

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HAB. PUBLICIDADE E PROPAGANDA

KAILÃ DE OLIVEIRA ISAIAS

**UM FILME *DRAG*:**  
*O CAMP E O QUEER NO FILME DOCE AMIANTO*

PORTO ALEGRE

2016

KAILÃ DE OLIVEIRA ISAIAS

**UM FILME *DRAG*:**

**O *CAMP* E O *QUEER* NO FILME *DOCE AMIANTO***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientador:** Prof. Ms. Bruno Bueno Pinto Leites

PORTO ALEGRE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

**AUTORIZAÇÃO**

Autorizo o encaminhamento para a avaliação e defesa do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado “Um filme *drag*: o *Camp* e o *Queer* no filme *Doce Amianto*”, de autoria de Kailã de Oliveira Isaias, estudante de Comunicação Social – habilitação Publicidade e Propaganda, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2016.

Assinatura

Nome completo do orientador: Alexandre Rocha da Silva

KAILÃ DE OLIVEIRA ISAIAS

**UM FILME DRAG:**

**O CAMP E O QUEER NO FILME DOCE AMIANTO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: 07 de dezembro de 2016.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS  
Orientador

---

Prof. Ms. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS  
Coorientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia Figueroa – UFRGS  
Examinadora

---

Prof. Ms. Dieison Marconi Pereira – UFRGS  
Examinador

“Preciso mudar o mundo, embora prefira este gozo contigo, meu amor”

(Amianto, *Doce Amianto*)

## AGRADECIMENTOS

Há um problema quando se chega aos agradecimentos, pois sempre haverá alguém que deixa de ser citado. Ainda assim, mesmo que não nominalmente, todos aqueles que tiveram contribuição na minha formação podem se sentir contemplados por esses aqui descritos.

À Andréa, que, mesmo não gostando, tem Maria no nome e na forma de agir e de cuidar. Ela me ensinou que quem traz na pele essa marca tem, sim, a mania de ter fé na vida e de lutar para que essa vida tenha sentido. Ao Francisco e às discussões que proporcionou e os ensinamentos que elas trouxeram. À Alveni, pela sua ternura e cuidado, mas, principalmente, pelo conhecimento e pela perseverança que passou. Ao Oscar, pela torcida, apoio e pelos diversos momentos assistindo desenho juntos, para relaxar.

Aos Baputinhas – André, Guilherme, Lucas e Luise – pelas risadas, pelos carinhos e pelos colos. À Anna, pelos últimos 16 anos e pelos muitos outros mais. Ao Piquenique do Planetário, pelo espaço de acolhimento e carinho que jamais imaginei ter pela internet. À Semana de Diversidade Sexual e de Gênero da FABICO, por mostrar caminhos até então inimagináveis. À Suelem, por dividir os dramas, os alívios e os fundamentos teóricos. A Dieison, Nicolas e Miguel pelo cineclube que ainda espero que dê certo.

Ao Bruno, pela paciência, pela compreensão e por conseguir entender o que eu queria dizer quando nem eu mesma entendia. Ao Alexandre, por, desde o início da graduação, incentivar o pensamento crítico e ajudar a entender que é possível fazer do meio acadêmico um meio de militância. Ao GPESC pelo acolhimento, ensinamentos e os desafios.

À UFRGS, pela formação crítica e plural. À FABICO, por ter mudado junto comigo e ter me tornado e se tornado algo melhor do que quando entrei.

Ao movimento feminista por me mostrar que posso mais do que me disseram que eu poderia e menos do que disseram que eu teria que ser. Ao movimento LGBT por mostrar que não há nada de errado em ser o que sou. E aos dois, por me darem um espaço e companhia para lutar pelos meus ideais.

Por último, um agradecimento especial ao meu país, que ainda acredita na formação de cidadãos que podem fazer melhor, no qual eu acredito e pelo qual jamais deixarei de lutar.

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar o filme *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, através do *Camp* e do *Queer*. Com 70 minutos, o filme apresenta uma estética de exagero e fabulação, tendo como características o uso de atores masculinos na interpretação de personagens femininas, o exagero nas interpretações, as cores saturadas. A monografia divide-se em duas partes. Em um primeiro momento, é realizada uma revisão teórica sobre os conceitos de sujeito, processos de singularização e performatividade de gênero por um viés pós-identitário, buscando levar em consideração os Estudos *Queer* e seus preceitos. Partindo desses conceitos, uma sensibilidade *Queer* começa a ser compreendida, usando como base a estética do *Camp*, para então passar a compreender essa sensibilidade no contexto cinematográfico. Em um segundo momento, o filme passa a ser explorado, primeiramente, no contexto de um novo modo de produção, através de coletivos que vêm despontando no Brasil; e, em seguida, apresenta-se um mapeamento da produção acadêmica feita sobre ele; por fim, as análises associam elementos relevantes do aporte teórico aos recursos expressivos da obra, de modo a compreender como se dão os processos de singularização em *Doce Amianto*. Argumenta-se que o filme apresenta uma performance *drag* que abarca todos os seus aspectos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Queer*; Cinema; *Camp*; *Doce Amianto*; Processo de singularização.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the movie *Doce Amianto* (2013), by Guto Parente and Uirá dos Reis, through the concept of Queer Sensitivity. With 70 minutes, the film presents an aesthetic of exaggeration and fable, having as characteristics the use of male actors in the interpretation of female characters, the exaggeration in the interpretations, the saturated colors. The monograph is divided into two parts. At first, a theoretical revision on the concepts of subject, processes of singularization and performativity of gender by a post-identitarian bias is carried out, seeking to take into account the Queer Studies and its precepts. Based on these concepts, the Queer Sensibility begins to be understood, based on Camp's aesthetics, to begin to understand this sensitivity in the cinematographic context. In a second moment, the film begins to be explored, first, with the context of a new mode of production, through collectives that have been appearing in Brazil; And then a mapping of the academic production done on it is presented; Finally, the analyzes associate relevant elements of the theoretical contribution to the expressive resources of the work, in order to understand how the processes of singularization in *Doce Amianto* occur. It is argued that the film presents a performance drag that covers all its aspects.

**KEY WORDS:** Queer; Cinema; Camp; *Doce Amianto*; Processes of singularization.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Homossexuais problemáticos do NQC .....	38
Figura 2 – Cultura Homossexual Negra no NQC.....	39
Figura 3 – Estéticas contrastantes do NQC .....	39
Figura 4 - <i>Madame Satã</i> (2002).....	42
Figura 5 - O Rapaz .....	49
Figura 6 - Herbbert .....	49
Figura 7 - Rapaz vê Amianto.....	50
Figura 8 - Amianto jogada na lama .....	51
Figura 9 - Encontro de Amianto e Rapaz .....	51
Figura 10 - Sexo animalesco de Amianto e Rapaz .....	52
Figura 11 - Princesa Amianto e Príncipe Herbbert.....	53
Figura 12 - Amianto e Herbbert como o casal original .....	53
Figura 13 - O casamento de Amianto e Herbbie .....	54
Figura 14 - A separação de Amianto e Herbbie .....	54
Figura 15 - Amianto .....	56
Figura 16 - Blanche .....	56
Figura 17 - Amianto e Blanche brincando.....	57
Figura 18 - Amianto usa o banheiro feminino.....	57
Figura 19 - Amianto e sua corrida glamurosa .....	61
Figura 20 - Iluminação estourada .....	62
Figura 21 - Iluminação colorida .....	62
Figura 22 - Amianto "desmontada" e seu pomo-de-adão.....	62
Figura 23 - Amianto "desmontada" e fantasmagórica.....	63
Figura 24 - Louça de gosto duvidoso .....	63
Figura 25 - Quinquilharias.....	63
Figura 26 - Boneca .....	64
Figura 27 - Espelho de moldura extravagante .....	64

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 O QUEER E SUAS SENSIBILIDADES .....</b>	<b>13</b>
2.1 O QUEER E O FEMINISMO .....	13
2.2 IDENTIDADE X SINGULARIDADE NO PÓS-ESTRUTURALISMO.....	15
2.3 CORPO, PERFORMATIVIDADE E ABJEÇÃO NA POLÍTICA PÓS-IDENTITÁRIA	23
2.4 A SENSIBILIDADE QUEER E A ESTÉTICA CAMP .....	29
2.5 A SENSIBILIDADE QUEER NO CINEMA .....	36
<b>3 A MONTAÇÃO DE DOCE AMIANTO .....</b>	<b>43</b>
3.1 DOCE AMIANTO: SINOPSE, CONTEXTO E ESTADO DA ARTE .....	43
3.1.1 Contexto do Filme .....	43
3.1.2 Estado da Arte .....	45
3.2 METODOLOGIA.....	47
3.3 ANÁLISES .....	48
3.3.1 Homem-Objeto .....	48
3.3.2 Exagero da Feminilidade .....	55
3.3.3 Um Doce Melodrama .....	58
3.3.4 Talvez Seja Drag .....	60
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>68</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*Doce Amianto*, filme de 2013 dirigido por Guto Parente e Uirá dos Reis e produzido pelo coletivo cearense Alumbramento, causa estranhamento e desconforto da primeira à última cena. Com sua estética exagerada e artificial, *Doce Amianto* com suas personagens de difícil compreensão (seriam mulheres, *drag queens*, transexuais, travestis?) conta a história de Amianto, uma jovem sonhadora que, depois de um final de relacionamento traumático, tenta se recuperar, com a ajuda de sua amiga/fada madrinha morta Blanche. O mundo de Amianto é um mundo de fantasias e devaneios e o limite entre realidade e sonho se torna indiscernível e desimportante. Inserido em um contexto muito singular, *Doce Amianto* conversa, através da sua estética e de sua temática, com questões da Teoria *Queer* e de um cinema *Queer*.

Nesta pesquisa, pretende-se analisar como o filme se enquadra numa nova onda de filmes *Queer* que estão sendo feitos no Brasil, assumindo a dificuldade que existe em buscar uma definição para a Teoria *Queer*: “[u]ma das tarefas porventura mais ingratas para quem se dedica aos estudos *queer* consiste em formular uma definição exacta [sic] do seu campo de trabalho” (SANTOS, 2006, p. 3)

Guacira Lopes Louro dirá que o termo *Queer*

[...] é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra uma normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante (LOURO, 2001, p. 546).

A Teoria *Queer* passa a denominar um conjunto heterogêneo de teorias e também a produção de intelectuais que, nas décadas de 1980 e 1990, assumem a sexualidade como construção social, fugindo das normatizações biológicas ou comportamentais, admitindo uma grande quantidade de outras possibilidades identitárias à própria subjetivação do ser, pondo em discussão a concepção de identidade como algo fixo e transcendental, voltando suas análises às condições históricas e sociais de seu aparecimento na sociedade ocidental (LOURO, 2001, p. 544). “Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação” (LOURO, 2001, p. 547). Assim, a Teoria *Queer* é criada a partir da junção dos estudos feministas dos anos 90 com os estudos gays e lésbicos, através das aproximações teóricas que os estudos do feminismo faziam sobre sujeito e os estudos da sexualidade propostos pelas teorias gays e lésbicas do período. Logo, Teoria *Queer*

não pode ser considerada sinônimo de teoria feminista, ou mesmo de teoria homossexual, visto que

A utilização contemporânea do conceito *queer* conduziu a uma categoria-chapéu, frequentemente utilizada como atalho conceptual para designar pessoas e temas lésbicos, gays, bissexuais e transgêneros (LGBT). Contudo, se a história dos estudos gays e lésbicos é indispensável para a emergência dos estudos *Queer*, esse passo dá-se mais por resistência do que por continuidade. Com efeito, e contrariamente ao que por vezes é veiculado, os estudos *queer* não são sinônimo de estudos gays e lésbicos (Giffney, 2004:73), embora seja possível analisar a temática LGBT da perspectiva dos estudos queer (SANTOS, 2006, p. 6).

No presente trabalho, as Teorias *Queer* foram usadas em relação à construção dos fenômenos cinematográficos gerados a partir da invisibilidade dos grupos não normativos da sociedade, através da construção estética e narrativa do filme. Então, mesmo que o termo *queer*, que provem da língua inglesa, seja frequentemente traduzido como “bicha” ou “viado” no português, ele será usado para tratar das Teorias *Queer*, e não como forma de caracterização.

O filme *Doce Amianto* foi feito pelo Coletivo Alumbramento, em um contexto de cinema de coletivo, o que implica uma partilha de funções e uma organização não hierarquizada, ou menos hierarquizada, da produção. Além disso, em geral, os filmes feitos por coletivos contam com uma verba bastante reduzida, vinda de editais de baixíssimo orçamento, ou mesmo sem edital algum. Quanto ao cinema *Queer*, é uma tendência que nasce nos anos 1990, com o *New Queer Cinema*, movimento cultural estadunidense que buscou dar visibilidade à comunidade LGBT, que vivia um momento de crise devido à epidemia de AIDS/HIV.

Essa pesquisa pretende investigar como o *Camp* e o *Queer* são apresentados em *Doce Amianto*, delimitando esse como o objetivo geral da monografia. Para isso, serão utilizados os conceitos de construção discursiva de desejos de Félix Guattari e Michel Foucault (2015, 2006); o conceito de *differença* de Jacques Derrida, através de Thomas Tadeu da Silva (2009), Joan Scott (1988, 1990) e Guacira Lopes Louro (2001, 2003); os conceitos de identidade segundo Stuart Hall (2006), Sonia Mansano (2009) e Kathryn Woodward (2009); os conceitos de sujeito de processos de singularização de Félix Guattari e Suely Rolnik (2013); o conceito de performatividade de gênero a partir dos trabalhos de Judith Butler (1993, 2007, 2015); a estética *Camp* explicada por Susan Sontag (1987), Philip Core (1984) e Denilson Lopes (2002, 2006, 2015); o conceito de *New Queer Cinema*, cunhado por B. Ruby Rich (2013) e a cinco formas de reconhecimento de um filme *queer* elencadas por Benshoff e Griffin (2006).

Vários motivos justificam a pesquisa sobre *Doce Amianto*. Ainda que existam vários trabalhos que citam o filme, nenhum deles utiliza o *camp* e o *queer* como base de análise. A

análise dos processos de singularização do gênero das personagens também é uma abordagem inovadora, no que diz respeito ao objeto escolhido.

Este trabalho se divide em 4 capítulos, dos quais o primeiro deles consiste nessa introdução. O segundo capítulo, composto por 5 subcapítulos, é onde se localiza a base teórica do trabalho. O primeiro dos subcapítulos traz uma pequena síntese da evolução do movimento feminista, do Sufragismo até os anos 1980, quando, a partir de um fracionamento, irá dar origem, junto dos estudos gays e lésbicos, aos Estudos *Queer*. O segundo subcapítulo se dedica à teoria *queer*, recupera os estudos de Foucault sobre discurso. Através de Miskolci (2011), se localiza o *Queer* e sua abordagem marcada pelo pós-estruturalismo, que usa os conceitos de Jacques Derrida com os quais ele critica as organizações binárias da sociedade e também o método de desconstrução como abordagem analítica. Apresenta-se também a noção de sujeito e processos de singularização de Félix Guattari e Suely Rolnik. O subcapítulo seguinte versa, principalmente sobre as teorias de performatividade de gênero de Butler (1993, 2007, 2015). O quarto subcapítulo apresenta a estética do *Camp* de Susan Sontag e suas convergências com o *Queer*, utilizando os autores como Denilson Lopes, Philip Core e Guacira Lopes Louro. Nele será conceituada a Sensibilidade *Queer*. O último subcapítulo destaca uma sensibilidade *Queer* no cinema, recuperando o movimento cinematográfico estadunidense do início dos anos 1990 *New Queer Cinema* e seu segmento no Brasil.

O terceiro capítulo é dedicado ao filme em si e às análises. No primeiro subcapítulo, expõe-se o filme *Doce Amianto* e o movimento do qual ele faz parte, o Cinema de Garagem, que consiste em um movimento cinematográfico independente brasileiro, que ainda não é consensual em suas definições, mas tem grande influência nas produções audiovisuais contemporâneas, serão utilizados os textos que compõem o catálogo organizado por Ikeda e Lima (2012), também aqui se faz o apanhado do estado da arte de *Doce Amianto*. No segundo subcapítulo há a exposição da metodologia utilizada nas análises e, no terceiro subcapítulo, há mais quatro subdivisões: a primeira versando sobre as singularidades masculinas dos personagens do filme, a segunda sobre as singularidades femininas dos personagens, a terceira busca entender como o filme traz o melodrama com uma certa *Queerness* e, por fim, a quarta faz relações entre a estética *Camp* onipresente no filme e a performatividade *Drag*.

A trajetória de desenvolvimento da pesquisa é retomada nas considerações finais, que revisam os principais resultados derivados das análises e comentam outros possíveis caminhos para aprofundar as questões por ela levantadas.

O presente trabalho surge de uma vontade de juntar duas paixões: o cinema e o feminismo. A primeira paixão me acompanha desde de muito nova, antes mesmo de terminar

o ensino médio e, inclusive, me fez escolher o curso superior que viria a fazer. Já a segunda veio de rompante, quando iniciei a graduação e me deparei com diversos grupos feminista na internet, onde amigas, conhecidas e estranhas completas de todo o Brasil, compartilham os medos, as angustias e sofrimentos, as alegrias, as surpresas e as provações diárias que a vivência feminina envolve.

É importante dizer que a autora fala de um lugar de mulher negra, cisgênera<sup>1</sup>, bissexual, de classe média e universitária. Lugar este que traz privilégios e privações, mas que, ainda sim, está em uma posição mais favorável que a grande maioria da população brasileira.

Ainda que o objeto escolhido, um filme brasileiro independente que mostra personagens de difícil compreensão imediata de seus gêneros, talvez não diga respeito especificamente a minha vivência de mulher, me senti tão impactada por ele que me pareceu impossível utilizar qualquer outro objeto que não *Doce Amianto* ao desenvolver essa monografia.

## **2 O QUEER E SUAS SENSIBILIDADES**

### **2.1 O QUEER E O FEMINISMO**

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para designar pessoas que se identificam com o gênero imposto socialmente em seu nascimento.

O feminismo, como movimento social organizado, começa a ser reconhecido nas lutas pelo Sufragismo, extensão do direito de votos às mulheres e, posteriormente, reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo e acesso a determinadas profissões consideradas exclusivamente masculinas. Esse movimento acontece durante parte do século XIX e início do século XX, principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos – depois acabou se alastrando por boa parte da Europa, e ficou conhecido como “Primeira Onda”. Esta tinha pautas e objetivos mais ligados ao interesse das mulheres heterossexuais, brancas e de classe média, visto que mulheres de classes mais baixas e negras já estavam inseridas no mercado de trabalho, ainda que de forma precária e as lésbicas careciam de visibilidade. Com o alcance das metas do movimento, veio uma acomodação por parte do movimento (LOURO, 2003, p. 18-19). A primeira autora a reivindicar igualdade de direitos foi Mary Wollstocraft, em *Vindication of the Rights of Woman* (1792), além dela, outras autoras como Elise Oelsner também trataram do tema (SCHIENBINGER, 2001, p. 23-24).

