

A voz queer no documentário *Paris Is Burning*¹

Nicolas Silva de SALES²

Jamer Guterres de MELLO³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O presente artigo parte do documentário *Paris Is Burning* (1990) para propor um encontro entre o cinema documentário e os estudos queer. Para isso, iniciamos contextualizando o filme e seu enredo. Em seguida, trazemos à discussão a teoria queer e seus principais fundamentos. Finalmente, abordamos o conceito de voz no documentário a partir de Bill Nichols, entendendo a voz como o resultado ético e estético através do qual o documentário fala sobre o mundo histórico em que se insere. Esse empreendimento teórico abre diversas possibilidades de caminhos de análise. Nesse momento, escolhemos abordar a montagem estruturada em intertítulos em *Paris Is Burning* para demonstrar o encontro teórico que nos leva à investigação da voz queer no filme.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documentário; Teoria queer; Cinema queer;

Ao refletir sobre o documentário, um dos objetivos de Marcius Freire é afastá-lo do senso comum que o atribui a uma mera “janela” do mundo real. Para Freire (2011), o documentário carrega uma intrínseca relação de poder, uma vez que seu resultado é fruto de uma série de escolhas envolvidas na inserção do cineasta no mundo e a forma como ele produz um recorte espaço-temporal a partir do que vê. Em outras palavras, trata-se de dizer que o documentário sempre é subjetivamente marcado pelas decisões feitas por quem o produz. Bill Nichols (2005) sustenta que tais elementos – que vão desde o uso de imagens de arquivo até a forma como a câmera é posicionada no espaço – são o que produzem a voz de um documentário: o modo pelo qual o filme fala do mundo histórico em que se insere.

Lançado em 1990, o documentário estadunidense *Paris Is Burning* é um registro relevante da cena de bailes *drag* que eclodiu em Nova Iorque nos anos 1980. Ao longo de sua narrativa, *Paris* revela o dia-a-dia das comunidades negras e latinas que se auto-organizavam em apresentações onde a performance de gênero era constantemente atravessada por elementos da cultura de massa. Produzido de forma independente, o filme

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: nicolassilvadesales@gmail.com.

³ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisador de Pós-Doutorado (PNPD/Capes) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Email: jamerello@gmail.com.

obteve grande sucesso comercial e se tornou um objeto de análise comum a diversos escritos acadêmicos. No entanto, pra além da relevância de sua temática, é marcante em *Paris Is Burning* as escolhas formais que fazem com que o filme se engaje em uma visão específica sobre a subjetividade que entendemos ser semelhante à forma como os estudos queer o fazem.

Nesse sentido, o presente artigo propõe evidenciar a presença de uma voz queer em *Paris Is Burning*. Para isso, contextualizamos brevemente o documentário a partir da obra de Lucas Hilderbrand (2013). Em seguida, a partir de Guacira Lopes Louro (2001) abordamos os principais pilares que sustentam os estudos queer. Enfim, fundamentamos mais extensamente o conceito de voz no documentário como proposto por Bill Nichols (2004, 2005) para então nos engajarmos na análise final que traça uma relação entre a estrutura de intertítulos de *Paris Is Burning* e a bibliografia aqui utilizada.

1. *Paris Is Burning*

Dirigido por Jennie Livingston, *Paris Is Burning* é um documentário de 1990 que acompanha a vida de pessoas de origem negra e/ou latina, retratando os bailes da cena *drag* (performances envolvendo o deslocamento de identidades sexuais/de gênero) na cidade de Nova Iorque. Diversas entrevistas com os participantes compõem a narrativa do filme, bem como o registro das performances que ocorrem dentro dos bailes, material todo produzido entre os anos 1987 e 1989.

Paris Is Burning pode ser descrito a partir da divisão de dois principais blocos: na primeira metade do filme, introduz-se o universo que compõe os bailes *drag* na metrópole nova-iorquina dos anos 1980, enquanto na segunda metade o foco é direcionado aos personagens, contextualizando seus cotidianos e intensificando algumas das questões sociais que os cercam (HILDERBRAND, 2013). Pepper LaBeija e Dorian Corey, *drag queens* com mais de 40 anos, são as principais entrevistadas na primeira parte do documentário. Seus relatos também compõem a narração do filme, montada integralmente a partir de fragmentos da fala de diversas personagens que aparecem na produção. Os embates geracionais que marcam as vivências de Pepper e Dorian remontam a história por trás dos bailes e ajudam a explicar o vocabulário que se desenvolveu no grupo do qual fazem parte. Creditada a Jonathan Oppenheim, a montagem do filme é organizada a partir de intertítulos, desvinculando-se de uma narrativa estritamente linear para criar uma espécie de dicionário do universo retratado. Assim, são apresentados os termos usados pelas

personagens que aos poucos vão tornando-se inteligíveis, entre eles *ball* (que denomina os bailes), *house* (os grupos de competição que se unem através de laços afetivos e raciais e se configuram em uma estrutura familiar), *mother* (a figura de uma pessoa mais velha que opera como mãe protetora dos membros de sua família/*house*), entre outros termos.

