

SUBJETIVIDADE E SINGULARIZAÇÃO: NOTAS SOBRE POSSÍVEIS ABORDAGENS AO DOCUMENTÁRIO PARIS IS BURNING¹

Nicolas Silva de Sales²
Jamer Guterres Mello³

RESUMO

Paris Is Burning (1990) foi um documentário crucial para explorar as contradições que marcaram o seu tempo. Da escolha do seu objeto de análise às diversas polêmicas envolvidas em sua exibição comercial, todas as etapas do filme dirigido por Jennie Livingston foram atravessadas pelas transformações sociais e culturais que permearam os Estados Unidos na virada das décadas de 1980 a 1990. Exemplo emblemático não só de um novo enfoque sobre a diversidade sexual no cinema independente americano, *Paris* também foi tópicos de diversas discussões suscitadas pelos estudos acadêmicos da época, uma vez que sua trama trouxe ao grande público o contato com a comunidade LGBT que reacendeu a cultura *drag* em Nova York nos anos 1980, coincidindo com a insurgência dos estudos *queer*. No Brasil, no entanto, o filme permanece pouco estudado. O presente artigo busca retomar brevemente a história por trás de seu enredo, produção e distribuição, bem como recuperar parte do debate teórico traçado sobre o documentário até aqui, para então explorar possíveis abordagens de análise e novas nuances em *Paris Is Burning*.

Palavras-chave: Paris Is Burning. Cinema. Subjetividade. New Queer Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Paris Is Burning é um documentário estadunidense dirigido por Jennie Livingston e lançado em 1990. Sua narrativa traz como tema uma comunidade LGBT composta majoritariamente por pessoas negras e latinas moradoras de Nova York. Nessa comunidade desenvolveu-se a *Cultura de Bailes*, momento importante para a história do movimento LGBT, da qual surgiram diversos elementos marcantes que ainda hoje permeiam a linguagem de grupos minoritários para além do território norte-americano, sendo visíveis em diversas referências populares e produtos midiáticos de grande alcance.

¹ Trabalho inscrito para o GT Comunicação e Cultura, do VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM.

² Graduando em Jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: nicolassilvadesales@gmail.com.

³ Doutorando em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). E-mail: jamermello@gmail.com.

A *Cultura de Bailes* abordada no filme se desenvolve nos anos 1970 e 1980 e expressa uma série de performances artísticas no interior de uma comunidade marginal que constantemente lida com situações de desigualdades e exclusões produzidas pelos sistemas social e econômico. O principal elemento desses bailes são as categorias, que caracterizam os diferentes nichos de competição artística entre os participantes dos bailes. Há, por exemplo, a categoria “*realness*”, na qual personagens *trans* e *drag queens* competem entre si de modo a descobrir qual delas é mais “real”, ou seja, qual se parece mais com uma mulher dentro dos ideais femininos hegemônicos. Esses ideais que atravessam tal categorização são problematizados por autoras como a feminista estadunidense bell hooks⁴, que não deixa de perceber como os elementos abordados na produção do filme estão ligados a padrões brancos de beleza e, portanto, dizem respeito a um sistema de poder e exclusão aprofundado em racismo.

No entanto, ainda que reproduzam diversos critérios que oprimem os sujeitos participantes, as categorias dos bailes que são abordadas no filme trazem também um movimento contrário de releitura da norma, uma vez que trata com ironia diversos elementos idealizados naquele momento histórico dos Estados Unidos. Uma das categorias que demonstra bem essa questão é a de executivo (*executive realness*), na qual os indivíduos competem entre si disputando a partir de um ideal estético ligado aos executivos de Wall Street, ironicamente mostrando a relação entre a vontade de alcançar aquele ideal identitário e a facilidade de fazê-lo a partir de uma performance.

Para além das performances em si, o filme ainda mostra como a desigualdade do poder econômico atravessa o dia-a-dia das pessoas dessa comunidade, já que muitas se prostituem por não estarem no mercado de trabalho formal, roubam roupas de lojas de luxo para montar o visual próprio de cada performance e têm como ídolos e objetivos de vida figuras diretamente ligada à ascensão econômica.

A partir deste panorama inicial podemos afirmar que *Paris Is Burning* foi um documentário crucial para explorar as contradições que marcaram o seu tempo. Exemplo emblemático não só de um novo enfoque sobre a diversidade sexual no cinema independente americano, o filme também foi tópico de diversas discussões suscitadas pelos estudos acadêmicos da época, uma vez que sua trama trouxe ao grande público o contato com a comunidade LGBT que reacendeu a cultura *drag* em Nova York nos anos 1980, coincidindo com a insurgência dos estudos *queer*. No Brasil, no entanto, o filme permanece pouco

⁴ Grafia utilizada em caixa baixa como nos livros e publicações referidos, respeitando a vontade da autora.

estudado. O presente artigo busca retomar brevemente a história por trás de seu enredo, produção e distribuição, bem como recuperar parte do debate teórico traçado sobre o documentário até aqui, para então explorar possíveis abordagens de análise e novas nuances em *Paris Is Burning*.

Em tempos de maior visibilidade às pautas das minorias, análises que proponham um apanhado crítico às formas como historicamente os grupos minoritários foram socialmente posicionados são de grande relevância em um contexto político. Dentro da comunicação, tais estudos ganham importância na medida em que representam novas formas de se pensar a posição do campo a respeito desses sujeitos, levando em conta o papel da produção audiovisual nos recortes que dão corpo às pautas sociais aqui estudadas.