No final da década de 1960, nasce a “Segunda Onda”, advinda dos protestos de 1968, que deram voz à uma insatisfação coletiva da juventude europeia. É essa nova onda que trará uma dimensão teórica mais ampla para o feminismo. Esse movimento, nascido num contexto de efervescência social e política, além de militar através de marchas e protestos públicos, também usará de livros, jornais e revista para se manifestar. Obras, hoje consideradas clássicas, como *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963) e *Sexual politics*, de Kate Millett (1969), marcaram esse movimento (LOURO, 2003, p. 20).

Esses estudos irão denunciar a ausência, a invisibilidade e a subjugação feminina na sociedade. Por não serem neutros, esses estudos eram muitas vezes excluídos da dinâmica mais ampla do mundo acadêmico, principalmente pelo seu caráter político (LOURO, 2003, p. 23). A objetividade, o distanciamento e a isenção, valores que são tão prezados pelo fazer acadêmico, eram propositalmente ignorados pelas pesquisadoras, com o objetivo de problematizar, subverter, transgredir a ordem academicista vigente. Assumia-se o caráter pessoal das questões, que se originavam da trajetória histórica que constituiu o lugar social das mulheres e as pretensões de mudança que tinham esses estudos.

Segundo Joan Scott, essas teorias irão “rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual” (SCOTT, 1990, p. 72), elas desejam acentuar, através da linguagem, “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1990, p. 72). É a partir desse debate que o conceito gênero será engendrado e problematizado. Com o intuito de problematizar a existência de um dispositivo de poder que

produz sistematicamente uma cultura binária e heteronormativa, surgem na década de 1990 os Estudos *Queer*.

Com o surgimento dos Estudos *Queer*, o uso do termo *gênero* passa a representar a rejeição de determinismos biológicos implícitos no uso do termo sexo e tem como objetivo acentuar o caráter social das distinções baseadas no sexo. O conceito não é apenas uma ferramenta analítica, mas, também, uma ferramenta política (LOURO, 2003, p. 23). As afirmações e suposições sobre gêneros são contextualizadas, para evitar afirmações generalizadas sobre “Mulheres” ou “Homens”. É preciso sempre deixar claro *qual sociedade e momento histórico* estão inseridos o masculino e o feminino em pauta, já que esses são os pilares da construção dos gêneros.

As sexualidades também entraram em foco em meio a esse movimento e, apesar de profundamente relacionadas, é preciso deixar claro que a conexão entre gênero e sexualidade é não causal e não redutiva, para que os trabalhos e pesquisas sobre o gênero não se tornem heteronormativas e limitantes. Isso se dá por que, enquanto o gênero da conta da forma como o sujeito se define – ou não – na sociedade, a sexualidade versa sobre sexo e, segundo Michel Foucault, os múltiplos discursos feitos sobre ele pelas instituições que compõem a sociedade (LOURO, 2001, p. 547).

## 2.2 IDENTIDADE X SINGULARIDADE NO PÓS-ESTRUTURALISMO

O Pós-estruturalismo se encontra nas bases dos Estudos *Queer*. Durante a Segunda Onda Feminista, algumas feministas acadêmicas mudaram o foco de seus estudos em direção aos processos de subjetivação e à análise da linguagem, influenciadas pela Psicanálise e pelos estudos pós-estruturalistas. Como observa Scott:

[...] o Pós-estruturalismo e o feminismo contemporâneo são dois movimentos que, a partir da segunda metade do Século XX, dividiram uma relação crítica com as tradições estabelecidas na filosofia e na prática política. A apropriação de conceitos como discurso, diferença e desconstrução pelas teóricas feministas mostrou-se útil, entre outros aspectos, para analisar e historicizar o funcionamento do patriarcado em todas as suas manifestações; desdobrar e desnaturalizar categorias analíticas com que o feminismo trabalha; e articular formas verdadeiramente novas de pensar e agir sobre o gênero<sup>2</sup> (SCOTT, 1988, p. 33-34, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> “[...] it was reading poststructuralist theory and arguing with literary scholars that provided the elements of clarification for which I was looking. I found a new way of analyzing constructions of meaning and relationships of power that called *unitary*, universal categories into question and historicized concepts otherwise treated as natural (such as man/woman) or absolute (such as equality or justice). [...] Post-structuralism and contemporary feminism are late-twentieth-century movements that share a certain self-conscious critical relationship to established philosophical and political traditions”



A autora explica como o feminismo se apropriou do conceito de Linguagem, que, tanto para o Feminismo da Segunda Onda quanto para o Pós-estruturalismo, não significa simplesmente a palavra e suas gramáticas, mas um sistema complexo de construção de sentido. Em outras palavras, Linguagem é um sistema, não necessariamente apenas verbal, onde sentidos são construídos e práticas culturais são organizadas. Na Linguagem as pessoas representam e entendem seu mundo – incluindo quem são e como se relacionam com os outros. Nesse contexto, a Linguagem não é apenas uma representação de ideias. Como afirma Scott, “a oposição ideal/material é falha ao tentar entender a Linguagem”<sup>3</sup> (1988, p. 34, tradução nossa).

A partir da Linguagem, outros conceitos passaram a ser reformulados. Concepções clássicas foram problematizadas, como Discurso, Sujeito, Identidade. A questão central foi o rompimento com a concepção cartesiana de sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia – o sujeito pós-estrutural é visto como provisório, circunstancial e cindido (MISKOLCI, 2009). Alguns autores do pós-estruturalismo se tornaram essenciais para construir uma teoria aprofundada sobre o *Queer*, tais como Michel Foucault, Félix Guattari e Jacques Derrida.

Joan Scott, através de Foucault, irá explicar discurso como “uma estrutura específica de premissas, termos, categorias e crenças localizada histórica, social e institucionalmente”<sup>4</sup> (SCOTT, 1988, p. 35, tradução nossa). Em outras palavras, o discurso irá influenciar através do seu reconhecimento como saber objetivo, traduzido não só na escrita, mas também em instâncias disciplinares, instituições (escolas, hospitais, prisões etc.) e relações sociais (marido/mulher, pais/filhos, professor/aluno etc.). Os campos discursivos reiteram seu conjunto de “verdades” autoevidentes apelando e influenciando uns aos outros, ao mesmo tempo em que são concorrentes. Essas verdades são tidas como verdades absolutas, seja através de “evidências” ou “pesquisas científicas”. Essas “verdades” são tomadas como base comum de argumentos contrários, o que evidencia a sua legitimidade e a autoridade. É preciso trabalhar com o próprio discurso, segundo Foucault, deixando-o aparecer na complexidade que lhe é peculiar. Abandonar a ideia de que discursos são apenas um conjunto de signos, como significantes que se referem a determinados conteúdos, carregando certo significado, quase sempre oculto, dissimulado, distorcido, intencionalmente deturpado, cheio de “reais” intenções, conteúdos e representações, escondidos no e pelo texto, não imediatamente visíveis. Não há algo por trás, é o próprio discurso que põe em funcionamento os enunciados e relações.

---

<sup>3</sup> “the idealist/materialist opposition is a false one to impose on this approach”

<sup>4</sup> “A discourse is not a language or a text but a historically, socially and institutionally specific structure of statements, terms, categories and beliefs”

São os discursos os instauradores das condições para que as relações de poder/saber se estabeleçam. O pensamento foucaultiano assume que o poder é concebido como uma prática social construída por redes de dispositivos, definidos como “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 1979, p. 246). O poder existiria no seu exercício e não como algo que alguém detenha; estaria em um feixe de relações, apresentando-se das mais diversas formas e, embora relativamente estáveis, em constante transformação (FOUCAULT, 1979). Ele opera “capilarizado” pelo tecido social e pressupõe condições de resistência e revolta. Há também uma problematização da função proibitiva do poder, quando se questionam “os mecanismos que chegam a produzir alguma coisa, que conseguem se ampliar, se intensificar” (FOUCAULT, 2006, p. 75). Assim, o poder é salientado em sua dimensão produtiva: é um atuante positivo, incitando, induzindo e gerando efeitos, fazendo mais do que constringer e coibir.

Ao lançar a *História da Sexualidade I*, em 1976, Foucault observou que, há mais de um século, vivíamos em uma sociedade que “fala prolixamente [da sexualidade, através] de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz; denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar” (FOUCAULT, 2015, p. 13). O que o autor pretende revelar é que, embora silenciosamente, a sociedade faz circular uma profusão de discursos sobre a sexualidade, que não apenas reprimem os corpos, mas produzem. Ou seja, Foucault afirma que a sexualidade não é proibida, antes produzida por meio de discursos. O filósofo mostrou que identidade sociais são efeitos da forma como o conhecimento é organizado e que a produção social de identidades é “naturalizada” nos saberes dominantes, através da exposição e análise da invenção do sujeito homossexual. Quando a sexualidade passou a ser assunto dos sexólogos, psiquiatras, psicanalistas, educadores começou a ser delineada, mas também começou a ser regulada, saneada, normalizada por meio da delimitação de suas formas em aceitáveis e depravadas. A partir desse movimento se aumentou o controle do Estado sobre os corpos dos indivíduos e suas potencialidades, assim como da preocupação com determinados tipos de pessoas, consideradas “desviantes”.

Como seria possível assegurar a administração das populações – corpos sociais – nas crescentes e complexas sociedades modernas? A resposta que Foucault encontra está na produção e gestão da verdade acerca dos indivíduos que as compõem. Para ele, o ocidente passa a organizar a partir da sexualidade “todo um dispositivo complexo no qual se trata da constituição de individualidade, da subjetividade, em suma, a maneira pela qual nos comportamos, tomamos consciência de nós mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 76). É a obsessão

moderna em falar e *fazer falar* sobre sexualidade que configura a estratégia de regulamentação social e produção dos sujeitos que o *biopoder* quer governar.

A perspectiva de Foucault, de que os corpos constituem e são constituídos em complexos dispositivos biopolíticos, tornou possível o argumento de que o gênero tanto constitui quanto é constituído no seio de relações de poder, ao contrário de uma posição fixa atribuída aos indivíduos:

Homens e mulheres certamente não são construídos apenas através de mecanismos de representação ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e estar no mundo, formas de falar e agir, condutas e posturas apropriadas (e, usualmente, diversas) (LOURO, 2003, p. 41).

Nesse contexto, gênero é uma das formas primárias por meio da qual o poder se articula e adquire significado (SCOTT, 1990), constituindo uma noção fundamental para a organização da vida social.

A construção discursiva das sexualidades, teorizada por Foucault, é fundamental na construção dos Estudos *Queer*. Assim também serão os conceitos de Derrida sobre linguagem. Segundo ele, os elementos que constituem uma língua não têm valor absoluto, eles só adquirem sentido numa cadeia infinita de outras marcas gráficas ou fonéticas que são *diferentes* deles. Logo, a identidade e a diferença não podem ser entendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido – não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que as compõem (SILVA, 2009). Assim, podemos considerar a identidade um *signo* – um sinal, marca, traço que está num lugar de outra coisa, que não coincide com a coisa ou o conceito que pretende substituir. Derrida diz que o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que não é, ou seja, a diferença. Nenhum signo pode ser reduzido a si mesmo – à identidade. “Em suma, o signo é caracterizado pelo diferenciamento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos), duas características que Derrida sintetiza no conceito de *différance*” (SILVA, 2009, p. 80).

As oposições binárias estão entre as bases da ordem social. Saussure, ao tratar de linguística, afirma que elas configuram a forma mais extrema de marcar a diferença, e, portanto, são essenciais para a produção de significado, este sempre estabelecido em oposição a outro termo (WOODWARD, 2009). Na lógica ocidental binária, o termo inicial é tido sempre como superior, enquanto o outro é o seu derivado, inferior. Essa lógica poderia ser abalada através de um processo de desconstrução que revertesse, desestabilizasse e desordenasse esses pares. Ter a desconstrução como método implica em questionar ou analisar e, a partir daí, desestabilizar

binarismos linguísticos e conceituais. A desconstrução de posições binárias manifestaria a interdependência e a fragmentação de cada um dos polos (LOURO, 2001, p. 548).

O exercício de desconstrução dos binarismos ajuda na reflexão crítica acerca de categorias e padrões de significação reproduzidos nas teorias feministas, principalmente o dualismo homem/mulher (SCOTT, 1988). A desconstrução perturbou o modelo *homem dominante/mulher dominada* quando implodiu a unidade das partes e evidenciou a diferença no interior dos gêneros (LOURO, 2003). Ainda que a existência de uma masculinidade e uma feminilidade hegemônica seja admitida, essas correspondem a um conjunto extremamente restrito de possibilidades pelas quais o gênero pode ser vivenciado e sua predominância não deve ser vista como acidental, mas ativamente mantida.

Essas apropriações teóricas se mostram produtivas para a constituição da Teoria *Queer*, todavia o encontro do feminismo com o pós-estruturalismo gera tensões ainda hoje. A filosofia derridiana contribuiu para o questionamento da noção clássica de representação, ligada aos processos de apreensão do “real” por meio de sistemas de significação, ao caracterizar a linguagem como um sistema ambíguo e instável. A identidade e a diferença também foram atingidas por esse questionamento, já que “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2009, p. 91), além do poder para determinar quem não pertence. Esse assunto toca diretamente pontos críticos do pensamento feminista referente à Segunda Onda: quem define o significado de “mulher”? A quais critérios obedece essa definição, e o que está implicado neles?

A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2009, p. 91).

Ao incorporar essa ideia, a concepção pós-estruturalista de representação rejeita pretensões miméticas e associações com uma suposta interioridade psicológica: ela é tomada, sempre, em sua dimensão significativa, como pura marca material. A linguagem, enquanto sistema representativo, produz a realidade e os sujeitos que nomeia (SILVA, 2009, p. 92).

Mansano (2009) aponta que, desde Descartes, que idealizou o sujeito moderno da razão e foi o primeiro a refletir sobre subjetividade, essa noção de sujeito estava identificada com a consciência. O indivíduo era concebido como um ser centrado em um núcleo essencial e unificado que corresponderia à sua identidade: contida nele desde o nascimento e, apesar de se desenvolver ao longo da vida, permaneceria essencialmente idêntica a si mesma. Essa seria uma definição essencialista de identidade, onde “existe um conjunto cristalino, autêntico, de

características que todos aqueles que têm aquela identidade partilham e que não se altera ao longo do tempo” (WOODWARD, 2009, p. 12). No século XIX, a Psicologia reivindica a subjetividade como objeto de estudo e passa a se firmar como um ramo científico distinto da Filosofia, acompanhando a intensificação do poder disciplinar sobre os corpos das crescentes cidades europeias (MANSANO, 2009).

Desde um paradigma que pensa em termos de identidade, é possível observar que as identidades deixam de ter uma propriedade fixa e inata do ser ao fenômeno, para constituir-se em um processo de “sutura” do eu a locais determinados no mundo social e cultural, estabilizando a ambos no processo (HALL, 2006, p. 106). Esse indivíduo seria mais localizado e “definido” no interior de grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade (HALL, 2006, p. 106). A teoria da sociabilização explicava uma dinâmica simultânea em que existe uma “internalização” do exterior no sujeito e uma “externalização” do interior, através da ação desse sujeito no mundo social (HALL, 2006, p. 106). Na segunda metade do século XX, profundas e abrangentes mudanças estruturais em andamento nas sociedades modernas levaram as *descentramento* do sujeito. A concepção psicológica dá lugar a uma figura fragmentária e incoerente referida como sujeito pós-moderno, composta não por uma, mas por muitas identidades possivelmente contraditórias (HALL, 2006, p. 108).

Contudo, é fundamental tecer uma crítica que destaca a insuficiência do conceito de identidade para compreender a radicalidade dos processos de subjetivação. Nesse sentido, o conceito de identidade será denunciado e dará vez a outro, o de singularidade.

A ênfase na processualidade precipita que, neste raciocínio, não existe um ser prévio permanente, mas uma sucessão de seres provisórios, de modos de subjetivação que emergem de contínuo processo de diferenciação do sujeito frente aos acontecimentos que o cercam e atingem (MANSANO, 2009). Embora o investimento desejante nesse território subjetivo possibilite que ele seja sentido e percebido como uma existência particular e histórica, o “eu” consiste, na verdade, em uma configuração temporária de forças – motivo pelo qual

[...] o sujeito não pode ser concebido como uma entidade pronta, mas [que] se constitui à medida que é capaz de entrar em contato com essas forças e com as diferenças que elas encarnam, sofrem suas ações e, em alguma medida, atribuir-lhes um sentido singularizado (MANSANO, 2009, p. 116).

Indo além da perspectiva das múltiplas identidades, Guattari e Rolnik, em *Micropolíticas: cartografias do desejo* (2013) propõem uma mudança no foco teórico e político, enfatizando os processos de singularização. Os autores irão criar uma dissociação radical dos conceitos de indivíduo e subjetividade. Segundo eles, apesar de o corpo do indivíduo encontrar-se em diferentes componentes de subjetivação, o ego sempre tem a pretensão de se afirmar em uma

continuidade e em um poder. A produção de subjetividade seria adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, processos de produção maquínica, mutações de universo de valor e de universo da história (GUATTARI; ROLNIK, 2013). O conceito de sujeito seria ligado a uma subjetividade maquínica, essencialmente fabricada, modelada, recebida e consumida em escala industrial. No sistema capitalístico em que estamos inseridos, as máquinas de produção de subjetividade trabalham em escala global.

Nesse contexto, os autores afirmam:

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos de trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 34).

Os processos de subjetivação, que são produzidos por agenciamentos de enunciação, são duplamente descentrados, uma vez que não se centram nem em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais) – molecular, segundo o conceito guattariano, nem em agentes grupais, o fenômeno macro, molar. Os processos de singularização de subjetividade são feitos a partir de empréstimos, aglomerações de dimensões de diferentes espécies (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 36-47).

Se, por um lado, a subjetividade estaria ligada à busca por reconhecimento por categorias, termos e nomes:

[...] a subjetividade procura o signo de sua existência fora de si mesma, num discurso ao mesmo tempo dominante e indiferente. Como estas categorias sociais são as que supostamente garantem a existência subjetiva, a submissão parece ser o preço a pagar por elas. À medida que uma verdadeira escolha é aparentemente impossível, tendemos a perseguir a subordinação como promessa de existência a ser conferida por um outro diante do qual já nos sentimos primariamente vulneráveis (JUNIOR, 2004, p. 25).

Logo, os processos de subjetivação estariam ligados à sujeição de normas supostamente pré-concebidas, para a integração do sujeito à sociedade.

Por outro lado, segundo Gilles Deleuze, “a singularidade é essencialmente pré-individual, não pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições. Ela é *neutra*” (DELEUZE, 1974, p. 55, grifos do autor). Sendo assim, é possível dizer que os processos de singularização não se referem às características individuais ou pessoais, mas, sim, presidiriam a gênese dos indivíduos e das pessoas.