Willi Ninja, Venus Xtravaganza e Octavia St. Laurent são as principais personagens entrevistadas na segunda metade do filme. Ainda que já tivessem sido apresentados desde o início do filme, nessa etapa suas vidas passam a ser de fato acompanhadas e contextualizadas. As três personagens têm entre vinte e trinta anos, fator que influi na temática de seus relatos, cobrindo principalmente suas expectativas em relação ao futuro e ao cotidiano de trabalho de cada um. Willi Ninja, homem negro homossexual, a figura materna (*mother*) da família Ninja (*house of Ninja*), é também professor de dança. Diferente das expectativas reveladas por outras personagens na primeira metade do filme, os objetivos de Willi não giram em torno de ganhar troféus em um baile, mas de tornar-se um coreógrafo mundialmente famoso. Venus Xtravaganza é uma mulher transexual de origem latina e figura importante da família Xtravaganza (*house of Xtravaganza*). Em suas entrevistas, ela relata o histórico de abandono familiar, o acolhimento encontrado nos bailes e a relação com os clientes quando se prostitui. Tais assuntos também trazem à tona sua transexualidade, fazendo com que Venus aos poucos revele seu desejo de realizar a cirurgia de transgenitalização para “tornar-se completa”, em suas próprias palavras. Octavia St. Laurent, mulher negra e também transexual, é uma das figuras mais bem-sucedidas e glamourosas dos bailes devido à sua aparência. O dia-a-dia de Octavia exibido em *Paris*, no entanto, não se resume às competições *drag*, mas traz também suas tentativas de se tornar uma modelo de sucesso.

Paris Is Burning encerra com uma espécie de epílogo. Um último intertítulo informa a transição temporal de dois anos. Já não há mais uma narração a partir das vozes das personagens. Nesse momento, assiste-se ao fenômeno de popularização dos bailes e as cenas são mediadas a partir de imagens retiradas de telerreportagens de emissoras norte-americanas da época. Uma nova entrevista com Willi Ninja revela seu afastamento dos bailes e sua rápida escalada à fama como coreógrafo – bem como o poder aquisitivo consequente. Octavia St. Laurent já não mais aparece nesse estágio do filme. Descobre-se que Venus Xtravaganza fora assassinada em 1988 enquanto se prostituía, tendo seu corpo encontrado embaixo de um colchão de hotel dias depois do crime. Essa realidade de marginalização e de violência é confrontada com uma entrevista final de Dorian Corey. Ela

conta que a idade a convencerá de que a simples sobrevivência já é uma grande conquista: “Se você conseguiu sobreviver, você já conseguiu deixar um importante legado para o mundo”.

O filme obteve um considerável sucesso de bilheteria, tendo como lucro U\$3,8 milhões, um resultado inesperado para um documentário produzido de forma independente na época (HILDERBRAND, 2013). Além disso, Hilderbrand (2013) aponta que o início dos anos 1990 estava marcado pela insurgência dos Estudos Culturais, dos estudos pós-coloniais e da teoria queer – nesse contexto, *Paris Is Burning* tornou-se um texto pelo qual críticos culturais e acadêmicos podiam abordar tais questionamentos políticos (HILDERBRAND, 2013).

2. Teoria queer

Remontando a pesquisa de Guacira Lopes Louro (2001), para que se possa pensar nas raízes do que hoje se convencionou chamar de teoria queer, é necessário revisitar importantes contribuições intelectuais que ajudam a mapear o momento histórico no qual uma política e uma teoria pós-identitária se faz possível. À luz do que Michel Foucault explicita no primeiro livro de *A História da Sexualidade* (1999), Louro (2001) dirá que a homossexualidade enquanto identidade é uma invenção do século XIX. O que antes era socialmente vinculado à sodomia no discurso público (e, nesse sentido, tomava o sexo entre pessoas do mesmo gênero como pertencente ao campo das práticas) passa a definir um tipo especial de sujeito. Isso acontece através de uma “entomologização”, nas palavras de Foucault (1999), operada pela psiquiatria e pela medicina, que por volta de 1870 instaura a noção de uma essência distinta e patológica aos comportamentos sexuais não-convencionais expressos pela humanidade.

