de sua apropriação. Mas a impossibilidade de leitura significa que o artifício surte efeito, a aproximação da realidade aparenta ter sido conseguida, o corpo performando e o ideal performado parecem indistinguíveis" (BUTLER, 1993, p. 129, tradução nossa).

citar códigos em função de uma impressão de realidade – assim como a *drag* reitera e cita códigos em função de uma performance de gênero -, indique que a realidade – como o gênero – são meros efeitos, produções.

Se, no meio acadêmico, as teorizações de inspiração *queer* - ao se voltarem aos processos de regulação e de disciplinarização do sexo, do gênero e do desejo, à desconstrução de identidades fixas e estáveis – ocuparam-se das produções discursivas do natural, do normal e da verdade, aplicando-se na problematização mesma das epistemologias e metodologias científicas, talvez possamos apostar em gestos cinematográficos *queerizadores* que, mais do que levar em conta a implicação do cinema na produção de corpos, sujeitos e práticas normais ou anormais, deem-nos a pensar, a partir do efeito de realidade que a linguagem cinematográfica é capaz de produzir, sobre a própria realidade enquanto ficção – não como algo pré-existente, já dado e, assim sendo, estável e impassível de desconstrução.

A aposta que queremos lançar, continuando o paralelismo entre o cinema e a performance *drag*, é: se uma paródia de gênero pode ser subversiva, implicar não na repetição de normas para fortificá-las, mas para apresentar possibilidades de contestação das mesmas, poderia o cinema, ao parodiar a impressão do real, desestabilizar a própria noção de realidade? Noção essa que, lembremos, ao ser entendida como pré-discursiva, exterior e anterior às tramas de saber-poder, institui e estabiliza normas, verdades, identidades, materialidades e todo o campo teórico-conceitual que os estudos *queer* efetivamente tensionam.

A provocação que estamos tentando ensaiar, ainda de forma inicial, mas que já queríamos registrar aqui como modo de pensar o que a noção de performatividade de gênero pode dizer a um cinema *queer*, é: mais do que filmes e narrativas que envolvam personagens, afetos e/ou práticas *queerizadas/queerizadoras*, estranhar (*to do queer*), ou incendiar (*to burn*), o cinema, implicaria também no desenvolvimento de propostas estéticas-outras, de formas-outras de realização cinematográfica. Propostas, certamente, não prescritivas, que possam ser abandonadas, transformadas, hibridizadas – propostas que se abram para desconfianças e incertezas. Filmes que, em um duplo movimento, desafiem e coloquem sob suspeita o que há de já instituído e tornado convenção no campo da linguagem cinematográfica, bem como no que tange aos processos de regulação e disciplinarização dos corpos e afetos. Filmes-experiências, filmes-experimentos.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John. *Quando o dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embra filmes, 1983. p.121-128.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the discursive limits os “sex”*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge, 1990.
- _____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 152-172.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade/ Judith Butler*; tradução: Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DICK Tracy. Direção: Warren Beatty. Produção: Warren Beatty et. al., 1990. 1 DVD (105 min.), son., color.
- DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- HOW do I Look. Direção: Wolfgang Busch. Produção: Wolfgang Busch, 2006. (80min). Trailer Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4E-AhouEL_s&list=PLOpk7Z-uiBz--VenrjvyoQU5Womb3vJe0 - Acesso em 28 jul. 2016.
- hooks, bell. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.
- LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. *Teoria Queer – uma política pós-identitária para a Educação*. In: Revista Estudos Feministas. Ano 9, 2º semestre, 2001b, p. 541-553.

MADONNA. Vogue. In: MADONNA. *I'm Breathless: Music from and Inspired by the Film Dick Tracy* (CD). Estados Unidos: Sire, Warner Bros, 1990.

NAVARRO, Pablo Pérez. *Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler: Políticas de lo abyecto*. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Buenos Aires: Editorial Egales, 2005.

PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston, 1990. (118min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hedJer7I1vI>> Acesso em: 26 jul. 2016.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: versão da diretora*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: *Educação e Realidade*. Jul/dez, 1995, vol. 20, n. 2, p. 71-99.

SIERRA, Jamil Cabral. *Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: O governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a Teoria Queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: ed. UFJF, 2006.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira JR. Brasil: REC PRODUTORES ASSOCIADOS, 2013. 1 DVD (110 min.), son., color.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Olhares...* In: COSTA, Marisa Vorraber. (org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 23-38.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2015.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*: Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Los Angeles, University of California Press, 1989.

Recebido em 04/08/2016
Aprovado em 23/09/2016