Ao falar das minorias, os autores utilizam o termo devir, que está ligado à possibilidade ou não de um processo de singularizar. As singularidades minoritárias podem entrar em ruptura

com esquema dominante homem-branco-adulto-heterossexual. Eles apontam que essas minorias não reivindicam apenas um reconhecimento social das suas identidades, mas sim, trabalham para que seus processos, seus *devires* – sejam eles devir-mulher, devir-homossexual, devir-negro, entre outros – sejam introduzidos no conjunto social, já que todas as relações são trabalhadas por eles (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Em oposição ao reconhecimento de uma identidade, está a ideia de processos transversais, de devires singulares que se instauram através dos indivíduos e dos grupos sociais (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 86). Ainda que esses processos sejam eles próprios processos de singularização – eles configuram a existência de realidades singulares – eles não podem existir em si mesmos, mas num movimento processual, essa é a razão de serem tão potentes, pois possibilitam as travessias entre todas as estratificações (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Os autores afirmam que “toda vez que uma problemática de identidade ou reconhecimento aparece em determinado lugar, no mínimo estamos diante de uma ameaça de bloqueio e de paralisação do processo” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 87).

Segundo Guattari, as relações de produção econômica e as relações de produção subjetiva são intimamente interligadas, resultando em um tipo de trabalho em um só tempo material e semiótico. Apesar disso, a produção de competência no âmbito semiótico depende de sua localização em um ambiente maquínico. Para que essa condição seja assegurada, as forças que atualmente administram o capitalismo empreendem uma ampla tentativa de constranger e mesmo eliminar os processos de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 2013). A identificação é um dos mecanismos pelos quais essa restrição é feita, já que “é aquilo que faz passar singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 80). Circunscrevendo a riqueza da produção semiótica de um grupo de modelizações familiares, a identidade pressiona as forças subjetivas produtivas a se enquadrarem no registro hegemônico, de modo a serem neutralizadas por efeito de reterritorialização. Para iniciar a resolução da questão da marginalização e exclusão das minorias, é preciso iniciar a ação nos níveis de articulação e construção das subjetividades, pois é nesse nível, e não no das grandes entidades culturais, que os processos de singularização são cooptados e enquadrados em referências (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 91).

Concebendo a ordem capitalística como a própria ordem do mundo, os indivíduos por vezes reivindicam identidades estratificadas temendo a angústia e a marginalização às quais podem ser expostos se ousarem criar territórios singulares (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Tudo isso indica que “há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir-grupelho” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 62). Pode-se dizer, então, que

há sempre a ameaça de eles serem cooptados tanto pela ordem dominante quanto por um apego à identidade que pode congelar o fluxo de singularização e interromper o devir.

Nas análises deste trabalho, serão analisadas essa tensão entre ordem dominante heteronormativa e os diversos modos de singularização produzidos em *Doce Amianto*, os quais se constituem como mundos para além das janelas e exercem uma efetiva prática *queer*.

Para concluir, é possível afirmar que a luta política, do ponto de vista dos processos de singularização, não deve ser limitada nos registros das ideologias, os quais consistem no convite à ocupação de “posições-de-sujeito”, e que se situam, portanto, na esfera da representação. Como afirmam Guattari e Rolnik, a luta política situa-se também no âmbito da economia subjetiva: “Os afrontamentos sociais não são mais apenas de ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 53). Assim, é imprescindível que os movimentos sociais contemporâneos não atuem somente como resistência a um processo geral de modelização da singularidade, mas também criem espaços favoráveis para o desencadeamento de processos de singularização subjetiva (GUATTARI; ROLNIK, 2013). No contexto *queer*, isso sinaliza a necessidade de teorizar e pôr em exercício novas formas de organização política que desconstrua as afirmações de referência maiores já que, segundo os autores

[...] combater essa política sexual dominante significaria ter como alvo tanto a figura do homem (o machão, em todas as suas versões), quanto esta figura de mulher (seja a noivinha ou a putinha, seja a esposa ou a amante). A resistência aqui consistiria em embarcar nos processos de diferenciação de todas essas figuras, pois com isso é o próprio falocratismo que estaríamos desinvestindo (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 94).

É preciso partir desse ponto para potencializar ambientes que permitam travessias e experimentações.

### 2.3 CORPO, PERFORMATIVIDADE E ABJEÇÃO NA POLÍTICA PÓS-IDENTITÁRIA

O trabalho de Judith Butler sobre teoria de gênero produziu um impacto estrondoso no jeito que se pensa o sexo, sexualidade, gênero e a linguagem. Grande parte das teorias de Butler questiona a naturalização de gênero e sexualidade, afirmando que “os processos por quais nos tornamos sujeitos quando assumimos as identidades de sexo/gênero/raça que são construídos para nós (e, certamente, estendidas por nós) dentro das estruturas de poder existentes”. Existe uma dificuldade de situar os trabalhos da autora dentro de um campo específico. Por causa da



importância dos pensadores Michael Foucault (1926-84) e Jacques Derrida (1930-2004) em seus trabalhos, alguns pesquisadores a classificam como pós-estruturalista, mesmo que Butler seja igualmente influenciada pelas teorias psicanalíticas, feministas e marxistas.

Ela parte da análise feminista para então discorrer sobre o corpo e o sistema de sexo/gênero. Em *Problemas de Gênero*, Butler (2015) investiga como a identidade do sujeito, que no feminismo é a mulher, é moldada, como, do ponto de vista epistemológico, a forma política das “mulheres” precede ou prefigura a elaboração do sujeito feminista e seus interesses.

Ao longo da história, não foram poucas as perspectivas que tomaram o corpo como um meio passivo que é significado por meio de uma inscrição a partir de uma fonte cultural “externa” a ele. A autora observa que antes ainda da ideia da biologia vitalista do século XIX, já existiam concepções nesse sentido, visto que o cristianismo tomava o corpo como uma matéria inerte que existe enquanto vazio profano, uma condição decaída. Butler denuncia o que considera ser uma visão essencialista em Simone de Beauvoir, afirmando que a filósofa francesa assume que os corpos são biologicamente determinados, sendo, portanto, uma “facticidade anatômica pré-discursiva”, que anteciparia um significado que apenas pode ser dado por uma consciência transcendental, entendida em termos cartesianos como imaterial (BUTLER, 2015, p. 33-36). Apesar de Butler assumir que Beauvoir é essencialista em suas leituras, essas são problemáticas, visto que a questão de saber se a autora francesa é ou não essencialista se mantém em discussão. Algumas autoras, como María Luisa Femenías, denunciam uma possível leitura redutora de Butler acerca de Beauvoir, pois, segundo Femenías

Butler não pretende compreender a posição fenomenológica e existencialista de Beauvoir [...]. Ao contrário, parece-me que antes a toma como ponto de ancoragem para desenvolver sua própria teoria e assim fundamentar uma concepção performativa de “agência” e, num sentido mais amplo, de “política” (FEMENÍAS, 2012, p. 313).

De todo modo, para além de discussão acerca do estatuto do essencialismo do corpo em Beauvoir, o fundamental aqui é conhecer uma premissa adversária ao *queer*, qual seja, a do corpo como essência.

Para Butler, mesmo entre os pós-estruturalistas, como Foucault, ainda existiria a ideia do corpo como superfície significada pelos acontecimentos. Diz ela que, “para Foucault, assim como para Nietzsche, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um meio, uma página em branco” (BUTLER, 2015, p. 222). Nesse caso, Butler (2015, p. 165-169) observa que, ao tomar o corpo como matéria-prima a ser destruída e transfigurada para que surja a cultura, Foucault, de forma indireta, deixaria implicada a existência de uma materialidade anterior à significação e à forma. Ao interpretar o

filósofo francês dessa forma, a autora se posicionará em contraponto ao que compreende de seus preceitos. Em relação à sexualidade de gênero, assumirá ser impossível qualquer teorização que adote a existência de um corpo pré-discursivo anterior aos regimes de poder através dos quais se torna visível/material.

Essa crítica se torna mais clara quando Butler aborda os escritos de Foucault sobre o caso médico de Herculine Barbin, onde, para a autora, existe uma tentativa de romantização da sexualidade como um jogo utópico de prazeres:

Para Foucault, ser sexuado é estar submetido a um conjunto de regulações sociais, é ter a lei que norteia essas regulações situada como princípio formador do sexo, do gênero, dos prazeres e dos desejos, e como o princípio hermenêutico de auto-interpretação. A categoria do sexo é, assim, inevitavelmente reguladora, e toda a análise que tome acriticamente como pressuposto amplia e legitima ainda mais essa estratégia de regulação como regime de poder/conhecimento. Ao editar e publicar os diários de Herculine, Foucault está claramente tentando mostrar como um corpo hermafrodita ou intersexuado denuncia e refuta implicitamente as estratégias reguladoras da categorização social [...] Foucault invoca o tropo de uma multiplicidade pré-discursiva que efetivamente pressupõe uma sexualidade “antes da lei”, a rigor, uma sexualidade à espera de sua emancipação dos grilhões do “sexo” (BUTLER, 2015, p. 168-169).

Butler define, portanto, uma certa variação no pensamento de Foucault, uma tensão na obra do autor. Por um lado, quando escreve a introdução de *Herculine Barbin*, em 1978, Foucault assumiria que existe um tropo de multiplicidade pré-discursiva que pressupõe uma sexualidade que espera uma liberação do próprio “sexo”. Mas, por outro lado, em *História da Sexualidade*, de 1976, ele argumenta que sexualidade e poder possuem o mesmo valor de extensão, que não é possível escolher entre um e outro, separar corpo e cultura, estabelecer uma anterioridade do corpo. Assim, o Foucault “oficial”, de *História da sexualidade*, assumiria que a sexualidade está no interior das matrizes de poder, constituída no interior de práticas históricas específicas, que são discursivas e institucionais, e que o recurso de uma sexualidade antes da lei é ilusório e cúmplice de políticas sexuais que buscam emancipação do sistema heteronormativo. Simone Perelson irá afirmar que

O Foucault que Butler critica é aquele que, em sua introdução ao diário do hermafrodita Herculine, contradiria a si mesmo ao demonstrar, através da sua compreensão do suposto desaparecimento do sexo de Herculine como o lugar de um limbo feliz de uma não-identidade, um deleite sentimental e um ideal emancipatório difícil de manter (PERELON, 2004, p. 159).

Butler se esforça para fazer esta análise porque, para a teoria *queer*, este é um ponto fundamental, uma espécie de matriz da questão. É preciso, para dar condição de possibilidade de uma teoria *queer*, acabar com a concepção de um corpo pré-discursivo e pré-cultural.

O par natureza/cultura operou dentro das próprias descrições que, em teoria, deveriam superar tais hierarquias nos estudos feministas. Isso é mais evidente quando se fala na concepção de sexo/gênero, já que por muito tempo o gênero foi pensado enquanto interpretação cultural do sexo, sendo esse naturalmente dado através do que se entende por corpo. Por essa razão, desde a perspectiva *queer* de Butler, a radicalização das concepções do construcionismo se faz imprescindível, na medida em que pensar a construção social imposta sobre o natural do sexo parece implicar no cancelamento do natural pelo social: “o que sobre do ‘sexo’, se é que sobre alguma coisa, uma vez que ele tenha assumido seu caráter social como gênero?” (BUTLER, 2007, p. 158). É esse embuste conceitual produzido com a tentativa de fugir do Essencialismo que faz a autora refletir que é preciso fazer um retorno à noção de matéria (BUTLER, 2007): não como local ou superfície, mas como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o *efeito* de fronteira, de fixidez e de superfície – daquilo que conceituamos como matéria: “O fato de que a matéria é sempre materializada tem que ser pensado, na minha opinião, em relação aos efeitos produtivos e, na verdade, materializadores do poder regulatório, no sentido foucaultiano” (BUTLER, 2007, p. 163).

Ao pensar sexo em sua dimensão discursiva, como um constructo ideal compulsoriamente materializado através do tempo, nos afastamos da crítica moderada que dirá que *alguma parte* do sexo é construída e outra não. Partir desse ponto de vista obriga a delimitação do que diz respeito à natureza e à cultura no sistema sexo/gênero, como por si só inicia um processo de distinção que opera uma força normativa que pode inclusive justificar exclusões e violências. A questão deixa de ser pensar como o gênero é construído a partir de uma interpretação do sexo, mas sim, “através de que normas regulatórias é o próprio sexo materializado? E porque é que tratar a materialidade do sexo como um dado pressupõe e consolida as condições normativas de sua própria emergência?” (BUTLER, 2007, p. 163). Seguindo o conceito de uma construção discursiva do gênero, Teresa de Laurentis irá conceituar a mulher, fazendo relação com o espectador cinematográfico:

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira como o espectador, termo de uma série móvel de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisa, uma unidade estável de "consciência", mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas. (LAURENTIS, 1993, p. 99).

Aí entra o conceito de *performatividade* de Butler (2007), que é a teoria do ato da fala como uma prática discursiva que efetua ou produz aquilo que nomeia. Com o intuito de se afastar do conceito de que produzir algo pela nomeação requer o poder de algum sujeito prévio, Butler se apoia em conceitos derridianos para falar de pressupostos performativos:

Poderia um enunciado performativo ser bem-sucedido se sua formulação não repetisse um enunciado “codificado” ou iterável ou, em outras palavras, se a formula que pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou efetuar um casamento não fosse identificável como conforme a um modelo iterável, se ela não fosse identificável de alguma forma, como uma “citação” [...]. Nessa tipologia a categoria de intenção não desaparecerá, ela terá o lugar, mas a partir deste lugar, não poderá mais comandar todo o sistema e toda a cena da enunciação (DERRIDA apud BUTLER, 2007, p. 167).

Falar em performatividade de gênero é falar de um corpo sem um *status* ontológico separado dos vários atos que constituem discursivamente sua realidade. Os atos que fazem o gênero geram um efeito de um núcleo ou substância interna, mas que o fazem na *superfície* do corpo, por meio de um jogo de ausências significantes, que indicam sem revelar o princípio organizador da identidade como causa do processo. Essa interioridade é efeito e função de um discurso social e público. O gênero não é internalizado em uma dimensão pré-performativa, muito menos tem uma substância interna distinta. É impossível, também, para o sujeito escapar dela, pois seu processo de significação/sujeição é a própria forma através da qual o próprio sujeito se torna inteligível. Butler (2015) afirma que, uma vez a verdade interna do gênero é uma fabricação, não é possível falar de gênero “verdadeiro” ou “falso”, independente da identificação do sujeito ao longo da vida. Gênero é, enfim, a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida que se cristaliza no tempo (BUTLER, 2015, p. 69).

Abandona-se a ideia de um corpo enquanto “ser” estável, aproximando-se conceitualmente de uma fronteira variável, cuja a permeabilidade superficial é politicamente regulada, um processo que não se desvincula da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015). As normas de gênero, então, ao operarem de modo performativo, não apenas materializam uma suposta diferença sexual, mas também atuam em função do *imperativo heterossexual* – viabilizador de identificações sexuadas. Ao entender que a categoria das mulheres só consegue alcançar estabilidade se for através da heterossexualidade, Butler aponta para a existência de uma hierarquia, onde o topo é ocupado pela coerência sexo/gênero/desejo: existe a obrigatoriedade de uma pessoa que, ao possuir um corpo tido como “naturalmente” feminino, se identifique como mulher e, conseqüentemente, se atraia pelo seu oposto, o homem. Há ainda uma heterossexualização do desejo, que irá querer e instituir a produção de oposições discriminadas entre feminino e masculino, que serão compreendidos como atributos de “macho” e “fêmea” (BUTLER, 2015, p. 43-44). Contata-se como a sexualidade desviante diz respeito a um pressuposto de normalidade de gênero, ao perceber que a homofobia “é um medo de não mais pertencer ao gênero correto (“deixar de ser um homem

de verdade e normal” ou “deixar de ser uma mulher de verdade e normal”) (BUTLER, 1993, p. 27, tradução nossa)<sup>5</sup>. Esse raciocínio pode ser aplicado a travestis e transexuais, que rompem com o sistema sexo/gênero/desejo ao deixar de cumprirem a expectativa de gênero imposta sobre seu suposto “sexo natural”.

Ainda assim, mesmo que todas as normas performativas reiterem sempre, e de forma compulsória, a heterossexualidade, elas funcionam somente a partir de corpos que a elas não se ajustam (LOURO, 2001, p. 549). Isso se dá em razão da constituição do sujeito ser feita por força da exclusão: para que haja a hierarquia dessa produção subjetiva, é preciso que o mesmo sistema conte com a existência daqueles que não alcançam o nível pré-determinado como de “sujeito”, compondo o domínio do exterior constitutivo, dando origem ao que Butler chama de seres abjetos. Butler, em entrevista à revista Estudos Feministas (PRINS; MEIJER, 2002) explica que a abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política. Viver com determinados corpos no mundo é viver em regiões sombrias da ontologia. Para a autora, embora conote uma contradição afirmar que “há” corpos abjetos e que estes não têm reivindicação ontológica, o próprio território filosófico da ontologia já vem profundamente corrompido. Assim, interessa se perguntar: “como é que alguns tipos de sujeitos reivindicam ontologia, como é que eles contam ou se qualificam como reais? Nesse caso, estamos falando sobre a distribuição de efeito ontológicos, que é um instrumento de poder [...]” (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161).

Ao falar sobre abjeção, Butler (2015) recupera as ideias de Julia Kristeva, compreendendo o abjeto como tudo aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente o outro. Assim, o abjeto é composto pela expulsão de elementos estranhos, é apenas através desse processo que se estabelece o estranho. É na fronteira do corpo, assim como o próprio binário interno/externo, que se estabelece o ser estranho, mediante uma ejeção de algo que constitui o próprio sistema.

Consequentemente, “interno” e “externo” constituem uma distinção binária que se estabiliza e consolida o sujeito coerente. Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o “mundo interno” já não designa mais um topos, então a fixidez interna do eu, a rigor, o local interno da identidade do gênero se tornam semelhantemente suspeitos. A questão crucial não é como essa identidade foi internalizada – como se a internalização fosse um processo ou mecanismo que pudesse ser descritivamente reconstruído. Em vez disso, a pergunta é: de que posição estratégica no discurso público, e por que razões, se afirmam o topo da interioridade e binário disjuntivo interno/externo? Em que linguagem é representado o “espaço interno”? Que tipo de representação é essa, e por meio

---

<sup>5</sup> [...] is often also a terror over losing proper gender (“no longer being a real or proper man” or “no longer being a real or proper woman”).

de que imagem do corpo é ela significada? Como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas? (BUTLER, 2015, p. 231-232).

Butler observa que é importante ter em mente que, para realmente subverter, é preciso afastar-se da ideia de que a possível perturbação causada pela identidade/identificação provoca um questionamento permanente das normas sociais, pois assim ela acaba condenada ao pathos do fracasso perpétuo. Ao contrário, a subversão deve ser pensada como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos de legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. Sendo assim, uma persistência coletiva na *desidentificação* é igualmente crucial, já que é ela que possibilitará uma constante recontextualização de quais são os corpos que “pesam/importam” e quais são os que pertencem à abjeção e ainda precisam emergir como preocupação política (BUTLER, 2007).