Na medida em que se formula a ideia de uma comunidade homossexual ao longo do século XX, a afirmação da homossexualidade dita a articulação do grupo. O reconhecimento da identidade ganha uma dimensão não só pessoal, mas também política. Assumir-se – “sair do armário” – torna-se uma atitude de extrema relevância à postura dos movimentos gays e lésbicos. Nesse sentido, a produção intelectual também passa a ser um campo de debate desses sujeitos, os quais, “sem romper com a política de identidade, colocam em discussão sua concepção [de sexualidade] como um fenômeno fixo, trans-histórico e universal” (LOURO, 2001, p. 544), instaurando estudos gays e lésbicos dentro da produção acadêmica, principalmente no contexto estadunidense. No entanto, tensões

críticas e teóricas começam a surgir, entre elas a ausência de um pensamento que levasse em conta recortes raciais e de classe dentro das minorias sexuais e de gênero, a divergência entre a forma como lésbicas e homens gays pensavam o sexo em sua dimensão política e a exclusão denunciada por bissexuais e transexuais. Mais do que diferentes perspectivas ativistas, Louro (2001) vê que nesse momento estava em xeque a própria noção de homossexualidade enquanto base única de uma micropolítica. A reflexão teórica a respeito da sexualidade caminha em direção ao próprio questionamento das categorias – sua fixidez, separação ou limites –, buscando investigar o jogo do poder ao redor delas (EPSTEIN & JOHNSON, 1998 apud LOURO, 2001).

Nesse contexto político, emerge uma perspectiva queer, expressa tanto em novas articulações de ativismo como através de uma produção teórica. Queer pode ser traduzido por estranho, ridículo, excêntrico, raro, extraordinário, palavra que, na língua inglesa, também constitui uma forma pejorativa de nomeação de pessoas fora das normas sexuais e/ou de gênero (LOURO, 2001). O termo passa então a servir como uma forma de contestação e de ressignificação. A ideia de uma “teoria queer” é pela primeira vez apresentada em fevereiro de 1990 pela autora Teresa de Lauretis, de modo a diferenciar tal pensamento dos estudos empreendidos pela sociologia a respeito das minorias sexuais e/ou de gênero: “A escolha do termo queer para se autodenominar [...] destacava o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização focada na sexualidade” (MISKOLCI, 2011, p.ii).

Richard Miskolci (2011) aponta que a base teórica desses escritos parte de um encontro entre os Estudos Culturais norte-americanos e o pós-estruturalismo francês, sendo o último responsável por importantes problematizações a respeito das concepções clássicas de identidade, agência e identificação, rompendo com a concepção cartesiana do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia. Mais especificamente, a noção foucaultiana a respeito da sexualidade enquanto dispositivo de poder, como já apontada acima, foi extremamente importante aos teóricos e teóricas do campo. O conceito de complementaridade de Jacques Derrida também foi outra relevante contribuição. Segundo o autor, nossa linguagem opera em binarismos através dos quais o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. Nesse sentido, mesmo que não declaradamente, a homossexualidade é o Outro sem o qual a heterossexualidade não se constitui enquanto hegemonia e nem tem como descrever a si própria (MISKOLCI, 2011 p. iii). Todo esse empreendimento intelectual que embasa a teoria queer é entendido por

Tomaz Tadeu da Silva (2010) como uma verdadeira reviravolta epistemológica.

A asserção da teoria queer vai além da simples hipótese de uma construção social da identidade, proposta já presente nas ciências humanas em diversos graus de teorização, como Weeks (2010) aponta. Os estudos queer buscam radicalizar a possibilidade do livre trânsito entre as fronteiras da identidade: “na hipótese da construção social, a identidade acaba, afinal, sendo fixada, estabilizada, pela significação, pela linguagem, pelo discurso” (SILVA, 2010, p. 107). Essa radicalização encontra uma de suas mais relevantes expressões no trabalho de Judith Butler (2010), crucial à forma como a teoria queer delimita o corpo e o sistema de sexo/gênero que nele é inscrito. Butler (2010) pensará o gênero – ser homem, ser mulher – não como um fator dado e essencial, mas como uma produção constante e performativa que torna o sujeito inteligível e, simultaneamente, produz abjeções, corpos que não são compreendidos dentro da coerência sexo-gênero-sexualidade.

Assim, uma das principais contribuições prestadas por essa teoria é o alerta feito em relação à insuficiência da identidade, uma vez que uma política que parte da universalização do sujeito pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir (LOURO, 2001). Mais amplamente, a própria lente que enxerga as identidades enquanto sistemas fechados e transcendentais não dá conta de explicar todas as contradições simultâneas à norma. Veremos os reflexos desse aspecto no campo do documentário nas seções seguintes deste artigo.

3. A voz do documentário

Ao refletir sobre o cinema, Marcius Freire (2011) coloca em cheque a difícil tarefa de categorização do fazer documental. Sendo o cinema um campo artístico, a busca seria entender em que medida o documentário negocia o seu papel social com seu caráter criativo, uma vez que a sua realização não se aparta de uma responsabilidade perante o mundo histórico. “Em outras palavras, não seria o filme documentário, primeiramente e antes de tudo, o resultado de uma ética, antes de ser submetido a uma estética?” (FREIRE, 2011, p. 36). A consideração dessa hipótese logo é refutada: aprende-se, a partir de Freire, que não há uma linguagem documental pura que preceda uma escolha formal, uma vez que a última é a maneira através da qual o documentário propriamente se materializa:

Ora, se por um lado o documentário não ‘fabrica’ a trama que mostra (nos termos que descrevemos acima: invenção dos personagens, dos lugares e da intriga que os une), mas procura apreender o mundo histórico tal qual ele se apresenta aos olhos do realizador, por outro, para apreender essa trama, ele não pode se privar de manipular os elementos de linguagem que

lhes permitem ‘mostrar’ esse mesmo mundo. No entanto, a partir do momento em que o cineasta faz sua escolha e recorta espaço-temporalmente o mundo histórico, esse mundo deixa de ser ‘mostrado’ para ser ‘contado’. (FREIRE, 2011, p. 94).

A partir de Bill Nichols (2005), descobrimos que essa articulação é também o que origina a *voz do documentário*. O autor dirá que, se os documentários retratam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, é possível dizer que eles *falam* desse mundo tanto através de sons como de imagens. Assim como Marcius Freire, Nichols reconhece a autonomia criativa presente nas produções documentais: o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (NICHOLS, 2005, p. 73). A questão estética se liga diretamente ao conceito de voz, mas ela se funde na relação responsável e engajada que o documentário assume com o que registra:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo a mais". [...] O estilo assume uma dimensão ética. A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme. (NICHOLS, 2005, p. 74-76).

Ainda que ao longo da história tenha sido evidenciada através de tais elementos, a voz do documentário não se restringe ao que é literalmente falado pela narração, tampouco se resume somente às falas dos personagens entrevistados ao longo da narrativa. Para Nichols (2005), a voz está em tudo e fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Entre os aspectos citados pelo autor através dos quais a voz pode ser investigada, estão: 1) quanto cortar, ou montar, o que sobrepôr, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto-e-branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, etc.); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético,

observativo, participativo, reflexivo ou performático).

4. A voz em *Paris Is Burning*

A análise aqui sugerida parte de uma pesquisa extensa de aproximação dos aspectos formais da voz de *Paris Is Burning* aos estudos queer, levando em conta todos os eixos propostos por Bill Nichols. No lugar de visitar todos esses diferentes aspectos rapidamente, descreveremos mais profundamente um desses aspectos – no caso, a estrutura da montagem em intertítulos do filme – para exemplificar que a voz em *Paris Is Burning* e os elementos que a constituem nos fazem afirmar que o filme é dotado de uma voz queer.

Em seus 88 minutos de duração, *Paris Is Burning* se estrutura através de 26 intertítulos que abrangem gírias da comunidade retratada no filme, nomes de personagens e marcações de tempo. Lucas Hilderbrand (2013) entende esse método como uma maneira pedagógica pela qual o filme informa aquilo que apresenta, como se fosse uma espécie de dicionário visual. Esse caráter didático se encaixa no grupo de intertítulos relativo aos termos e gírias, uma vez que é aquele que diz respeito ao vocabulário específico que a minoria retratada em *Paris* utiliza e o qual – supostamente – é “traduzido” para que o circuito dos bailes faça sentido ao espectador. Em ordem de aparição, esses intertítulos são: *Ball, Legendary, Categories, Luscious Body, Schoolboy Schoolgirl Realness, Town and Country, Executive Realness, Butch Queen First Time In Drags at a Ball, High Fashion Evening Wear, Realness, House, Mother, Shade, Reading, Voguing, Mopping*.