Identidade passa a ser considerada a aparência de uma substância, o resultado de um “estrangulamento” que gera algo que aparenta ser interior ao sujeito e o seu exterior constitutivo, o lugar da abjeção. Essa identidade passa a requer a regulamentação de práticas identificatórias, tornando-se mais um dos elementos na materialização do sexo. Um perigo que se corre é concluir que a Teoria *Queer* se torna um “polo oposto” à política identitária protagonizada pelas minorias ou aos graus de identificação por elas assumidos, visto que o *Queer* se coloca tão avesso aos binarismos que organizam e hierarquizam a sociedade. O erro se dá ao ignorar que a performatividade também impede a identificação com a abjeção do sexo, pois, ao assumir uma identidade/identificação, o sujeito *queer* também se torna um meio de denúncia das presunções autofundantes de um sujeito sexuado “normal”. É aqui que a figura da *drag* torna-se importante para a autora, já que é tida como paradigmática para a produção discursiva de gênero, pois é a sua prática que torna possível o desvelamento da estrutura citacional dos signos que regem a estrutura que cria um gênero original, verdadeiro.

#### 2.4 A SENSIBILIDADE *QUEER* E A ESTÉTICA *CAMP*

É partindo dessas ideias de Butler sobre performatividade de gênero, abjeção e desidentificação que se começa a construir a ideia de uma *Sensibilidade Queer*. Mas, para compreender com mais clareza o que é a *Sensibilidade Queer*, além dos conceitos butlerianos, é preciso também retomar o conceito de *Camp*. Ainda que o conceito de *Sensibilidade Queer* não se restrinja ao *Camp*, muito de sua constituição remete a ele, logo, o cinema *Queer* referenciará com muita frequência o exagero e a afetação dessa estética. Foi no início dos anos

1990 que o *Camp* foi resgatado pelos artistas *Queers*, quando a política de assimilacionismo perde força no ativismo LGBT por conta da grande rejeição do resto da sociedade ao grupo por conta da epidemia de HIV/AIDS.

Susan Sontag (1987), em seu artigo *Notas sobre Camp*, publicado em 1964 no jornal *Partisan Review*, foi a primeira a fazer uma abordagem mais desenvolvida sobre o *Camp*. A autora afirma que apenas conseguiu falar sobre essa sensibilidade quando se sentiu “fortemente atraída pelo *Camp* e quase tão fortemente agredida” (SONTAG, 1987, p. 319). *Camp* seria um tipo de esteticismo, um modo de ver o mundo como fenômeno estético, não em relação à beleza, mas ao artifício, à estilização. Ao enfatizar o estilo, essa sensibilidade teria uma “atitude neutra” em relação ao conteúdo e, em razão disso, a autora a considera descompromissada, despolitizada ou pelo menos apolítica. A afinidade do *Camp* seria maior com a arte decorativa, ao enfatizar a textura, a superfície sensual, mas também abarca objetos de decoração, edifícios públicos, comportamento de pessoas e objetos.

O exagerado e o artifício têm mais apelo para o *Camp*. Nada que vem da natureza pode ser *Campy*. “O *Camp* vê tudo entre aspas. [...] Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987, p. 323). Segundo a autora, *Camp* começa a se formar por volta do início do século XVIII, através de romances góticos.

A autora evidencia o que chama de “*Camp* ingênuo”, que é não intencional, busca por seriedade – fracassando – e é mais *prazeroso* do que aquele que tem pretensão de ser *Camp*. “*Camp* é a arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é ‘demais’” (SONTAG, 1987, p. 328). Essa sensibilidade está ligada à extravagância, à ambição; uma sensibilidade incontrolável, fruto de uma paixão. O *démodé* – aquilo que é liberado pelo tempo de sua relevância moral – também é incorporado pelo *Camp*, pois ele não se baseia em qualificações binárias encontradas no julgamento estético comum, como bom/ruim ou bonito/feio. Para Sontag, o *Camp* seria da ordem de uma terceira sensibilidade, isso é, totalmente estética, que traria uma ideia de seriedade fracassada, de teatralização da experiência: “A questão fundamental do *Camp* é destronar o sério” (SONTAG, 1987, p. 332).

Sontag (1987, p. 334) diz ainda que “o gosto *Camp*, por sua própria natureza só é possível nas sociedades afluentes, nas sociedades ou nos ambientes capazes de experimentar a psicopatologia da afluência<sup>6</sup>”. Essa seria a razão de o gosto *Camp* estar ligado a uma posição aristocrática em relação à cultura e, como já não existia mais uma aristocracia na década de

---

<sup>6</sup> Uma Sociedade Afluente é aquela em que todas as vontades materiais das pessoas são facilmente satisfeitas.

1960, a razão dos homossexuais se apropriarem desse “gosto aristocrático”. Os homossexuais, segundo a autora, não possuiriam “o monopólio do refinamento” (SONTAG, 1987, p. 336), logo, teriam possibilidades descobrir aquilo que a cultura e o poder hegemônico não conseguiriam. Isso quer dizer que os homossexuais aderem ao *Camp* por negarem a superioridade de uma cultura erudita que seria um modo de integração deles à sociedade. Dito isso, é possível pôr em xeque a ideia de Sontag de que o *Camp* seria apolítico, se interpretarmos essa sensibilidade como uma resposta às tentativas de normatização das sensibilidades na sociedade contemporânea.

Em meados dos anos 1980, em seu livro *Camp: the lie that tells the truth* (1984), Philippe Core dirá que historicamente existe uma

[...] minoria significativa cujas características inaceitáveis – talento, pobreza, inconveniência física, anomalia sexual – geraram a eles uma vulnerabilidade a risadas do mundo. Camuflar sua humilhação em comportamentos quase tão desviantes como aqueles que escondem é a fonte do *Camp* (CORE, 1984, p. 7).

*Camp* seria uma “mentira que fala a verdade” (CORE, 1984, p. 9). Segundo o autor, duas coisas seriam essenciais no *Camp*: ele seria, primeiramente, um segredo que o sujeito ironicamente deseja esconder e, ao mesmo tempo, evidenciar, e, em segundo lugar, um modo muito peculiar de ver as coisas. Quando foi concebido, o *Camp* era como se um ato “maçônico”, pelo qual os homossexuais podiam se reconhecer num período em que a homossexualidade não poderia ser exposta livremente e, ainda hoje, seria uma “língua” através da qual a comunidade LGBT e pessoas de “vida dupla” se comunicam. Core diz que “a duplicidade do *Camp* reside no uso de si como linguagem; um instrumento ao mesmo tempo revelador e defensivo” (CORE, 1984, p. 9).

Denilson Lopes tratará do *Camp* num contexto brasileiro no capítulo *Terceiro Manifesto Camp*, publicado no livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002). Segundo ele, o *Camp* não é gay desde de suas origens, mas, ao longo do século XXI, tornou-se definidor de uma identidade homossexual. No sentido comportamental, *Camp* pode ser relacionado com modos exagerados, “afetados”, de alguns homossexuais. Já no sentido estético, estaria relacionado aos exageros do brega e ao culto a certas cantoras da MPB, como Carmem Miranda, e seus fãs. Para Lopes, a valorização do artificial, da estetização, da aparência e da afetação, característicos do *Camp*, seria, não apenas uma reedição do dandismo na época da cultura de massa, como afirmava Sontag, mas uma sociabilidade marcada por uma “ética do estético” em contraposição a uma “moral universal” (LOPES, 2002, p. 95).



Tal como nas teorizações de Sontag e Core, Lopes apreende o *Camp* em uma perspectiva relacional, mutável, suscetível aos encontros que os sujeitos fazem pela vida:

O *Camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo e possui uma história e uma concreção delimitáveis, constituindo um conjunto de imagens e atitudes, que por ora podemos chamar não de uma tendência artística, um estilo, mas de um imaginário que tem um papel singular e relevante (LOPES, 2002, p. 96).

Lopes assinala que a relação entre o *Camp* e a cultura pop é intensa desde o princípio e afirma que existe uma certa centralidade *Camp* na arte pop, na música pop, no cinema de Fassbinder e Almodóvar e na literatura de Caio Fernando Abreu. Segundo ele, a cultura pop foi fundamental para a difusão da estética *Camp*.

O *Camp* se situa entre a alta e a baixa cultura, por ter uma postura extremamente corrosiva. Nessa estética, a alta cultura não é o padrão, como acontece no *kitsch*; também não se cultua o mau gosto, como no *trash*. O *Camp* traz a afetividade à tona, algo tão rejeitado pela moralidade erudita. Logo, “o que ele anuncia é um desafio mesmo para a constituição de novas afetividades” (LOPES, 2002, p. 98), em meio a uma sociedade que assiste ao declínio da heteronormatividade hegemônica, mudanças dos papéis sociais, o fortalecimento do movimento feminista, mas que, ainda assim, insiste em colocar o sentimentalismo à margem.

O autor relaciona essa sensibilidade a uma categoria do artifício que vai desde a “teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (LOPES, 2002, p. 104). Contudo, esse artifício não pode ser pensado em contraponto à realidade e sim como aquilo que se situa entre as categorias de real e irreal, dissolvendo-as. Portanto, o artifício se refere a uma subjetividade que prefere encenar o mundo como teatro, a vida como transformação contínua, para além das prisões identitária.

Para Lopes “o *Camp* se tornou político” (LOPES, 2002, p. 112) pois o modo que coloca o afetivo como algo central em uma nova educação sentimental baseada na teatralidade vai contra o *status quo* da sociedade contemporânea que se diz lógica e racional.

Mas, quando os movimentos ativistas lésbicos e gays iniciam uma onda de assimilacionismo nos anos 1970, eles entraram em conflitos com as práticas do *Camp*, que, apesar de terem tornado a vivência homossexual mais leve ao longo do século XX, não propuseram mudanças no estado geral das coisas. Richard Dyer ressalta algumas consequências que ele considerou negativas do comportamento *Camp*:

A união que conseguimos através do *Camp* é maravilhosa, mas o fato é que nem todos os gays se identificam com o *Camp*. Um bando de bichas dando

pinta juntas pode ser uma coisa muito excludente para alguém que não se vê como “bicha” ou se sente desconfortável em dar pinta [...]. A diversão, o sarcasmo, tem seus inconvenientes também. Tendem a levar a uma falta de seriedade perante qualquer coisa, tudo tem que ser lido via ironia, virar piada. O *Camp* considera o CHE (*Campaign for Homosexual Equality*) enfadonho demais, GLF (*Gay Liberation Front*) político demais, todas as atividades dos movimentos ativistas pouco divertidas. Mas as organizações têm um papel sério a cumprir. [...] Da mesma forma, a auto-ironia pode ter um efeito corrosivo sobre nós. Podemos continuar zombando de nós mesmos até acreditarmos que somos meio patéticos mesmo, realmente inferiores<sup>7</sup> (DYER, 2002, p. 111, tradução nossa).

Nesse momento, a mídia de massa já havia cooptado o *Camp*, construindo a partir dele o estereótipo distorcido do gay efeminado, fútil e motivo de riso, somado a isso, a efeminação característica do *Camp* abria caminho para a leitura, por parte dos ativistas, de uma conformidade aos papéis de gênero impostos pela sociedade dominante. Ou seja, os ativistas haviam internalizado que, para exercerem seus desejos por homens, deveriam obrigatoriamente adequar-se ao papel feminino (JACOSE, 1996). Logo, as práticas cotidianas do *Camp* passaram a ser tratadas como um comportamento conformista das *old queens*, por parte da cultura mais politizada da cultura homossexual, em contraponto a um novo comportamento de orgulho, imposição e enfrentamento da opressão.

Em fins dos anos 1970, o ativismo, até então com tendências liberacionistas, caracterizado pela luta revolucionária por uma sociedade onde a vivência da sexualidade e do gênero fosse livre de rótulos e imposições, desvia em direção a posições mais pragmáticas e passa a organizar-se a partir de um modelo assimilacionista dos movimentos étnicos e minoritários. (JACOSE, 1996, p. 58-71). Um processo de higienização começa a operar, para que essas identidades se tornem mais palatáveis para a sociedade burguesa, aproximando-se de um padrão de lésbicas e gays brancos, de classe média, monogâmicos, não promíscuos e sem desvios de gênero e, assim, empurrando o *Camp* e suas expressões ambíguas de gênero para as margens da cultura homossexual.

No Brasil aconteceu algo parecido. Como expôs Louro (2001, p. 543), alguns artistas optaram por desvincularem-se da associação equivocada de gênero e sexualidade, fazendo apresentações performáticas onde era incerta a identificação de feminino/masculino, o que fazia

---

<sup>7</sup> The togetherness you get from camping about is fine – but not everybody actually feels able to camp about. A bunch of queens screaming together can be very exclusive for someone who isn’t a queen or feels unable to camp. [...] The fun, the wit, has its drawbacks too. It tends to lead to an attitude that you can’t take anything seriously, everything has to be turned into a witticism or a joke. Camp finds CHE (Campaign for Homosexual Equality) too dull, GLF (the Gay Liberation Front) too political, all the movement activities not fun enough. But actually they’ve got a serious job to do. [...] Again, the self-mockery or self-protection can have a corrosive effect on us. We can keep mocking ourselves to the point where we really do think we’re a rather pathetic, inferior lot.

com que provocasse a sociedade, que não conseguia – e ainda não consegue – enxergar tal atitude como algo natural das dissidências humanas.

É a partir destes acontecimentos que os movimentos pró-minorias homossexuais foram se consolidando e, com eles, a ideia de uma comunidade homossexual foi se criando de forma gradativa. Dessa forma, “gays e lésbicas [passaram a ser] representados como ‘um grupo minoritário, igual, mas diferente’; um grupo que buscava alcançar igualdade de direitos no interior da ordem social existente, ‘uma identidade enquanto grupo social’” (LOURO, 2001, p. 543-544).

A política assimilacionista assumida nos anos 1980 pelo ativismo lésbico e gay sofre grande revés. A epidemia de HIV/AIDS trouxe consigo uma forte onda de homofobia. A associação da doença aos gays travancou qualquer tentativa de integração social, pois definiu uma diferença fundamental entre homossexuais e heterossexuais: os gays eram portadores do “câncer gay”, como ficou conhecida a AIDS naquele período. É a partir desse momento que os discursos passam a ser direcionados às práticas sexuais – enfatizados, principalmente, ao sexo seguro – e não apenas às identidades de gênero. Paralelamente, a homofobia mostrava-se cada vez mais cruel, com a reprodução da metáfora de que ‘homossexualidade pega’.

Essa diferença irreconciliável que se criou entre homo e heterossexuais minou os fundamentos da igualdade sobre os quais a estratégia assimilacionista repousava. Grupos com essa filosofia foram desfeitos, dando lugar a novas abordagens de organizações como *ACT UP*<sup>8</sup> e *Queer Nation*<sup>9</sup>, nos EUA (MEYER, 1994) Estes grupos focavam em práticas sexuais – ao contrário da prática anterior, que focava em identidades – e sua atuação foi imprescindível na reinvenção de políticas de combate à AIDS nos EUA.

É esse movimento, com forte influência das perspectivas pós-identitárias, que se reuniu sob o rótulo de *Queer*, termo que desde o século XIX era usado de forma pejorativa para nomear homossexuais, podendo ser traduzido como “estranho” ou “esquisito”. O novo uso passou a representar uma quebra com a conformação às identidades e binarismos culturalmente impostos através de rótulos como homossexual, heterossexual, lésbica, gay, bi, trans: ser *Queer* era estar livre dos limites impostos por essas identidades (JACOSE, 1996, p. 72-100).

---

<sup>8</sup> *AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP)* é um grupo internacional de ação direta em advocacia criado em 1987 na cidade de New York que tem como objetivo impactar as vidas de pessoas soropositivas e levar o assunto do HIV/AIDS para o poder legislativo, visando alcançar a cura ou, ao menos, melhores condições para os doentes.

<sup>9</sup> *Queer Nation* é uma organização militante das questões LGBT criada em 1990 também na cidade de New York com o objetivo de eliminar a homofobia e aumentar a visibilidade da comunidade através da arte e da mídia. O grupo é conhecido por suas táticas nada ortodoxas de alcançar essa visibilidade.

É o ativismo *Queer* que, além de reforçar a crítica aos modelos identitários culturalmente impostos, irá salientar o carácter transgressor do *Camp*, em especial, seu tratamento teatral dos papéis de gênero. A esses grupos de ativismo *Queer*, que já utilizavam do deboche *Camp* como estratégia de luta, irão se juntar um grande número de artistas, que aspiravam resgatar o *Camp* do limbo no qual os ativistas antigos o haviam confinado.

Sobre o uso do *Camp* pelo movimento *Queer*, Glyn Davis afirma:

Desde os anos 1960, a consciência e a presença do *Camp* no mainstream cresceu bastante. Contudo, isso levou a uma quebra da conexão do *Camp* com a cultura gay (e, sem dúvida, à sua despoliticização). Assim, qualquer relato sobre a trajetória do *Camp* a partir dos anos 1960 deve levar em conta as diferenças entre a prática do *Camp* dentro da cultura gay e na cultura geral<sup>10</sup> (DAVIS, 2004, p. 56, tradução nossa).

É possível dizer, então, que a utilização do *Camp* pelos ativistas não se dá através de seus significantes tradicionais e politicamente desgastados por seu uso *mainstream*, mas através de atributos mais sutis, como a incongruência:

A ironia é a matéria do *Camp*, fazendo referência a quaisquer contrastes incongruentes entre coisas e indivíduos e seu contexto. A incongruência mais comum é a do masculino/feminino [...] [mas também há a incongruência entre] novo/velho, sagrado/profano, alta/baixa cultura. Na base desta atração pela incongruência está a ideia da homossexualidade como desvio moral. Dois homens ou duas mulheres apaixonados são geralmente vistos pela sociedade como incongruentes, fora da ordem “normal”, “natural”, “saudável” das coisas<sup>11</sup> (BABUSCIO, 2004, p. 122, tradução nossa).

A sensibilidade *Queer* também está ligada a uma *spectatorialidade Queer*<sup>12</sup>, termo cunhado por Alexander Doty, em *Making Things Perfectly Queer: interpreting mass culture* (1993), que seria uma postura de resistência ao heterocentrismo, inspirando-se numa prática de recepção própria da audiência identificadas com a cultura homoerótica em tempos de controle e repressão cultural. É preciso frisar que, por focar na recepção, essa perspectiva não ignora o texto em si. Pelo contrário, ela centra-se na relação entre texto e leitor, sendo a este necessário um texto que contenha em si elementos que ancoram uma leitura *Queer*:

Leituras *Queer* não são leituras “alternativas”, equívocos desejosos, ou “ver coisas onde não existe”. Elas resultam de identificações e articulações da

<sup>10</sup> “Since the 1960s, mainstream awareness of camp has grown and its presence has spread. However, this has tend to separate camp from its connection with gay culture (and, arguably, depoliticized it). Indeed, any account as camp’s form and status since the 1960s needs to take into account the distinction between the gay use of camp, and the general widespread cultural dissemination of campness”.