Em Marcius Freire (2011), entendemos que um documentário refuta o caráter de transmissão da realidade no exato momento em que empreende escolhas formais para dar a ver aquilo que registra. No livro *Teoria Contemporânea do Cinema* (RAMOS, 2004), um artigo de Bill Nichols traz novas aplicações à voz do documentário, as quais nos possibilitam olhar com mais complexidade o que a estrutura resultante dessa ferramenta pode indicar. Nichols (2004) dirá que a maioria dos intertítulos usados em documentários funciona como uma voz de autoridade, operando sob uma pretensão explicativa, algo observável desde a era silenciosa, como no clássico *Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty. No entanto, essa mesma estratégia pode funcionar como denúncia ao formato autoritário/explicativo ao admitir sua incompletude e sugerir uma produção criativa sobre aquilo que se narra. Isso é observado por Nichols em *Wedding Camels* (1980), dirigido por David e Judith MacDougall:

[...] os intertítulos, em sua estrutura interativo-provocativa, se ajustam às particularidades de pessoas e lugares, em vez de brotar de uma

consciência onisciente. Revelam a clara consciência de que se está produzindo determinado significado por meio de determinada intervenção. Isso não é apresentado como uma grande revelação, mas como uma simples verdade que só é notável por ser pouco comum em documentários (NICHOLS, 2004, p. 66).

Neste sentido, em contraponto à hipótese de Hilderbrand (2013), propomos aqui que, através dos intertítulos referentes ao vocabulário dos sujeitos que se apresentam nos bailes, um método semelhante ao descrito por Bill Nichols se instaura no documentário de Jennie Livingston. Isto é, se a apresentação de um intertítulo serve a priori para trazer imagens que a ele darão sentido, o que se assiste em *Paris* é a torção desse método – as imagens evocadas por um intertítulo aos poucos mostram o que sequer é nomeado ao longo do filme, o que está por trás e o que foge à significação direta. No entanto, tal efeito só se constrói na demonstração de uma insuficiência da capacidade de explicação, na medida em que o modelo explicativo parece se esgotar: para que seja notado esse transbordamento, é preciso que em alguma medida – ou até algum momento do filme – a explicação funcione.

Aos quatro minutos de filme, o intertítulo *Ball* é exibido, o primeiro do grupo de vocábulos dos personagens. Construída com excertos de entrevistas do filme, a narrativa nesse momento sobrepõe duas vozes masculinas a imagens de performances: “Eu fui a um baile, eu ganhei um troféu e agora todo mundo quer me conhecer”, diz a primeira voz. “Esse filme é sobre o circuito dos bailes e a comunidade gay que a ele é envolvida, e como a vida de cada pessoa a trouxe até esse circuito”, diz a segunda. Em seguida, um trecho de entrevista filmado na parte externa do baile traz a seguinte fala de um personagem não identificado: “É como atravessar o espelho do País das Maravilhas. Você entra ali e se sente... se sente bem por centro confortável em ser gay”. Uma voz por trás da câmera indaga: “E não é assim no mundo lá fora?”, ao passo que o personagem responde: “Não é assim no mundo lá fora. Você sabe, *deveria* ser assim no mundo lá fora”. Essa sequência de discursos instaura o baile como principal temática do filme. Além disso, sugere que as questões relativas “ao mundo de fora” estarão em segundo plano, somente relevantes na medida em que contem algo sobre a história do circuito dos bailes.

Os cinco intertítulos relativos ao circuito dos bailes que se sucedem, em pouco mais de sete minutos entre o primeiro e o último, mantém tal proposta instaurada, a de descrição do baile: *Legendary* é explicado através de entrevistas com diversos participantes do baile e descreve o *status* de “lenda” que é alcançado por quem se torna famoso no circuito; *Categories* evoca a explicação de que os bailes se dividem por categorias; *Luscious Body* introduz a categoria competitiva de “corpo sensual”; *Schoolboy/Schoolgirl Realness*

introduz as performances *drag* nas quais os e as participantes devem se parecer o mais fielmente a um estudante universitário; e *Town and Country*, da mesma forma, descreve a categoria onde as performances *drag* aludem ao estilo e à indumentária da equitação.

Essa rápida sucessão provoca a sensação de serialização e categorização do *ethos* do baile, na medida em que os intertítulos funcionam de modo explicativo no modelo clássico da voz de autoridade. É essa primeira sensação que se faz essencial para que *Paris Is Burning*, aos poucos, desfaça a própria proposta. As cenas e descrições evocadas pelos três intertítulos seguintes (*Executive Realness*; *Butch Queen First Time In Drags at a Ball*; *High Fashion Evening Wear*) são cruciais para que um efeito de transição se construa.

Executive Realness, aos 14 minutos de filme, explica a categoria na qual os e as participantes precisam se parecer como uma pessoa executiva de Wall Street. A voz do mestre de cerimônias sobrepõe imagens de competidores vestidos de executivos: “Vistam seus ternos. Eu disse: o homem bem vestido dos anos 1980. Vistam seus ternos e calcem seus sapatos.”. Uma entrevista com a personagem Dorian Corey reveza espaço diegético com imagens de performances dessa categoria.

Na vida real, você não consegue um trabalho executivo a não ser que tenha uma formação e uma oportunidade. Agora, o fato de que você não é um executivo é simplesmente resultado dos padrões sociais. É bem isso. Pessoas negras têm dificuldade de ingressar em qualquer lugar. E aqueles que conseguem, quase sempre são heterossexuais. Em um baile, você pode ser o que quiser. Você não é realmente um executivo, mas você se parece com um. E assim, você mostra ao mundo hétero que você, sim, consegue ser um executivo. Se eu tivesse uma oportunidade, eu poderia ser um executivo, porque eu me pareço com um. E isso é, digamos, uma satisfação. Seus amigos te dizem: “você daria um ótimo executivo”. (PARIS IS BURNING, 1990, 14min).

As práticas dos bailes, nesse jogo de edição, são colocadas em perspectiva à sociedade majoritária. Isso não instaura nada totalmente inédito no filme – entrevistas com as personagens apresentadas pelos intertítulos iniciais já se encarregaram anteriormente de mostrar que grande parte da vida daqueles sujeitos é influenciada pela cultura popular e pela mídia de massa. No entanto, o que a entrevista de Dorian inicia em *Paris Is Burning* é uma perfuração do espaço do baile (enquanto temática principal do filme) pelo espaço ocupado pela maioria hegemônica. *Butch Queen First Time In Drags at a Ball*, apresentada no minuto seguinte, revela a categoria dedicada às *drags* que estão pela primeira vez se apresentando em um baile. A performance da personagem Paris Dupree, no entanto, quebra a harmonia e a prática até então demonstrada através das performances anteriores, uma vez que ela confronta, com gritos, a audiência e o mestre de cerimônias, ao mesmo tempo em

que atipicamente “se desmonta”, tirando a estrutura que segura sua peruca e se aproximando de uma aparência *butch*, isto é, pouco feminina, ao contrário do que se busca na maioria das outras categorias do baile. *High Fashion Evening Wear*, em seguida, revela a categoria do baile na qual é preciso usar roupas e se portar como se estivesse em um jantar da alta sociedade. O mestre de cerimônias delimita um pré-requisito básico da categoria, aparentemente violado por algum/alguma dos/das participantes: “Vamos lá. É sabido que uma mulher carrega uma bolsa de festa à noite. Não há como enrolar quanto a isso! Você vê no Canal 7 em *All My Children* e *Jeopardy*”.

Esses três intertítulos mostram problemáticas mais profundas que envolvem as performances do baile e que antes não estavam sendo exploradas. Dentro do contexto do baile, então, o filme aprofunda a falta de acesso àquilo que se referencia (*Executive Realness*), a sugestão de conflito e os diferentes pressupostos de masculinidade e feminilidade de cada categoria (*Butch Queen First Time In Drags at a Ball*) e a referência de tais pressupostos (bem como a pressão relativa a eles) em relação à cultura de massa e no que se expressa fora do baile (*High Fashion Evening Wear*). Tais temáticas precipitam a iminência/inevitabilidade de se falar desse “mundo lá fora” no filme. Anterior à exibição do intertítulo seguinte, imagens das ruas de Nova Iorque acompanham o dia-a-dia de pessoas presumidamente heterossexuais, brancas, de classe média/alta, as quais são pela primeira vez inseridas nas imagens do filme em primeiro plano. A música “*I Got To Be Real*”, interpretada pela cantora Cheryl Lynn, sobe na trilha sonora do filme, na medida em que um trecho de entrevista de um personagem masculino adiciona-se em *off* à narração dessas imagens:

Quando você é um homem e uma mulher, você pode fazer o que quiser. Você pode... você pode praticamente transar no meio da rua se quiser. O máximo que te dirão é ‘Hey, abre um espaço pra mim!’, sabe? Mas quando você é gay, você controla tudo que faz. Controla a sua aparência, suas roupas, o jeito que fala, o jeito que age. ‘Será que estão me notando? O que será que pensam de mim?’ (PARIS IS BURNING, 1990, 17min).