<sup>11</sup> Irony is the subject matter of camp, and refers to any highly incongruous contrast between an individual or thing and its context or association [...] as in the elision of masculine/feminine “signs”. [...] Another incongruous contrasts are that of youth/(old) age, sacred profane and high/low status. [...] At the core of this perception is the idea of gayness as a moral deviation. Two men or two women in love is generally regards by society as incongruous - out of keeping with the “normal”, “natural”, “healthy” order of things.

<sup>12</sup> No caso de Doty, *Queer* estaria se referindo “à qualidade de qualquer expressão [cultural] que possa ser identificada como contra-, não-, ou anti-hétero” (DOTY, 1993, p. XV, tradução nossa). No original: “is a quality related to any expression that can be marked as contra-, non-, or ant-straight”

complexa gama de expressões *Queer* que sempre foram parte dos textos da cultura popular e de seu público<sup>13</sup> (DOTY, 1993, p. XVI, tradução nossa).

## 2.5 A SENSIBILIDADE *QUEER* NO CINEMA

Como visto no capítulo anterior, a estética *Camp* tornou-se um dos principais elementos de uma exaltação do *Queer*, do diferente, por se definir “sobretudo pelo desprezo das instâncias oficiais de legitimação do gosto na arte e na cultura, optando por uma acolhida a características geralmente rejeitadas por aquelas, como o exagero, o artifício, o excesso” (LACERDA, 2011). É possível ver suas diversas facetas em muitos exemplos, como nos filmes do *New Queer Cinema* norte-americano da década de 1990, nos vídeos cômicos para internet (como na web série “Leona, a assassina vingativa<sup>14</sup>”), em coletivos cinematográficos que utilizam essa estética como resposta à cena majoritariamente heterossexual masculina do cinema nacional, como a “Surto & Deslumbramento”<sup>15</sup> e na grande profusão de festivais de cinema voltados a temática LGBT, como o *New Queer Cinema*, o Rio Festival Gay de Cinema e o *For Rainbow Festival* de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual, que dão espaço para filmes que representam desejos e corpos que fujam às instâncias hegemônicas de sexo, gênero e desejo.

A pluralidade de representações audiovisuais, que privilegia uma nova estética, narrativa e sexualidade, faz com que o cinema *Queer* brasileiro contemporâneo entre em choque com a arte sóbria e realista dominante, na qual a presença do belo e a ênfase no esteticismo são vistas com descrença pela crítica e por parte do público. Para Rossalind Galt, a recusa da beleza plástica nos filmes, que ela chama de “lindo”, está ligada ao discurso patriarcal e eurocêntrico, onde o adorno, o excessivo e o frívolo são considerados femininos, efeminados e estrangeiros:

O cinema comercial certamente privilegia um tipo de lindeza, criando prazer visual desde os corpos desejáveis das estrelas jovens e as locações estimulantes em que suas histórias se situam. Enquanto isso, a crítica de cinema tem inúmeras vezes destituído o que vê como lindo demais – espetáculo vazio, superfície sem profundidade, o ornamento em massa. (...) O sentido de lindo como uma estética inferior, superficial ou bem fácil, vincula o cinema com críticas históricas da cultura de massa e com tais estudiosos que têm revelado a natureza de gênero destas associações. O lindo evoca um medo patriarcal dos prazeres do cinema popular e suas audiências incontroláveis (GALT, 2015, p. 46).

<sup>13</sup> “Queer readings aren’t ‘alternative’ readings, wishful or willful misreading, or ‘reading too much into things’ readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along”.

<sup>14</sup> Disponível no YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=rYTDzeLq-vg>

<sup>15</sup> Mais informações e produções do coletivo disponível em <http://deslumbramento.com/>

Ainda que parecidos, o lindo e o *camp* tem diferenças entre si, uma vez que o lindo teria uma estética controlada de forma cuidadosa e o *camp* seria transgressor propositalmente, indo de encontro com o bom gosto. Segundo Galt,

o camp vem à mente como um interlocutor do lindo porque é outra categoria que atravessa gêneros e tradições nacionais, e ao mesmo tempo causa dificuldades no trabalho de categorização. O camp não respeita fronteiras e, como o lindo, é estreitamente vinculado a discursos de sexualidade e gênero [...]. Me parece que o camp como experiência necessita de um espectador minando o regime estético do objeto; e que uma estética *camp* cria nos regimes de significação do próprio texto uma consciência de como o sentido estético pode se desintegrar sob a pressão de uma espectadorialidade transgressiva. [...] O lindo pode demandar uma sinceridade que por vezes parece incomensurável com o camp – embora na verdade haja muitas vezes uma sinceridade dentro do camp que pode definitivamente funcionar junto com o lindo. (ANTÔNIO; GALT, 2015, p. 139-140)

Ao recusar o “lindo”, este cinema se liga à defesa do *Queer* na busca de novas representações estéticas, pois são “os mesmos modos dominantes de julgamento estético que põem os termos pelos quais os corpos podem ter acesso à beleza também definiram quais formas podem ser significativas” (GALT, 2015, p. 47). Logo, a beleza e o esteticismo de *Doce Amianto* (2013) funciona como um possível solvente dessa desconfiança na plasticidade da imagem e da busca da imagem “sóbria” e documental. Há, também, um paralelo com o dandismo, que critica os anseios produtivistas da burguesia ao mirar o frívolo e o estilo por ele mesmo. *Doce Amianto* “parece ir de encontro a toda uma tradição de pensamento e prática do cinema – aquela que associa a natureza do *médium* cinematográfico à contingência do real fotográfico, à apropriação documental das coisas do mundo” (BARBOSA, 2015, p. 138). A representação da estética *Queer* no filme é usada de forma diversa, nem sempre harmoniosa, onde é possível notar a presença constante de alguns denominadores comuns como o uso recorrente do *Camp* e do artifício (FILHO, 2016).

No cenário cinematográfico brasileiro atual, os filmes *Queer* destacam-se por terem características experimentais, relacionadas à sarcástica autoironia e o uso da estética *Camp*, da cultura pop e do artifício como resposta aos anteriormente referenciados realismo e sobriedade de grande parte do cinema nacional na atualidade. André Antônio Barbosa frisa:

Parece-me significativo que, no cinema brasileiro contemporâneo, sejam os filmes *queer* a – num contexto como o da sociedade de controle, em que a luta política parece ter perdido a segurança ontológica de posições e identidades típicas da sociedade disciplinar – ousar propor uma estética nova, onde a identidade do que é filmado se dissolve num simulacro incorpóreo, cômico e inconsequente (BARBOSA, 2015, p. 146).

Nessas afirmações, que ressaltam o novo cenário criado a partir da estética dessa onda de cinema *Queer* nacional, é possível ver reflexos do que B. Ruby Rich escreveu em 1992, quando

criou o termo *New Queer Cinema*, ao notar uma grande quantidade de filmes com temática LGBT em festivais alternativos de cinema e um crescente interesse do público e da mídia em relação a essas obras. Esses filmes possuíam elementos estéticos e narrativos diferentes entre si, mas Rich ressaltou que todos possuíam uma conexão que se dava por suas representações de questões LGBT que contrastava com a ordem estabelecida no cinema na época:

Eles são unidos por um estilo comum [...]. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia [...]. 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. Elas estão aqui, elas são *queer* (RICH, 2015, p. 20).

É perceptível que os dois autores veem nesses filmes feitos em períodos e contextos tão distintos certa conexão entre si, como a irreverência e a energia.

Para entender o que liga os filmes do *New Queer Cinema* estadunidense dos anos 1990 e os filmes dessa nova onda de cinema *Queer* nacional dos anos 2010, é preciso entender os entrelaçamentos históricos e estéticos que existem entre os dois. Os filmes do *New Queer Cinema* se destacaram por romperem com a estética do assimilacionismo defendido até então pelos ativistas LGBT. Segundo Rich, esses filmes rompem “com as abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade” (RICH, 2015, p. 20). Filmes como *Swoon* (Tom Kalin, 1992) e *The Living End* (Gregg Araki, 1993) projetaram personagens homossexuais explosivos, problemáticos e marginalizados (FIG. 1). Muitas vezes, são assassinos, drogados, alienados politicamente, egoístas, ligados à prostituição e ao tráfico. A cultura homossexual negra também é representada pelos filmes, com no famoso documentário sobre a cena *drag queen* “*Paris is Burning*” (Jennis Livingston, 1990) e no curta-metragem experimental militante “*Tongues Untied*” (Marlon Riggs, 1989) (FIG. 2). As estéticas desses filmes são muito diversas, indo desde uma fotografia em preto-e-branco, com contraste forte entre claro e escuro e cortes rápidos e secos de “*Mala Noche*” (Gus Van Sant, 1987) até uma exuberância visual e fotografia em tons pastéis de “*Caravaggio*” (Derek Jarman, 1986) (FIG. 3). Ainda assim, existem elementos comuns, como a presença da ironia, do pastiche, de uma estética afetada e do *Camp*.

Figura 1 – Homossexuais problemáticos do NQC



Fonte: Site *Photobucket*, 2016 e Site *UCLA*, 2012

Figura 2 – Cultura Homossexual Negra no NQC



Fonte: Site *The Cinema Museum*, 2015 e Site *PBS*, 2010

Figura 3 – Estéticas contrastantes do NQC



Fonte: Site *Cinema Queer*, 2009 e Site *FilmGrab*, 2016

É nesse contexto que Harry Benshoff e Sean Griffin, em seu livro “*Queer Images*” (2006), tentam responder o que é um filme *Queer*. Eles elencam cinco formas não excludente entre si de qualificar um filme como *queer*. A primeira seria, segundo eles, a mais óbvia, um filme pode ser considerado *Queer* se houver um personagem *Queer* nele, mas é preciso levar em conta o papel do personagem no filme. Para que ele seja considerado realmente *Queer*, o filme deve ter “um personagem *Queer* e ser engajado com as problemáticas *Queer* de forma substancial e não de forma degradante ou exploratória”<sup>16</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 10, tradução nossa)

<sup>16</sup> “Perhaps a queer film is one that both contains queer characters and engages with queer issues in some meaningful — as opposed to derogatory or exploitative — way.”



característica importante para a análise de *Doce Amianto*, visto que temos no filme personagens que não se enquadram no padrão de gênero esperado.

Outra forma de reconhecer um filme *Queer* seria através de sua autoria, isto é, se ele foi escrito, dirigido ou produzido por uma pessoa *Queer*, ou ainda se ele for estrelado por atores e atrizes lésbicas, gays ou *Queer*. Esse critério é um tanto problemático, pois, como acontece com a forma de reconhecimento anterior, em que ter um personagem *queer* não garante que o filme seja considerado *queer*, ter na produção uma pessoa *queer* pode ser irrelevante para a efetiva realização de uma sensibilidade *queer* na imagem, a qual se define pelas características expostas neste capítulo, em suma, a estética do artifício, a inspiração *camp*, a política não essencialista (pós-identitária) na concepção de personagens.

Uma terceira forma, essencial para a presente pesquisa, diz respeito a uma sensibilidade *queer* propriamente dita. Ela foca na questão da espetariedade. O filme precisa ser visto e apropriado por espectadoras e espectadores lésbicas, gays e *Queer*. “Todo filme tem potencialidade de ser *Queer* se for percebido através de um ponto de vista *Queer* – isso quer dizer, se desafiar premissas dominantes de gênero e sexualidade”<sup>17</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 10, tradução nossa). Os autores usam como exemplo o filme *Top Gun* (Tony Scott, 1986), que originalmente foi concebido para um público-alvo masculino heterossexual, por ser um filme de ação, mas acabou sendo cooptado pelo público gay, devido as inúmeras cenas onde o corpo masculino é erotizado e tem destaque.

É possível, também, reconhecer um filme através do gênero, visto que certos gêneros apresentam uma perspectiva *Queer* que é uma marca imanente do gênero, que recorrentemente é evidenciada nessas produções, mais do que em outros gêneros. “Os filmes de terror, por exemplo, muitas vezes representam sexualidades bizarras e monstruosas que podem ser consideradas *Queer*”<sup>18</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 11, tradução nossa), ficção científica e musicais também podem ser considerados gêneros cinematográficos *Queer*.

A quinta forma não diz respeito apenas a filmes *Queer*, mas ao próprio aparato cinematográfico, que torna possível que o espectador tenha um estranhamento, ao se identificar com o ponto de vista de personagens de outros gêneros que não o seu, isso é, através da experiência do filme – os processos psicológicos de ver e se identificar com esses personagens pode ser considerado *Queer*.

Na maioria dos filmes hollywoodianos, os espectadores são encorajados a se identificar com (e às vezes ver através dos olhos do) protagonista.

<sup>17</sup> “[...] all films might be potentially queer if read from a queer viewing position—that is to say, one that challenges dominant assumptions about gender and sexuality”

<sup>18</sup> “The horror film, for example, often depicts bizarre and monstrous sexualities that can be considered queer.”

Tradicionalmente, esse protagonista é um homem branco heterossexual, mas ele também pode ser mulher, negra e, até mesmo, *Queer*. Essa é uma das maiores potências (e prazeres) da narrativa cinematográfica – ela permite que os espectadores experienciem o mundo através dos olhos de outra pessoa.<sup>19</sup> (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 11, tradução nossa).

No Brasil, a forma de representar o gay no cinema foi alvo de diversos debates e dúvidas. Uma das obras mais influentes foi o livro de Paulo César Moreno: *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, nele, o autor julga a representação feita pelo cinema brasileiro como depreciativa, pois foca-se nos “desvios de conduta” que o *New Queer Cinema* apresenta:

Pelo retrato social oferecido nesses filmes, o homossexual seria, em síntese: um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde geralmente tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino e exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia (MORENO, 2001, p. 291).

A crítica feita por Moreno está muito ligada a ideia assimilacionista que imperava na época. Segundo ele, os elementos ligados ao universo da “bicha louca” e do homossexual efeminado estariam roubando o espaço representacional do gay bem-sucedido, bem comportado e monogâmico, pois nos filmes nacionais analisados por ele, “a presença de um travesti ou de um homossexual tipo “bicha louca” ficou obrigatório e patente”<sup>20</sup> (MORENO, 2001, p. 131).

A comprovação da quebra dessa ideia vem com o filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) (FIG.4), que tem como protagonista um gay negro, *cross-dresser*, pobre e violento, em suma, todas as características criticadas por Moreno. O filme marca o surgimento da nova forma de representação *Queer* no Brasil, ao politizar “a homossexualidade e o *cross-dressing*, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas nem a hetero nem homonormatividades” (LOPES, 2015, p. 126) e ao ter um protagonista que “não é exemplar, nem uma imagem positiva nem negativa. Sua complexidade não é tanto psicológica, mas feita pelo jogo de imagens e pelo corpo, pela superfície da pele” (LOPES, 2015, p. 127).

---

<sup>19</sup> “In most Hollywood films, spectators are encouraged to identify with (and sometimes see through the eyes of) central characters. These central characters are traditionally white heterosexual men, but they can also be women, people of color, or even queers. This is one of the greatest powers (and pleasures) of narrative cinema—it allows its viewers to experience the world through other people’s eyes.”

<sup>20</sup> Aqui o autor utiliza do pronome masculino para se referir à travesti, prática hoje condenada pela militância, visto que, em geral, as travestis se identificam como sujeitos femininos .

Figura 4 - *Madame Satã* (2002)

Fonte: Site AdoroCinema, 2012

Ainda que filmes anteriores como “A República dos Assassinos” (Miguel Faria Jr, 1979) e “Anjos da Noite” (Wilson Barros, 1987) já bebessem do *Camp*, do artifício e da afetação, é no filme de Aïnouz que esses elementos se tornam potência de mudança, já que impulsionaram a transformação do próprio personagem: sua relação com o palco, suas performances de *cross-dresser* e sua inspiração das divas americanas são o que o levarão a transformar-se em algo que ultrapassa sua realidade subalterna, transformando-o no personagem que dá título ao filme e marcou a boemia carioca. Mesmo o que predomine no filme seja uma estética realista, onde a afetação tem espaço apenas nas cenas onde o protagonista performa em seus espetáculos, todo ornamentado, usando roupas coloridas e maquiagem carregada, é em *Madame Satã* que se vê, pela primeira vez no cinema brasileiro de retomada<sup>21</sup>, o uso do *Camp*, do artifício e do lindo como agentes que rompem a realidade e o realismo. É a utilização política desses elementos como agentes de ruptura e mudança que faz do filme de Aïnouz um importante contribuinte para o cinema *Queer* brasileiro contemporâneo.

---

<sup>21</sup> A retomada do cinema brasileiro ocorre na segunda metade da década de 1990, após um grande revés da indústria cinematográfica nacional, quando o presidente Fernando Collor de Mello fecha a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) em 1990. Com a renúncia de Collor, em 1992, a política cultural nacional muda e o cinema brasileiro volta a produzir, ainda que de maneira diferente da anterior. Através das leis de incentivo fiscal, que mesclam capital privado e público, o cinema brasileiro volta a produzir e crescer (VASCONCELOS e; MATOS, 2012).

### 3 A MONTAÇÃO<sup>22</sup> DE *DOCE AMIANTO*

#### 3.1 *DOCE AMIANTO*: SINOPSE, CONTEXTO E ESTADO DA ARTE

*Doce Amianto*, filme cearense produzido pelo Coletivo Alumbramento e lançado em 2013, conta a história de Amianto, uma jovem que vive isolada em mundo de fantasia habitado por delírios de esperança, onde sua ingenuidade e melancolia caminham lado-a-lado. Ao ser abandonada por seu amor, o Rapaz, Amianto se abriga na presença de sua amiga morta, Blanche, que tenta protegê-la de suas próprias dores. O universo interior da protagonista entra em choque o tempo inteiro com o mundo real, que a rejeita. Um mundo real ao qual ela não pertence e, ao tentar se incorporar a ele, acaba se embrenhando ainda mais em seus delírios. É com a ajuda de sua Fada Madrinha morta que Amianto junta forças para continuar existindo, sempre com esperança de encontrar sua felicidade ao lado de um amor.