Realness é o intertítulo seguinte. “Ser capaz de se misturar. Isso é *Realness*. Quando você consegue passar pelo olhar não-treinado, ou até mesmo o olhar treinado, e não denunciar o fato de que você é gay”, descreve Dorian Corey. São exibidas diversas categorias dentro dos bailes nas quais *Realness* é um pressuposto, assim como antes já havia sido perceptível, revelando que se trata acima de tudo de um critério. No entanto, para além do baile, esse intertítulo se afasta das performances enquanto tema principal e serve de introdução a outros temas. Uma entrevista com a *drag queen* Pepper Labeija traz como tema principal o

conflito com sua mãe na época em que Pepper começou a se vestir com trajes femininos publicamente e se harmonizar. Um comentário de Dorian Corey logo em seguida explica que o “auge” da *Realness* é quando uma pessoa consegue sair do baile, andar na rua à luz do sol, pegar o metrô e voltar para casa sem ter apanhado. Essa fala é disposta enquanto imagens da personagem Venus Xtravaganza em sua casa introduzem a personagem no filme. Assim, *Realness* transborda o baile e passa a mediar a própria relação com o corpo e o espaço público que as personagens de *Paris Is Burning* desenvolvem.

A quebra entre o baile e o “mundo lá fora” produzida por esse intertítulo demonstra-se na medida em que os pressupostos de feminilidade, masculinidade e heterossexualidade que atravessam as categorias do baile são colocados em função de algo maior, em função da própria vida das personagens retratadas. Descobre-se que *Realness*, apesar de também ser uma categoria de performance, é uma expectativa imposta às (e também reproduzida por) pessoas daquele grupo. É notável, nesse sentido, a evolução da carga de imagens e temáticas evocadas por um intertítulo, bem como a duração no espaço diegético. Diferente de intertítulos anteriores, *Realness* traz não só o significado direto do que a palavra quer dizer, mas suas implicações políticas, discursivas e subjetivas, bem como aquilo que não é nomeado, como a transexualidade de algumas personagens e a heterossexualidade compulsória à qual elas foram submetidas no início de suas vidas. Na organização do filme, em um tratamento explicativo e sob a intenção de se abordar o baile como tema principal, o intertítulo *Realness* está deslocado, uma vez que seu significado desde o início poderia ter sido apresentado para que as performances fizessem sentido em seu contexto interno.

Essa ruptura provoca um novo tratamento a todos os intertítulos seguintes: *House*, *Mother*, *Shade*, *Reading*, *Voguing* e *Mopping*. Embora se refiram a práticas específicas, gírias ou posições sociais do circuito dos bailes, eles são descritos em função de (e convocarão) entrevistas, imagens, discursos e fenômenos que extrapolam o contexto das performances. *House* diz respeito às famílias formadas para as competições dos bailes, mas será também o momento de abordagem da expulsão de casa sofrida por aqueles personagens e seus destinos em comum que geram a união consequente; *Mother* explica que há uma figura matriarcal em cada casa/família, ao mesmo tempo em que revela que a subversão dos papéis de gênero está para além dos bailes e permeia o dia-a-dia e a forma como se constroem as relações afetivas entre os personagens; *Shade*, *Reading* e *Voguing*, ao esclarecerem práticas criativas e artísticas que acontecem entre os participantes dos bailes, demonstram as diferenças que há dentro daquela minoria e quais os conflitos que elas

causam; *Mopping* descreve o dia-a-dia de roubo e furto de muitos sujeitos dos bailes, aprofundando questões já antes citadas como a pobreza extrema e a fome. Assim, a partir de *Realness*, todos os termos deixam de somente vincular-se ao seu significado naturalizado (ou seja, utilitário à explicação do baile) e passam a inserir assuntos no documentário que não são (ou não podem ser) delimitados/descritos separadamente, gerando um processo de conotação em detrimento da denotação. Acima de tudo, na medida em que se tornam menos breves (o espaço de tempo entre eles aumenta drasticamente), observa-se que os intertítulos sutilmente desmontam a pretensão de explicação que carregam.

5. Considerações finais: evidências de uma voz queer

Ao propositalmente falhar em cumprir a proposta inicial da estrutura do filme, a voz em *Paris Is Burning* aponta para a complexidade daquilo que se está assistindo, demonstrando que há mais do que é diretamente nomeado e mencionado. Acima de tudo, essa mudança revela o fracasso em abordar de forma direta tantos atravessamentos subjetivos que não podem ser divididos em uma oposição baile/mundo de fora. Bill Nichols, ao refletir sobre o tipo de documentário em que *Paris Is Burning* se encaixa, dirá que “esses filmes performáticos sobre gênero e sexualidade se afastam de um programa político específico, [...] geram a sensação de tensão entre o filme, como representação, e o mundo que está além dele” (NICHOLS, 2005, p. 199). O autor diz ainda que “um filme representa o mundo de maneiras sempre mais implícitas que explícitas, que confessam o fracasso de esgotar um assunto pelo simples ato de representá-lo” (NICHOLS, 2005, p. 199).

Jack Halberstam (2011), um dos principais teóricos queer da atualidade, posiciona o fracasso como um importante aspecto através do qual a arte e as questões queer se aproximaram ao longo da história, expresso na forma de recusar submeter-se às lógicas dominantes do poder e da disciplina: “Como uma prática, o fracasso reconhece que as alternativas estão desde sempre vinculadas ao dominante, mas que o poder nunca é total ou consistente”⁴ (HALBERSTAM, 2011, p. 88, tradução nossa). Os trabalhos de artistas como Quentin Crisp e Andy Warhol partem do fracasso como uma oportunidade, e não um beco sem saída, gerando resultados estéticos que se expressam em uma obscuridade peculiar e uma negação ao progresso (HALBERSTAM, 2011).

Em parte influenciada pelos escritos de Lee Edelman, Teresa de Lauretis caracteriza

⁴ “As a practice, failure recognizes that alternatives are embedded already in the dominant and that power is never total or consistent;”

o queer como uma postura radicalmente avessa ao progresso e ao futuro normativo (ao “futurismo reprodutivo”). Nos produtos culturais, trata-se de uma intenção contrária à continuidade, à pressão genérica sobre as narrativas em direção a um fechamento e a uma satisfação de significado, interrompendo, também, a referencialidade da linguagem, inclusive a das imagens (DE LAURETIS, 2011, apud PSARRAS, 2015). Assim, o queer compreende uma negação de produzir um sistema codificado. Em *Paris Is Burning* na medida em que *o processo de fracassar* é demonstrado propositalmente na montagem dos intertítulos, ele aponta para a insuficiência da identidade, da significação direta e de um molde único no que diz respeito à explicação da constituição do mundo e dos sujeitos nele inseridos.

Karla Bessa (2014) sustenta que a teoria queer propõe um desafio às molduras do olhar, uma vez que a teoria aponta para um além das representações, da visibilidade de evidências, da inclusão da diversidade, iniciando uma busca pela “desexotização” da nossa compreensão em relação aos diversos modos de lidar com o corpo e seus prazeres. Isso está diretamente ligado à forma que pensamos o audiovisual: um modo queer de fazer cinema não se resume somente à abordagem de temáticas LGBT, por exemplo, mas abrange a inserção de um “jogo de poder entre representações em disputa.” (BESSA, 2014, p. i), afinal, o papel do queer no cinema é justamente o de sensibilizar o olhar para enfrentar esses campos de batalha. (BESSA, 2014).

Enfim, ao investigarmos a voz de *Paris Is Burning*, encontramos no filme uma intenção de demonstrar a insuficiência de um só modelo de explicação dos processos subjetivos e identitários que atravessam as personagens do filme. Entre as diversas definições de queer que permeiam os estudos de gênero há mais de duas décadas, cabe aqui retomar o termo a partir de Eve Sedgwick, uma das estudiosas mais prolíferas desse campo. Sedgwick (1994) dirá que queer pode se referir a uma malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido indicando que a sexualidade e/ou o gênero de alguém não podem ser significados univocamente.

A voz queer é forjada a partir desse campo de disputas citado por Bessa (2014) no qual as identidades sexuais e de gênero são constantemente ressignificadas através da própria construção narrativa. Nesse sentido, a voz de *Paris Is Burning* é queer na medida em que suas escolhas formais assemelham-se aos fundamentos que posicionam o queer como um modo crítico e não unívoco de conceber o sujeito.

REFERÊNCIAS

BESSA, Karla. A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Revista Cult**, São Paulo, edição 193, ago 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/a-teoria-queer-e-os-desafios-as-molduras-do-olhar/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 151-172.

DE LAURETIS, Teresa. Queer Texts, Bad Habits and the Issue of a Future. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, 17:2-3, p. 243-263, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREIRE, Marcius. **Documentário – Ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HILBERBRAND, Lucas. **Paris Is Burning: A Queer Film Classic** (Queer Film Classics). New York: Arsenal Pulp Press, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – Uma Política Pós-identitária para a Educação. **Estudos Feministas**, ano 9, n. 2, p. 541-553, 2º semestre de 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. **Anais Eletrônicos do 16º Congresso de Leitura do Brasil**. Campinas, UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Distribuidora: Miramax Films. New York (US). 78min. 1990.

PSARRAS, Marios. **25 Years of (new) Queer cinema and theory**. 2015. Disponível em: <http://filmiconjournal.com/blog/post/36/25_years_of_new_queer_cinema_and_theory> Acesso em: 16 nov. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Tendencies**. London: Routledge, 1994.