##### 3.1.1 Contexto do Filme

Produzido em Fortaleza em 2013, *Doce Amianto* faz parte de uma leva de filmes feitos por grupos artísticos independentes que, segundo Camila Vieira, se formaram na capital cearense após a extinção do Instituto Dragão do Mar<sup>23</sup> no início dos anos 2000 (2012, p. 60-61). A perda da escola fez necessário buscar outro espaço para a produção audiovisual, o que acarretou na criação do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, em um antigo galpão abandonado. Nele realizam-se debates, palestras, cursos, oficinas, exposições de filmes, exposições e várias outras ações. O audiovisual ficou a cargo do grupo NoAr, núcleo de formação na área que reunia jovens de comunidades em situação de risco. Desde os primeiros projetos, as produções do grupo apresentam grande diferencial “pela radicalidade de sua estética e pela proposta diferente de produção” (VIEIRA, 2012, p. 63). Esse diferencial se conecta com a forma que essa geração de artistas brasileiros vem pensando a arte. Ana Moravi a define como uma

[...] nova geração de artistas [...] que experimentam a videoarte, o cinema documental e de invenção, a música eletrônica e as redes de compartilhamento. Artistas que estabelecem diálogos íntimos com gêneros tradicionais da arte, da pintura a performance, da escultura a instalação [...] que ocuparam as universidades, as produtoras independentes e os festivais,

<sup>22</sup> Termo usado pela comunidade LGBT para designar o processo de preparação para uma apresentação pública. Geralmente, se refere às apresentações das *drags*.

<sup>23</sup> Escola técnica modelo realizadora de diversos cursos de formação artística na cidade de 1996 a 2003. Abarcava curso de design, teatro, dança e audiovisual.

criando, formando e inspirando novos realizadores, com perspectivas cada vez mais associadas aos questionamentos e proposições do contexto contemporâneo de arte e de tecnologia: multiplicidade de suportes, mistura de gêneros e influências estéticas, fronteiras fluidas entre as linguagens, ações coletivas ou colaborativas, proposições contraculturais. (MORAVI, 2012, p. 22)

Em 2006, dez artistas residentes no Ceará (Danilo Carvalho, Fred Benevides, Glaucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues) criam o coletivo Alumbramento Produções Cinematográficas, visando a criação de projetos de baixo custo, pensados e executados de forma coletiva, com os realizadores apoiando os projetos uns dos outros. Em seu texto de apresentação, o Coletivo diz “acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia” (ALUMBRAMENTO, 2016). Até outubro de 2016, a Alumbramento já realizou 31 curtas e médias metragens e 12 longas metragens – dentre eles, *Doce Amianto*. À Alumbramento, juntam-se outros coletivos de todo o Brasil, tais como Teia (MG), CeiCine e Duas Mariola (RJ) (SOUZA, 2015, p. 20).

Esse novo cinema independente brasileiro tem sido chamado por diversos nomes: cinema de garagem, cinema pós-industrial, novíssimo cinema brasileiro. Essencialmente digitais, os filmes dessa nova onda são feitos através de “novos processos digitais, de hibridização dos formatos [...]. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens” (IKEDA; LIMA, 2012, p. 9). Ainda que os filmes desse chamado “novíssimo cinema brasileiro” tenham uma gênese parecida, suas opções estéticas e processos de construção são muito diferentes entre si. Carlos Alberto Mattos afirma que, apesar disso, existem pontos de contato entre eles, sendo que um dos mais

concretos e visíveis é o recurso frequente à teatralidade. [...] [Teatralidade essa que] contamina a estrutura e a enunciação de tantos filmes, fazendo com que a linguagem cinematográfica muitas vezes se condicione ao jogo entre atores e espaço cênico, ou mesmo potencialize esse jogo pelos efeitos da duração e da montagem (MATTOS, 2012, p. 98).

Existe, entre os artistas, uma problematização do limite amador/profissional, não por questões técnicas, visto que a tecnologia está cada dia mais acessível, mas por uma postura ética, pois a produção é não se constringe aos limites dos circuitos comercial ou de arte, ao contrário, os artistas buscam uma expressão mais pessoal em seus filmes. As mudanças vêm não apenas com a incorporação do digital, mas nos modos de produção também. As obras são feitas de forma colaborativa, nos coletivos cinematográficos, através de uma rede de artistas de

diversos estados brasileiros. Por conta disso, se contrapõem ao modelo de polos de produção – principalmente o eixo Rio-São Paulo – já que esse novíssimo cinema brasileiro, graças às tecnologias do vídeo digital, se voltou para um modo de produção baseado em redes:

[...] se estabelecem através de relações dinâmicas, de baixo custo e alta flexibilidade. Reduzindo enormemente os custos fixos, este modelo alternativo de produção se estrutura através da circulação dessas obras, possibilitada especialmente pela internet (youtube, vimeo) e pelos circuitos de difusão não-comerciais (cine-clubes, festivais, itinerâncias) (IKEDA, 2012, p. 143).

Para César Migliorin, ao contrário do que acontece no modo de produção tradicional, é quase impossível mensurar o número de espectadores desses filmes devido à distribuição digital. Uma vez que “a carreira [comercial] de um filme que foi visto em 500 cineclubes e 50 festivais, centenas de Pontos de Cultura, salas de aula e baixado 10 mil vezes é igual a zero” (MIGLIORIN, 2011, p. 4), é possível perceber que essas produções de modo nenhum visam lucro. Todavia, a presença em festivais importantes nacional e internacionalmente dá a esses filmes visibilidade. Migliorin argumenta que mesmo que muitos desses filmes não alcancem seus públicos “por falta de uma política que democratize o acesso às salas” (MIGLIORIN, 2011, p. 6) não serão os espaços tradicionais que legitimarão essas obras.

### 3.1.2 Estado da Arte

Por ser um filme muito recente, *Doce Amianto* não aparece em muitos trabalhos. Além disso, o filme corre por fora do circuito mainstream, sendo conhecido no geral apenas por quem está envolvido com a temática *queer* ou possui algum tipo de interesse em cinema de coletivo ou cinema experimental. Nos levantamentos de referência realizados em repositórios digitais nacionais, tais como o Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Lume), o Repositório Institucional da UnB (RIUnB), o Repositório Institucional da Universidade Federal do Ceará, Repositório Institucional da Universidade Federal Fluminense e o Portal de Periódicos CAPES até o mês de outubro de 2016, foram encontrados três trabalhos que citam o filme em seu desenvolvimento. Ao pesquisar na plataforma de pesquisas acadêmicas do Google – Google Escolar, mais dois trabalhos foram encontrados. Dos cinco trabalhos encontrados, três vão apenas citar o filme, sem propriamente analisá-lo, como a dissertação de Janaína Braga de Paula, *Pequenos Gestos de Afeto: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará* (2013), que apenas cita *Doce Amianto* como uma das produções do Coletivo Alumbramento. Esse também é o caso do artigo de Sylvia Beatriz Bezerra Furtado e Érico Araújo Lima, *Infiltrações e Permanências do cinema,*

publicado na revista Eco-pós (2014), que citam *Doce Amianto* e o Coletivo Alumbramento. Outro texto que cita o filme sem se aprofundar é o trabalho de conclusão de curso de Anna Caroline de Moraes Pinheiro, *A Representação de Transexuais e Travesti no Cinema Brasileiro* (2014) onde a autora recorre ao filme como exemplo em que há uma personagem transexual (Amianto). Esta afirmação, todavia, é questionável, uma vez que não há na diegese do filme qualquer indício de classificação de Amianto em alguma identidade de gênero.

Dos dois trabalhos que se aprofundam na análise do filme, apenas um deles o faz usando as Teorias *Queer*. O artigo de Sullivan Charles Barros, *Doce Amianto: gênero, sexualidade e afeto em uma leitura Queer*, publicado nos anais do V Congresso de Desenvolvimento Social (2016), faz uma leitura da narrativa do filme, buscando compreender como os discursos e as práticas cinematográficas têm influenciado na constituição de valores e representações sociais de gênero e sexualidade. O trabalho de Barros, apesar de compartilhar com esta pesquisa a referência das Teorias *Queer*, apresenta poucos pontos de contato, devido ao seu interesse de pesquisa focado na representação.

O outro trabalho que analisa o filme de forma mais aprofundada é a Monografia de Fabrício Basília Pacheco da Silva, *Tendências do Insólito Ficcional no Cinema Brasileiro: o sobrenatural em Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto*, de 2015. Silva faz uma abordagem diferente do presente trabalho em suas análises, já que sua pesquisa não aborda questões de gênero e, sim, questões referentes à ao insólito ficcional – “macrogênero que une diferentes vertentes literárias ligadas pela análise do sobrenatural” (SILVA, 2015, p.6). Ainda que a perspectiva teórico-epistemológica de Silva seja diferente da adotada nesta pesquisa, ambas têm pontos em comum, principalmente relacionados à estética extravagante do filme, sua fuga da realidade e à atualização do melodrama.

Fora do escopo acadêmico, nas revistas especializadas em cinema, como a Revista Cinética (ARTHUSO, 2013), aborda-se o filme também pela sua estética diferenciada. Usando adjetivos como onírico, excessivo e melodramático, Raul Arthuso irá abordar o filme de forma a tentar compreender suas *singularidades*, colocando o embaralhamento de gênero como uma importante questão para o filme. O autor chega a concluir que *Doce Amianto* é um filme *trans*:

*Doce Amianto* certamente será tomado como um filme gay, quando na verdade sua dimensão política é a de ser um filme trans – a tentativa de lidar com significações que perpassam as mudanças em relação ao masculino e o feminino pontuando que esses sentidos são sociais, portanto transitórios, efêmeros e ultrapassáveis; e não apenas eles, mas também noções próprias do cinema como gênero, arte, sofisticação, contemporaneidade (ARTHUSO, 2013, p. 3).

Essa interpretação entra, até certo ponto, em consonância com as análises que virão a seguir, com a relevante diferença de que nesta Monografia será explorada a distinção entre trans e *drag* e *Doce Amianto* aparecerá mais como *drag* do que como trans em sentido estrito.

Para entender melhor a diferença entre transgeneralidade e cisgeneralidade, Viviane V. aponta o corpo transgênero como

[...] diferenciado em relação às ‘normalidades’ (cisgêneras) devido ao fato de se alterar de acordo com padrões estéticos distintos daqueles esperados para corpos ‘como o meu’: se terapias hormonais, procedimentos estéticos de remoção de pelos corporais e penteados [...] são alterações corporais ‘corriqueiras’ de acordo com ideologias dominantes, há leituras sociais muito mais restritivas e cautelosas quando estas alterações vão em sentidos ‘antinaturais’ (transgênero) (V., 2014, p. 7).

Essa leitura contribui para a

[...] manutenção da posição dominante de normatividades cisgêneras constitui (e é também por ela constituída) uma hierarquia de pessoas humanas conjuntamente a outras normatividades [...]. Assim, o corpo transgênero que se modifica, associado com frequência ao bizarro e ao desumano, vai se resignificando dentro de um contexto inferiorizante (V., 2014, p. 6).

Esse não é o caso de *Doce Amianto*, visto que, como esclarecido anteriormente, as personagens do filme não apresentam diegeticamente nenhum indício de transgeneralidade. Ao contrário, são apresentadas como mulheres cisgêneras que performam feminilidade. Essa performatividade, porém, é exacerbada e artificial, como ocorre em performances artísticas das *Drag Queens*. Logo, mesmo que a feminilidade apresentada seja “não-natural”, ela não busca uma “passabilidade”, uma “naturalidade”, ela é conscientemente artificial e, por isso, não se enquadra em uma lógica binária trans/cis.

### 3.2 METODOLOGIA

A metodologia utilizada no presente trabalho se inicia com uma revisão de literatura acerca dos conceitos que foram utilizados: das teorias *queer* e do paradigma pós-identitário; sobre o filme e seu contexto, levando em consideração seu modo de produção, que se insere no modo de produção de coletivo, que vem sendo utilizado nos últimos anos pelo cinema independente brasileiro.

Os eixos de análise foram sendo delimitados enquanto estavam sendo feitos. Num primeiro momento, buscariam uma desidentificação com as identidades de gênero nas quais o filme poderia ser enquadrado, como a masculina, a feminina e a travesti, além da performatividade da *Drag Queen*. Porém essa ideia se mostrou improdutiva, visto que não abarcava todos os pontos de análise que se desdobraram do objeto.



Partindo da premissa anterior, se produziu quatro eixos de análise do filme. O primeiro, O Homem-Objeto, analisa o masculino nos personagens homens presentes no filme, tentando compreender como são retratados e qual seu papel na narrativa do filme. O segundo eixo de análise se debruça sobre a feminilidade. No subcapítulo Exagero da Feminilidade, busca-se compreender como as singularidades das personagens Amianto e Blanche contribuem para a sensibilidade *queer* presente no filme. Já no terceiro eixo, Doce Melodrama, o conceito de melodrama é retomado, para, então, entender como o filme torce o gênero para utilizá-lo de forma *queer*. O quarto e último eixo de análise traz a proposta de compreensão de *Doce Amianto* como um filme *Drag*, levando em conta sua estética e performatividade exagerada, típico das apresentações de *Drag Queens e Kings*.

As análises se concentram em dois aspectos: narrativos e de arte. As análises de narrativa levam em consideração a constituição dos personagens e sua recorrência em certos momentos da narrativa e na utilização do melodrama como forma de potencializar a artificialidade do filme. Já as análises da arte versam sobre os figurinos, as cores presentes no filme, a cenografia utilizada e sobre os signos de masculinidade e feminilidade, todos ligados à tradição *camp* que o filme utiliza.

A composição dos itens segue uma *Lógica de Montação de Singularidades*. Uma vez que a proposta do presente trabalho é entender o filme como *drag*, é preciso *montá-lo* como *drag*. Surge daí o termo *montação*: é toda a preparação que envolve a criação do figurino, maquiagem, coreografia necessárias para uma performance *drag*. É partir das singularidades presentes no filme que se monta, em vários níveis, a análise do mesmo. Se, para fazer uma performance *drag*, não basta apenas uma boa maquiagem, o filme *Doce Amianto* não tem apenas uma singularidade que o torna *drag*, mas um conjunto de singularidades que, sobrepostas, compõem o show.

### 3.3 ANÁLISES

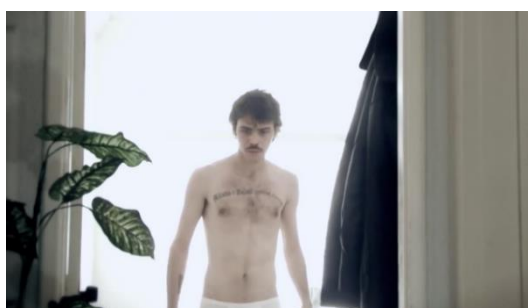
#### 3.3.1 Homem-Objeto

*Doce Amianto* brinca livremente com os marcadores de gênero tradicionais, ao trazer atores masculinos para interpretar personagens femininas, sem, no entanto, apagar as

singularidades que se fazem presentes nesses corpos. Duas questões são proeminentes ao falar de masculinidade no filme: (a) os personagens masculinos, o Rapaz e Herbbie, ambos amantes de Amianto; e (b) as personagens femininas, Amianto e Blache, que são personagens mulheres, interpretadas por homens que, no entanto, mantêm suas características masculinas.

Ao falar de masculinidades no filme, é preciso observar os seus personagens masculinos. O Rapaz (FIG. 5) e Herbbert (FIG. 6) são dois homens que se enquadram imagética e comportamentalmente no que é dito “homem de verdade”: vestem roupas sóbrias e elegantes, possuem trejeitos tipicamente masculinos, e cumprem uma função-homem nas relações com Amianto, os dois afirmam suas masculinidades nas interações com Amianto.

Figura 5 - O Rapaz



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 6 - Herbbert



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

O Rapaz evoca a imagem de um amante latino, um tanto perigoso. O bigode que usa enfatiza sua imagem de *badboy* junto de suas tatuagens. Ele não demonstra carinho nas cenas e também nunca sorri. Suas expressões são bastante sutis, sendo difícil apreender quais as intenções e sentimentos do personagem.

Na primeira cena em que ele aparece, chama atenção seu torso nu, sem um motivo aparente, fazendo referência a uma certa objetificação do corpo masculino. Normalmente, a objetificação ocorre com o corpo feminino no cinema, pensado para produzir e satisfazer um

olhar masculinizado do espectador. Laura Mulvey denunciou este processo, mostrando que as mulheres são simplificadas, fetichizadas, muitas vezes punidas, uma vez que

a mulher [...] existe na cultura patriarcal [e no cinema – reflexo dessa cultura] como significante do outro masculino, pressa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impodo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu papel como portadora de significado e não como produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Por isso, é comum que os figurinos femininos sejam sexualizados: roupas curtas, justas, ausência de roupa, mesmo que nada na narrativa do filme justifique. Nesse sentido, *Doce Amianto* ensaia uma transformação que configura uma característica *queer* na cena, pois, inverte-se a dualidade olhar masculino/objeto feminino, transformando o masculino no objeto a ser observado.

O primeiro encontro de Amianto com o Rapaz se dá no início do filme: ela sobe escadas do que parece ser um prédio, sorrindo e apressada; chega a uma porta, toma um fôlego e toca a campainha. Quem atende é o Rapaz, que, sem dizer nada, a olha com desprezo (FIG. 7). Amianto parece não perceber seu o olhar frio e se joga em seus braços, mas o Rapaz é irascível e a rejeita, ainda sem falar uma palavra, jogando-a no chão. Essa rejeição, em termos narrativos, pode ser apontada como o ponto de virada no filme, um incidente que fará desequilibrar uma situação estável na vida de *Doce Amianto*, ou seja, irá desencadear todas as próximas ações do filme<sup>24</sup>. Amianto fica muito abatida com a rejeição de Rapaz. O Rapaz se “desfaz” de Amianto, como se ela fosse lixo, ou literalmente, pois ela aparece jogada no chão em uma poça de lama, após o empurrão que ele lhe dá (FIG. 8). Nessa cena, nota-se a influência da Sensibilidade *Queer*, uma vez que o filme brinca com a realidade, ao trazer uma figura de linguagem – estar na lama – para criar uma realidade exagerada, artificial.

Figura 7 - Rapaz vê Amianto

<sup>24</sup> Segundo Robert McKee, o filme seria dividido em cinco partes: o Incidente Incitante, que é “o primeiro grande acontecimento na narrativa, é a causa primaria de tudo que segue, colocando em movimento os outros quatro elementos – Complicação Progressiva, Crise, Climax, Resolução” (Story, 1997, p. 181, tradução nossa). No original: “the first major event of the telling, is the primary cause for all that follows, putting into motion the other four elements-Progressive Complications, Crisis, Climax, Resolution”.



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 8 - Amianto jogada na lama



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Ao final do filme, no clímax narrativo<sup>25</sup>, Amianto pensa em Rapaz e, instantaneamente, ele bate em sua porta. O Rapaz reaparece, portanto, apenas no clímax narrativo do filme. A recepção de Amianto a ele é oposta à que ela recebeu dele no início do filme, já que ela fica eufórica em vê-lo (FIG.12). Ela o deixa entrar e os dois fazem sexo (FIG. 15), de uma forma quase animalesca, não parece haver sentimento por parte do Rapaz, apenas um enorme desejo.

Figura 9 - Encontro de Amianto e Rapaz

---

<sup>25</sup> Para McKnee, o Clímax é “uma revolução nos valores de positivo para negativo, ou vice-versa, com ou sem ironia – uma mudança de valores absoluta e irreversível. É o resultado dessa mudança comoverá o público” (Story, 1997, p. 309, tradução nossa). No original “A revolution in values from positive to negative or negative to positive with or without irony – a value swing at maximum charge that's absolute and irreversible. The meaning of that change moves the heart of the audience”.



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 10 - Sexo animalesco de Amianto e Rapaz



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Em nenhum momento do filme o Rapaz fala com Amianto, dele ela recebe apenas silêncios demorados e olhares, ora frios, ora desejosos.

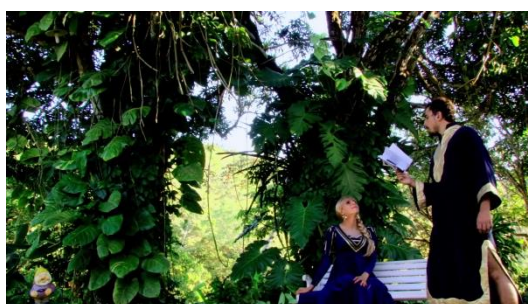
O outro personagem masculino que Amianto encontra é Herbbert, a quem conhece em uma festa que vai para se distrair de suas tristezas causadas pelo Rapaz, por sugestão de Blanche. Logo que vê Herbbert ao longe, Amianto começa a se comportar como quando estava com o Rapaz. O som da música na festa, até então onipresente, é abafado pelo som de batidas de coração. Amianto troca de roupas, magicamente, como fez quando se dirigia à casa do Rapaz, logo no início do filme. Tudo indica que ela está se apaixonando novamente, que irá ter uma história de amor como a que teve com o Rapaz. Eles conversam um pouco, trocam nomes e demonstram interesse um no outro. Ainda assim, ele a interrompe, dando a entender que o que ela diz não tem importância<sup>26</sup>. Amianto parece encantada e, logo, uma melodia de xilofone,

<sup>26</sup> Essa prática foi batizada pelo movimento feminista de *Maninterrupting*, “a palavra é uma junção de *man* (homem) e *interrupting* (interrupção) Em tradução livre, *maninterrupting* significa “homens que interrompem”. Este é um comportamento

que no audiovisual se tornou indício de abertura de sonhos e devaneios, toca e a cena muda completamente.

Amianto e Herbbie, apelido que ela dá a Herbbert, estão em um bosque, vestidos como se fossem da realeza na Idade Média e Herbbie está recitando poesia a ela (FIG. 11). Eles passeiam pelos bosques, brincam um com outro e parecem extremamente apaixonados e felizes. Tudo remete a um amor bucólico, uma certa “naturalidade” de seu amor, ao ponto de, em uma das cenas, os dois estarem nus sobre uma pequena cascata, fazendo referência a Adão e Eva, o casal original, segundo a Bíblia (FIG. 12). Tudo no passeio é extremamente teatral e extravagante.

Figura 11 - Princesa Amianto e Príncipe Herbbert



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 12 - Amiato e Herbbert como o casal original



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Essa sensação de “amor natural” se quebra quando os dois se casam em uma grande catedral, projetada em um *chroma key*<sup>27</sup> (FIG. 13). Tudo leva a crer que as coisas darão certo e que os dois serão felizes, mas, na próxima cena, Amianto, que parece estar trajando luto, vestindo apenas preto – inclusive usa uma peruca morena –, está em um ambiente estéril, completamente branco (FIG. 14). Ele a manda embora, alegando que não a ama mais. De

---

muito comum em reuniões e palestras mistas, quando uma mulher não consegue concluir sua frase porque é constantemente interrompida pelos homens ao redor” (THINK OLGA, 2015).

<sup>27</sup> Técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul.

repente, a cena volta para a boate onde Amianto e Herbbie se conheceram, os dois estão se beijando. Amianto interrompe o beijo com um tapa e diz que nunca imaginou que ele a poderia tratar daquele jeito, nem mesmo em pensamento e sai correndo. Essa fala comprova que o bosque, o casamento e a separação não passaram da imaginação de Amianto.

Figura 13 - O casamento de Amianto e Herbbie



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 14 - A separação de Amianto e Herbbie



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

São nesses relacionamentos (reais ou imaginários) que é possível ver a lógica de hierarquização dos gêneros. Não importa aqui se Amianto é de fato uma mulher ou não; nesses relacionamentos, ela é não-homem e, por isso, inferior. Sendo inferior, ela pode ser tratada com desprezo, pode ser *dominada*. Monique Wittig irá falar de um *pensamento hétero*, que constrói a sociedade

baseada na necessidade, a todos os níveis, do diferente/outro. Não pode funcionar economicamente, simbolicamente, linguisticamente ou politicamente sem este conceito. [...] Mas o que é o diferente/outro se não a(o) dominada(o)? A sociedade heterossexual é a sociedade que não oprime apenas lésbicas e homossexuais, ela oprime muitos diferentes/outros, oprime todas as mulheres e muitas categorias de homens, todas e todos que estão na posição de serem dominadas(os) (WITTIG, 1992, p. 4).

Assim, afirmando o papel de Amianto como *outro*, como sujeito a ser dominado, Rapaz e Herbbie se colocam como dominantes, como Homens de Verdade.

Por serem Homens<sup>28</sup>, Rapaz e Herbbert parecem um tanto deslocados no filme. Isso acontece pois, não arbitrariamente, esse filme não trata dos homens e suas particularidades. *Doce Amianto* fala sobre a existência *Queer* e é a ela que suas personagens principais fazem referência. Amianto é não-homem, é humilhada, mas o filme é *queer* também porque *ela* é a protagonista na narrativa. Aqui os personagens masculinos são tipos, são estereotipados, para servir narrativamente de contraponto à personagem principal, *queer*, que é quem tem complexidade. O filme faz isso de modo explícito, evidente: o rapaz não possui falas, só aparece quando Amianto o chama, intervém na narrativa apenas em momentos específicos da trajetória dela (incidente incitante, clímax), Rapaz nem ao menos tem um nome e Herbbert existe majoritariamente na imaginação dela. Em *Doce Amianto*, ao contrário do que acontece nas narrativas tradicionais heterocentradas, o homem-branco-típico é o outro narrativo.

### 3.3.2 Exagero da Feminilidade

Existe uma impossibilidade em classificar as personagens femininas como apenas femininas. Veremos no filme uma multiplicidade de singularidades proliferantes que fazem um contínuo estranhamento de gênero.

Em primeiro lugar, devemos reconhecer uma série de singularidades masculinas. Amianto e Blache são interpretadas no filme por dois atores, Deynne Augusto e Uirá dos Reis, respectivamente, que atuam no filme com roupas tidas como femininas. Eles interpretam personagens que poderiam ser identificadas como mulheres, mas mantêm uma série de elementos masculinos como característica de personagem. Na caracterização dos atores não existe um desejo de “passabilidade”, de fazer-se passar pelo gênero feminino.

Algumas masculinidades que constroem cada uma dessas personagens são evidentes:

- a) Blanche (FIG. 16): ostenta uma vasta barba, tem cabelo raspado e não tem seios, sua voz dá indícios de ter um tom natural mais grave. Blanche tem um visual mais caracteristicamente masculino do que Amianto, uma vez que mulheres não costumam ter barba e é comum que tenham cabelos longos, ou pelo menos assim deveriam ser segundo as marcações de gênero que lhe são infringidas.
- b) Amianto (FIG. 15): as singularidades de gênero que marcam a personagem Amianto são ainda mais múltiplas e proliferantes. A começar pelo seu nome – um substantivo masculino – até as cenas em que aparece “desmontada” – sem sua peruca e sem

---

<sup>28</sup> Aqui, “Homens” está com H maiúsculo para reafirmar essa “masculinidade” dos personagens.



maquiagem –, passando por seu pomo de adão, Amianto também poderia ser caracterizada como homem.

Figura 15 - Amianto



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 16 - Blanche



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Seguindo o paradigma binário, não sendo Homem, é Mulher; não sendo Mulher, é Homem. Todavia, *Doce Amianto* nos conduz para longe deste paradigma. Além das masculinidades, as feminilidades também proliferam como características das personagens Blanche e Amianto. Todos os elementos masculinos que constituem as personagens Blanche e Amianto impossibilitam a identidade de gênero. Com a mesma ênfase o filme faz proliferar singularidades femininas.

Além dessas singularidades visuais, as personagens invocam clichês cinematográficos de feminilidade em cena. Amianto, logo após ser dispensada por Rapaz, está em seu quarto, assistindo a filmes, comendo sorvete e chorando. É exatamente o que os filmes hollywoodianos fazem questão de mostrar sempre que uma personagem feminina termina um relacionamento. Outra cena que referencia uma feminilidade hollywoodiana é a cena em que Blanche tenta reanimar Amianto na cama. As duas brincam de cócegas e trocam segredos ao pé do ouvido como garotinhas (FIG. 17). Outro indício da feminilidade de Amianto é a cena em que ela usa o banheiro feminino (FIG. 18).

Esta é uma das manifestações do *Camp*, onde, intencionalmente, se confunde o limite entre masculino/feminino, uma vez que as características visuais das personagens levam a crer

que elas não são Mulheres de Verdade, mas ainda assim, elas se comportam como tal, quando o esperado é que performem as características de gênero que a “natureza” dos seus corpos lhes imporia.

Figura 17 - Amianto e Blanche brincando



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 18 - Amianto usa o banheiro feminino



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Ainda que o espectador não reconheça as personagens como Mulheres de Verdade, elas carregam o fator de travestimento, que, segundo Denilson Lopes, contribui para problematizar não só visões bem delimitadas do masculino e do feminino, como também a polaridade estabelecida no século XIX entre heterossexualidade e homossexualidade” (LOPES, 2006, p. 385). Portanto, de uma maneira ou de outra, as personagens desestabilizam o binarismo homem/mulher com seu visual extravagante e seus trejeitos afetados.

Assim, pode-se dizer, por meio do paradigma das micropolíticas de Guattari e Rolnik, que essas personagens são coleções de singularidades que jamais reenviam a uma identidade, uma vez que as identificar seria tolher suas singularidades.

Amianto e Blanche são Mulheres como manda a “cartilha” do gênero? Não, mas isso não as torna menos mulheres. Elas são mulheres concebidas com singularidades tão afloradas que se tornam uma afronta para o sistema binário. É através dessas personagens de impossível categorização que aquela realidade é mostrada durante os 70 minutos do filme. E, ao ver-se na pele delas, o espectador tem a possibilidade de problematizar sua própria performatividade, sua

singularidade. A experiência do cinema torna-se ainda mais radical em *Doce Amianto*, em razão da performatividade de gênero não-usual com que o filme compõe seus personagens. Assistindo ao filme, o espectador não irá se sentir confortável quanto à representação binária de gênero. Esse desconforto é a elevação da potência *queer* do cinema como aparato que traz *Doce Amianto*.

Portanto, a feminilidade em *Doce Amianto* existe, mas não com intuito de reforçar o ideal de Mulher, mas, ao encontrar-se com a *queerness* do filme, essa feminilidade se torna uma forma de quebrar a normatividade binária vigente. Isso se dá através da potência das singularidades que compõem as personagens femininas no filme, tanto na narrativa quanto nas suas características visuais, visto que Amianto e Blanche destoam do que tradicionalmente é esperado das Mulheres em filmes.

### 3.3.3 Um Doce Melodrama

O gênero que o filme utiliza para tecer sua narrativa também invoca feminilidade, pois o filme poderia ser descrito como um melodrama. Segundo Lopes, este é “único gênero cinematográfico pensado para um público feminino” (2006, p. 384). Jean-Marie Thomasseau, em seu livro *O Melodrama*, irá definir o gênero como

[...] um drama exagerado e lacrimajante, povoado por heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício (THOMASSEAU, 2005, p. 9).

Segundo Maria Celeste Mira (2003, p. 22), a relação das mulheres e do melodrama começa no final do século XVIII, quando as europeias, que viviam em centro urbanos e pertenciam às classes alta e média, passaram a ter mais tempo livre, devido à facilitação do trabalho doméstico, e começaram a se interessar pelos livros. Mas, para manter a ordem hierárquica de poder entre os gêneros, as mulheres eram impedidas de ter contato com assuntos “masculinos” – como negócios, ou qualquer lazer fora do lar – a elas se destinou os romances e a poesia, com tramas que se desenvolviam em torno de histórias de amor ou de namoro, tendo no fim da narrativa um casamento, já que, na época, esse era a única opção de vida para as mulheres.

Já no início do século XIX, os folhetins publicados na imprensa de massa começam a ganhar mais espaços. É no folhetim que convergiram as correntes oriundas do romance burguês e do melodrama, que seriam responsáveis pelo mecanismo de identificação e projeção que

prendem o espectador à ficção de massa (MIRA, 2003), sendo possível retomar, aqui, uma das cinco formas de identificação de um cinema *queer*, onde o espectador se identifica com um personagem que foge do padrão branco, masculino e heterocentrado. Mas, ainda que, na maioria das vezes, o personagem principal seja parte da maioria hegemônica, foi o romance o primeiro a trazer como protagonista “um indivíduo comum, que não é, mas poderia ser, o seu leitor” (MIRA, 2003, p. 23). É a partir do romance que a realidade e a ficção vão se interpenetrar no universo da cultura de massas. As relações de projeção ficariam a cargo da corrente melodramática, já que nela tudo o que é fantástico, extraordinário, sobrenatural – aquilo que está fora da vida diária – se mantém como elementos de causa e efeito (MIRA, 2003).

A fusão do romance burguês com o melodrama popular, como aconteceu no folhetim, se tornará a base para todas as formas narrativas audiovisuais (MIRA, 2003). O estilo clássico hollywoodiano irá elaborar uma nova síntese e se transformará, no século XX, em uma linguagem universal. Essa síntese consiste em trabalhar com as mesmas matrizes, mas com menos meios – o filme fará aquilo que faz o romance e o drama em pouco tempo e com poucas cenas. É por que no cinema clássico e nas telenovelas (principal seguimento folhetinesco televisivo) toda a produção gira em torno da narrativa (MIRA, 2003). Ainda hoje, as narrativas romântico-melodramáticas são muito importantes para a indústria do entretenimento. Seja no cinema, com as comédias-românticas e os dramas, ou na televisão, com as novelas latino-americanas de grande sucesso, essa fórmula narrativa ainda vem arrebatando as mulheres (a maior porcentagem do público desses produtos).

Os estudos gays e lésbicos irão analisar o melodrama e entendê-lo à sua maneira. É esse “olhar gay”, segundo Denilson Lopes (2006), que irá desconstruir o par olhar masculino/objeto feminino, através da resignificação dos filmes que não foram feitos para o público gay, tal como explicado pela terceira maneira de identificação de um filme *queer*, segundo Benschoff e Griffin (2006, p. 11), a espetariedade. Para Lopes, “se o melodrama é a forma permitida da entrada da mulher e do feminino no cinema, ele é transformado pela audiência e por criadores gays, demonstrando a importância dos estudos de recepção nessa área” (LOPES, 2006, p. 384).

Passa a ser utilizado nas produções cinematográficas *queer* como forma de subversão, buscando confrontar as regras, criar uma estética e uma narrativa que são interessadas, parciais e empenhadas, que não podem ser retiradas da cultura do consumo, “que não têm medo do fácil, da redundância informativa, do descartável, do afetivo e coloca[m] no mesmo lugar o que antes chamávamos de popular e erudito” (LOPES, 2006, p. 384).

Em *Doce Amianto*, a protagonista executa o papel de heroína de um melodrama, que, segundo Thomasseau é

A encarnação das virtudes domésticas. [...] desenha-se, ao longo do século XVII, um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas. A heroína do melodrama é a esposa [...]. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade [...] (THOMASSEAU, 2005, p. 43).

As ambições de Amianto remetem a essa imagem que se fez da mulher no melodrama, uma mulher vítima das maldades daqueles que querem separá-la do seu destino, que frequentemente é um relacionamento romântico. Amianto é dominada por suas emoções, passional. Tal qual uma heroína melodramática, tem como maior sonho amar e ser amada em retorno.

É esse desejo que controla suas ações, seus pensamentos, suas cenas. Mas ele parece impossível de se realizar por completo e cada vez que um amor “não vinga”, ela sofre. Ela é vítima do desamor repetidas vezes, mas, ainda assim, não perde a esperança de que a próxima vez será melhor. Ela suporta e aceita todos os destrates de Rapaz, pois ama-o muito. A frase que encerra o filme é uma prova disso, Amianto diz em *off* que precisa mudar o mundo, mas prefere o gozo com seu amor (Doce Amianto, 2013).

Ainda que existam pontos de contato entre o melodrama e *Doce Amianto*, o filme não pode ser descrito como um melodrama *stricto sensu*, uma vez que, ao contrário do que ocorre num melodrama tradicional, a melodramaticidade se constrói de forma consciente e exagerada. As personagens são quase como paródias das personagens originais de um melodrama. Amianto se encaixa perfeitamente no papel de heroína melodramática, performando a eterna vítima dos desamores que vive. *Doce Amianto* exacerba suas características e performa um melodrama ainda mais melodramático, seguindo os passos dos filmes *queer* que torceram o melodrama e o transformaram de um gênero feminino para uma ferramenta de desconstrução do mesmo.

### 3.3.4 Talvez Seja *Drag*

Há, no filme como um todo, uma certa afetação, uma extravagância, um colorido. Algo que remete às *Drag Queens* e a suas performances extravagantes. Já no início do filme, sua estética é apresentada: Amianto corre em frente uma tela de *chroma key*, onde várias paisagens, todas em tom rosa *pink*, se desenrolam (FIG. 19). Enquanto isso, a personagem troca várias

vezes de roupa, usando muitos babados, cores fortes, estampas extravagantes, muitos acessórios, plumas, paetês e brilho. Essas características se manterão no figurino da personagem durante todo o filme, características essas que referenciam uma feminilidade extravagante, quase cômica, levando o figurino ao extremo a ideia de Teresa de Lauretis de *tecnologias sexuais* (1994, p. 209), que vê as vestimentas como tecnologias sociais, a forma simbólica com a qual uma pessoa corporifica sua identidade de gênero no cotidiano.

Figura 19 - Amianto e sua corrida glamurosa



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Partindo daí, é perceptível uma artificialidade em todos os detalhes do filme. O cabelo de Amianto é uma peruca, um tanto precária, no sentido de que não pretende ser realista. Ela usa cílios postiços enormes e uma maquiagem muito carregada, assim como Blanche. Seus diálogos parecem ter saído de uma peça vitoriana. “Me espera meu amor, nos encontraremos entre a margem e o Ocidente e celebraremos silenciosamente o fim deste engodo ruidoso que fomos algum tempo. A lua será um estrondo sem fim” (*Doce Amianto*, 2013), diz Amianto enquanto corre para encontrar Rapaz. Os movimentos dos personagens são lânguidos, o tom de voz que usa é bastante afetado.

A iluminação das cenas é ora estourada (FIG. 20), quando externa, ora extremamente carregada e dura, com cores fortes e marcantes, quando em ambientes internos (FIG. 21) – como no quarto de Amianto.

Figura 20 - Iluminação estourada



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 21 - Iluminação colorida



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Há, no filme, cenas que parecem sonhos (ou pesadelos) que acentuam ainda mais o não realismo do filme. Uma delas tem a fotografia preta e branca e Amianto aparece sem sua peruca, com o que aparenta ser uma camisa de força, deitada em uma maca e sendo carregada por um longo corredor (FIG.22). Em outra, ela é quase uma deusa, com seus movimentos registrados em longa exposição, dando a impressão de “fantasmagoridade” à personagem, que aparece (apenas nessa cena) desmontada, ou seja, sem peruca e maquiagem (FIG. 23).

Figura 22 - Amianto "desmontada" e seu pomo-de-adão



Fonte: *Doce Amianto* (2013)



Figura 23 - Amianto "desmontada" e fantasmagórica



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

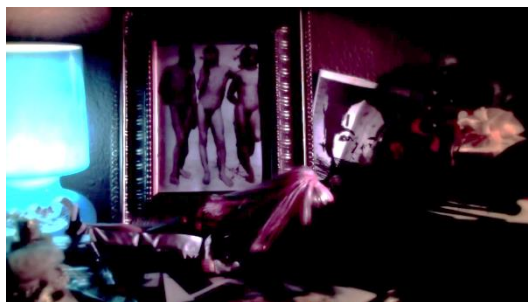
Os cenários do filme também apontam para uma “estética *Drag*”, com bonecas (FIG. 26), flores artificiais, louças decoradas (FIG. 24), espelhos e quadros com molduras extravagantes (FIG. 27) e várias outras quinquilharias (FIG. 25) – tudo muito *Camp*.

Figura 24 - Louça de gosto duvidoso



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 25 - Quinquilharias



Fonte: *Doce Amianto* (2013)



Figura 26 - Boneca



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Figura 27 - Espelho de moldura extravagante



Fonte: *Doce Amianto* (2013)

Ao perceber essas características, bem como a conjunção entre as singularidades masculinas e femininas vistas anteriormente, parece ser possível entender *Doce Amianto* com um filme *Drag*. Mas, qual a definição dessa singularidade?

*Drag* é, ao mesmo tempo, homem e mulher, e, ao mesmo tempo, nem homem e nem mulher: fica suspenso *entre*. Luciano Bedin da Costa conceitua que a vida e a subjetividade são algo “que é ao mesmo tempo singular e coletivo, que se faz entre o que é mais íntimo e aquilo que está fora, algo que está sempre em movimento, que nunca é exatamente uma coisa porque está sempre ENTRE” (COSTA, 2014, p. 68). Assim, é possível fazer uma mediação entre a montagem das *drag*, enquanto sujeitos *entre*, com as teorias de Guattari e Rolnik, que identificam o indivíduo não a partir da identidade fechada em si mesma, mas como uma verdadeira “encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 34). As *Drags* devoram o estereótipo de homens e mulheres e transformam seus corpos em algo que não está em nenhum dos polos, não permanecem o mesmo e nem são iguais ao modelo. “A *drag*, de forma caricata e exagerada, expressa um ‘novo feminino’, carregando em seu cotidiano uma explícita alternância de identidades, apropriando-se [...] de características femininas e masculinas” (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004).

Então, seria *Doce Amianto* é um filme *Drag*? Sim, tal como é *Homem e Mulher*. Mas, essa afirmação não se limita às personagens Amianto e Blanche. A singularidade *drag*

ultrapassa o plano narrativo, passando a incorporar o filme por inteiro. Sua estética é *Drag*, seu figurino é *Drag*, seus cenários são *Drags*, os movimentos dos personagens e os próprios personagens – todos eles – são *Drag*.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Voilà mon coeur” é a frase que inicia o filme, ainda que o que ele entregue seja mais do que um coração. *Doce Amianto* entrega uma inconclusão, ele confunde, desconforta, incomoda e faz o espectador se remexer na cadeira. As personagens tão difíceis de enquadrar nas categorias usuais de gênero, sua cenografia que beira o fantástico, as interpretações afetadas dos autores, o exagero expresso em cada segmento do filme são característica que, dentre outras, fazem dele um filme *queer*.

Para compreender como essa sensibilidade atravessa o filme, o conceito de singularização se mostra imprescindível, uma vez que é através dele que os devires minoritários são introduzidos no conjunto social, ou seja, é através dos processos de singularização que Amianto, Blanche e o próprio filme se fazem presente no tecido social. Ainda que busquem essa presença social, não será a partir de um reconhecimento de suas identidades que atingirão o objetivo, pois os processos de singularização ocorrem em devires singulares que se instauram através dos indivíduos e dos grupos sociais. *Doce Amianto* não tenta impor uma nova identidade de gênero que acomode seus personagens singulares, mas, sim, busca desestabilizar o *status quo* das identidades de gênero.

Aliando o conceito de processos de singularização com o conceito de performatividade do gênero proposta por Butler (2015), que considera gênero a “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida” (BUTLER, 2015, p. 69), se compreende a razão de ser tão difícil entender essa negação de categorização que existe em *Doce Amianto*. As singularidades presentes no filme performam signos de gênero que seriam conflitantes entre si, se observadas pelo viés da heteronormatividade vigente. A obra de Parente e Reis performa signos que fazem referência tanto ao masculino quanto ao feminino, suprimindo a ideia de um gênero pré-concebido, no qual os sujeitos devem se encaixar perfeitamente.

A sensibilidade *queer* apresentada no filme bebe de uma trajetória que se origina na estética *camp*, que, segundo Sontag (1987), é um fenômeno estético que referencia o artifício, a estilização, o exagero. As cores, a cenografia, as interpretações, os figurinos, os próprios personagens de *Doce Amianto* são *camp*. Essa estética foi retomada pelo movimento artístico LGBT quando a política assimilacionista assumida pela militância se torna inviável, devido ao preconceito advindo da epidemia do vírus HIV/AIDS. Gays, lésbicas, transexuais e outros ‘desviantes’ deixam de tentar ser assimilados pela sociedade e passam a assumir a estética *camp* como um contraponto a mesma, de forma irônica e exagerada. No cinema, como demonstra Rich (2013), esse movimento torna-se muito potente, em razão do movimento *New Queer*

*Cinema*, que, nos anos 1990, marcou uma onda de filmes *queer*. No Brasil, um movimento com características similares ao NQC desponta nos últimos anos, tendo *Doce Amianto* como um de seus expoentes. Usando o experimentalismo, a autoironia e, principalmente, a estética *camp*, essa corrente de filmes também se coloca em oposição ao sistema vigente de regulação do gênero no cinema.

Assim, *Doce Amianto* se insere em um contexto de inovação temática, estética e de modo de produção – o coletivo. O modo de produção de coletivo se caracteriza por ter funções compartilhadas e uma organização menos hierarquizada e é chamado de Cinema de Garagem por Ikeda e Lima (2012) e de Cinema Pós-Industrial por Migliorin (2011). Essa inovação torna relevante a análise do filme. A presente pesquisa abordou o objeto de modo a levar em consideração suas singularidades. Buscando entender como a sensibilidade *queer* se manifesta em *Doce Amianto*, se construiu uma *Lógica de Montação de Singularidades* para analisá-lo, sendo *montação* o termo usado por *drags* para designar as etapas de preparação para uma performance. Nesse sentido, tal como uma *montação*, o filme não se completa quando todas as partes que o compõem estão presentes.

A *Lógica de Montação de Singularidades* presume que todos os pontos analisados não se sustentam por si mesmo, compreendendo uma transversalidade que atravessa cada um deles. É partindo dessa ideia que as análises foram estruturadas. Logo, os pontos analisados – o masculino, as feminilidades, o melodrama e a própria incidência da performance *drag* presente no filme – não existem individualmente.

O Rapaz e Herbbert, que representam o masculino em *Doce Amianto*, são tratados como o Outro cinematográfico, sendo objetificados e sexualizados no filme, papel comumente relegado a personagens femininas, como Mulvey (1983) demonstrou. As feminilidades de Amianto e Blanche, ainda que se destaquem, não são as únicas singularidades presentes nas personagens, mas servem para desmascarar uma essência feminina, que seria o que faz das mulheres Mulheres de verdade, e demonstrar que essa essência nada mais é que um constructo social baseado na heteronormatividade. O melodrama, gênero tão ligado ao universo feminino, também se transforma em *Doce Amianto*, quando ele aparece conscientemente construído de forma exagerada e performativa.

O exagero, característica predominante em *Doce Amianto*, está presente não apenas no melodrama, mas em todos os aspectos do filme, desde os figurinos – todos muito extravagantes –, passando pelos diálogos dos personagens – bastante afetados e prolixos –, indo até a iluminação das cenas – ora estouradas, ora escuras e com cores fortes – e a cenografia – composta por objetos que remetem diretamente ao *Camp*. Esse exagero deliberado e universal

(no sentido que cobre todas as partes do filme) tem forte ligação com as performances *drags*, essas reconhecidas por engolir os estereótipos de homem e mulher e os transformarem em algo que se encontra fora desses dois pólos. Como disseram Chidiac e Oltramari (2004), *drags* são criaturas caricatas e exageradas, que brincam com aquilo que o público reconhece como masculino/feminino. Da mesma forma, o filme brinca com estereótipos, quebra as expectativas do público em relação não apenas as normas de gênero, mas também do que ele espera ver em um filme.

Cabe aqui reconhecer que o conceito de sensibilidade *queer* utilizado foi desenvolvido principalmente a partir das noções teóricas exploradas no capítulo 2 deste trabalho – o que não quer dizer que outros pontos não podem ser melhor explorados, como o modo de produção coletivo do filme. A proposta empreendida prezou pela elaboração de uma monografia reflexiva, que realizasse uma leitura particular de *Doce Amianto* desde uma perspectiva específica (a saber, os processos de singularização). Não se pode deixar de pontuar que a variação da abordagem, de um viés marcadamente teórico para outro que privilegie o modo de produção do filme, resultaria em um trabalho diferente e igualmente interessante sobre a sensibilidade *queer*, promovendo um deslocamento do olhar analítico em direção a aspectos tornados periféricos nesta monografia.

Partindo dessa observação, assinala-se a pertinência de trabalhos que ampliem e diversifiquem a pesquisa sobre gênero no cinema independente brasileiro, contribuindo para enriquecer a produção acadêmica sobre esse campo em crescimento na cinematografia brasileira e pautar importantes discussões políticas e culturais no âmbito da Comunicação Social.

## REFERÊNCIAS

ALUMBRAMENTO. Alumbramento. **Alumbramento**, 2016. Disponível em: <<http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>>. Acesso em: 20 out. 2016.

ANTÔNIO, A.; GALT, R. Entrevista com Rosalind Galt. **EcoPós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 138-142, 2015. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2765](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2765)>. Acesso em: 20 dez. 2016.

ARTHUSO, R. Doce Amianto, de Guto Parente e Uirá dos Reis (Brasil, 2013). **Cinética**, online, Janeiro 2013. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/doceamianto.htm>>. Acesso em: 01 maio 2016.

BABUSCIO, J. Camp and the Gay Sensibility. In: BENSHOFF, H.; GRIFFIN, S. **Queer Cinema: The Film Reader**. New York: Routledge, 2004.

BARBOSA, A. A. Um Gosto pela Superfície no Cinema Brasileiro Queer Contemporâneo. In: MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 138-147.

BARROS, S. C. **Doce Amianto: gênero, sexualidade e afeto em uma leitura queer**. V Congresso em Desenvolvimento Social. Montes Claros: [s.n.]. 2016. p. 5 - 13.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. **Queer Images: a History of Gay and Lesbian Film in America**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

BUTLER, J. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 151-172.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARRARA, S. Políticas e Direitos Sexuais no Brasil Contemporâneo. **Bagoas**, Natal, p. 131-147, 2010.

CHIDIAC, M. T. V.; OLTRAMARI, L. C. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2016.

CORE, P. **Camp: the lie that tells the truth**. New York: Delilah Books, 1984.

COSTA, L. B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, p. 66-77, 2014. Disponível em: <[https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111/pdf\\_1](https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111/pdf_1)>. Acesso em: 17 out. 2016.

DAVIS, G. Camp and Queer and the New Queer Cinema: Case Study - Gregg Araki. In: AARON, M. **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

DELEUZE, G. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente e Uirá dos Reis. Produção: Guto Parente e Ticiania Augusto Lima. [S.l.]: Alumbramento. 2013.

DOTY, A. **Making Things Perfectly Queer: interpreting mass culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DYER, R. It's Being Camp As Keep Us Going. In: \_\_\_\_\_ **The Culture of Queers**. Londres: Routledge, 2002.

FEMENÍAS, M. L. A Crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 310-339, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/4619>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

FILHO, R. D. **O camp e o lindo no cinema queer brasileiro contemporâneo**. XXV Encontro Anual da Compós. Goiânia: [s.n.]. 2016. p. 1-23. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/composcomnome\\_3303.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/composcomnome_3303.pdf)>. Acesso em: 9 out. 2016.

FOUCAULT, M. **Microfísicas do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. O Verdadeiro Sexo. In: \_\_\_\_\_ **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 1-10.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade e política**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **A História da Sexualidade I: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FURTADO, S. B. B.; LIMA, É. A. Infiltrações e Permanências do cinema. **E-compós**, Brasília, maio/ago 2014. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1046/775>>. Acesso em: 01 out. 2016.

GALT, R. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incomoda. **ECO-Pós**, Niterói, v. 18, n. 3, p. 42-66, 2015. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2762/2339](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2762/2339)>. Acesso em: 09 outubro 2016.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas**: cartografias do desejo. 12ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IKEDA, M. O "novíssimo cinema brasileiro". Sinais de uma renovação. **Cinemas d'Amérique latine**, Toulouse, v. 20, p. 136-149, 2012. Disponível em: <[cinelatino.revues.org/597](http://cinelatino.revues.org/597)>. Acesso em: 16 mar. 2016.

IKEDA, M.; LIMA, D. O "cinema de garagem" e seus campos éticos, estéticos e políticos. In: \_\_\_\_\_ **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 7-14.

JACOSE, A. **Queer Theory**. New York: New York University Press, 1996.

JUNIOR, C. A. P. Sujeição e Singularidade nos Processos de Subjetivação. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, p. 23-38, jan/jul 2004. Disponível em: <[ref.scielo.org/3mmj48](http://ref.scielo.org/3mmj48)>. Acesso em: 12 nov. 2016.

LACERDA, L. F. B. Camp e a Cultura Homossexual Masculina. **Intercom**, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2287-1.pdf>>. Acesso em: 09 outubro 2016.

LAURENTIS, T. D. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993/14488>>. Acesso em: 15 out. 2016.

LAURENTIS, T. D. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.



LOPES, D. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 379-394.

LOPES, D. Madame Satã. In: MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 126-129.

LOURO, G. L. Teoria Queer - uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 541-553, fev 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 25 setembro 2016.

LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2003.

MANSANO, S. R. V. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia de UNESP**, v. 8, n. 2, p. 110-117, 2009.

MATTOS, C. A. Gregarismo e teatralidade. In: IKEDA, M.; LIMA, D. ( ). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente no novo século**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 95-106.

MCKNEE, R. **Story**. New York: Harper-Collins Publishers, 1997.

MEYER, M. Reclaiming the Discourse of Camp. In: \_\_\_\_\_ **The Politics and Poetics of Camp**. New York: Routledge, 1994. p. 1-22.

MIGLIORIN, C. Por um Cinema Pós-industrial: notas para um debate. **Cinética**, online, fevereiro 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

MIRA, M. C. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 13-38, 2003.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, p. 150-182, jan/jun 2009.

MORAVI, A. Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras. In: IKEDA, M.; LIMA, D. ( ). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 21-36.

MORENO, A. **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/EDUFF, 2001.

MULVEY, L. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437 - 454.

NEPOMUCENO, M. A. O Colorido Cinema Queer: onde o desejo subverte imagens. **2º Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais**, João Pessoa, 2009.

PAULA, J. B. **Pequenos Gestos de Afeto**: As implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <[www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12759/1/2013\\_dis\\_jbpaula.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12759/1/2013_dis_jbpaula.pdf)>. Acesso em: 1 out. 2016.

PERELON, S. Da Subversão do Gênero à Reinvenção da Política. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, p. 155-159, jan/jun 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982004000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100011)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

PINHEIRO, A. C. M. **A Representação de Transexuais e Travestis no Cinema Brasileiro**. 2014. 88 f. Monografia (Especialização) - Curso de Audiovisual, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/9454?mode=full>>. Acesso em: 1 out. 2016.

PRINS, B.; MEIJER, I. C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11634.pdf>>. Acesso em: 1 outubro 2016.

RICH, B. R. **New Queer Cinema**. Durham: Duke University Press, 2013.

RICH, B. R. "New Queer Cinema". In: MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29.

SANTOS, A. C. Estudos queer: Identidades, contextos e acção coletiva. **Revista crítica de ciências Sociais**, [online], v. 76, 2006. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/813>>. Acesso em: 21 out. 2016.

SCHIENBINGER, L. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2001.

SCOTT, J. Deconstructing Equality-versus-Difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism. **Feminist Studies**, College Park MD USA, v. 14, p. 32-50, 1988.

SCOTT, J. Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica. **Educação e Realidade**, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez 1990.

SILVA, T. T. D. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_ **Identidade e Diferença: A perspectiva do Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 73-102.

SILVA, F. B. P. **TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO: o sobrenatural em Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto**. 2015. 100 f. TCC (Graduação) - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em: <<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/124/89>>. Acesso em: 1 out. 2016.

SONTAG, S. Notas sobre Camp. In: \_\_\_\_\_ **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, S. F. D. O Cinema (em)Comum de Morro do Céu. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 8, p. 1-28, jul-dez 2015. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/8/DOSSIE\\_208\\_Scheilla%20Franca.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/8/DOSSIE_208_Scheilla%20Franca.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2016.

THINK OLGA. O machismo também mora nos detalhes. **Think Olga**, 2015. Disponível em: <<http://thinkolga.com/2015/04/09/o-machismo-tambem-mora-nos-detalhes/>>. Acesso em: 14 out. 2016.

THOMASSEAU, J.-M. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

V., V. Trans\* Sexualidade: reflexões sobre a mercantilização do sexo desde uma perspectiva transgênera. **Periódicus**, Salvador, n. 1, maio - outubro 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10154/7258>>. Acesso em: 16 out. 2016.

VASCONCELOS, E. H. B. D.; MATOS, R. F. Do Prenúncio Ao Recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 113-127, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/11915/8322>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

VIEIRA, C. Mosaico em construção: breve panorama da produção audiovisual cearense. In: IKEDA, M.; (ORGS.), D. L. **Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 59-76.

WITTIG, M. **The Straight Mind and other Essays**. Boston: Beacon, 1992. Disponível em: <<http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html>>. Acesso em: 14 out. 2016.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. D. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 7-72.