2. PARIS IS BURNING: CONTEXTUALIZAÇÕES

Nascida em 1962 em Dallas, no Texas, Jennie Livingston se formou na Universidade de Yale em 1983, onde estudara artes com ênfase em fotografia, desenho, pintura e literatura anglófona. Pouco tempo depois, mudou-se para Nova Iorque, onde continuou sua formação acadêmica através de um curso de verão voltado à produção cinematográfica na NYU em 1985. Nessa mesma época, ao passear durante a noite nos arredores de Washington Square Park, uma praça pública nova-iorquina, Livingston se deparou com três homens dançando e os abordou com a intenção de fotografá-los. Curiosa quanto àqueles movimentos atípicos a que assistia, a diretora contou em entrevista que essa fora a primeira vez em que ouviu falar na dança voguing. “Perguntei o que era exatamente aquilo e eles me disseram que, se eu queria mesmo saber, deveria ir a um baile”⁵ (SEIDEL, 2009, p. 1, tradução nossa). Assim começa a história por trás de *Paris Is Burning*, primeiro filme dirigido por Livingston.

Como observa Lucas Hilderbrand (2013), o documentário pode ser analisado a partir da divisão em dois principais blocos: na primeira metade do filme, introduz-se o universo que compõe os bailes *drag*⁶ 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.

2.1 ENREDO, TRAMA E PERSONAGENS

⁵ “I was like “What is that?” “Well, if you really want to see voguing you should come to a ball!”

⁶ Diz respeito às práticas e performances nas quais um sujeito se veste e age como se pertencesse a outro gênero, expondo os estereótipos de feminilidade (quando trata-se de uma *drag queen*) ou da masculinidade (*drag king*).

O filme começa situando o espectador na cidade de Nova Iorque no ano de 1987. As primeiras imagens revelam as atividades que se manifestam nas ruas da cidade à noite, onde pessoas majoritariamente negras e latinas interagem entre si. Uma voz em *off* dá início à narração: “Lembro de meu pai dizer: ‘Você tem três problemas nesse mundo. Todo negro tem dois: por ser negro e por ser homem. Mas você é negro, é homem e é gay. Você vai sofrer muito.’ Então ele disse: ‘Se você vai passar isso, vai ter que ser mais forte do que pensa.’”

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, a qual é montada integralmente a partir de fragmentos da fala de diversas personagens. 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 edição do filme organiza a montagem desvinculando-se de uma narrativa estritamente linear para criar uma forma que dá sentido aos diversos conceitos e palavras que serão explorados pelos sujeitos filmados. O método funciona como uma estrutura que educa quem vê de fora a respeito da cena dos bailes antes de aprofundar-se nos problemas pessoais e sociais dos seus participantes (HILDERBRAND, 2013). Assim são apresentadas de maneira independente 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 conceitos.

O relato de Pepper encarrega-se principalmente de aprofundar o que há por trás dos laços afetivos entre os sujeitos abordados. A personagem constrói um paralelo entre as formações familiares tidas como tradicionais, os abandonos recorrentes quando um dos indivíduos dessa família pertence a uma minoria sexual ou de gênero, e o conseqüente senso de parentesco que nasce entre pessoas que dividem uma vivência de abandono. Além disso, Pepper reflete sobre como desde jovem sonha em ascender economicamente, observando a forma como as “pessoas ricas vivem”, em suas palavras, através de revistas e de telenovelas populares como *Dynasty*⁷. Outro ponto importante levantado pela personagem é a mudança observada em relação aos ideais estéticos das *drag queens* com o passar das últimas décadas:

⁷ Exibida entre 1981 e 1989, a telenovela norte-americana *Dynasty* foi indicada por seis anos seguidos ao Globo de Ouro por melhor drama de TV.

inicialmente inspiradas nas *showgirls* de Las Vegas, a partir dos anos 70 as referências voltaram-se às atrizes de cinema e, nos anos 80, às modelos da alta costura. As contribuições feitas pelo relato de Dorian Corey durante o filme também vão de encontro a essa análise de Pepper, uma vez que, ao traçar um histórico das influências que permeiam a cultura *drag*, Dorian também revela o papel da cultura na formação subjetiva das minorias envolvidas.



FIGURA 01 – PARTICIPANTES DOS BAILES DANÇANDO “VOGUING”
FONTE: PARIS IS BURNING (1990)

A transição entre primeira e segunda metade do filme ocorre na exploração dos significados por trás de *reading*, *shade* e *voguing*, conceitos que servem de ponte narrativa entre o espaço físico do baile e o contexto social externo de quem o frequenta, fazendo com que as imagens seguintes revelem de maneira mais enfática o macroambiente da metrópole nova-iorquina. A personagem Dorian Corey define *reading* como “a forma artística de insultar alguém”. A criatividade por trás do insulto é entendida como uma maneira de interação entre as personagens, podendo ser vista também como um tipo de resistência ao preconceito sofrido pelas minorias que elas ocupam. *Shade* segue a mesma definição, mas se potencializa como uma maneira ainda mais complexa de xingamento. Tal hostilidade comum ao dia-a-dia dos bailes torna-se o ponto de partida da criação do *voguing*, uma dança de cunho competitivo que serve de resolução apaziguadora para os conflitos pessoais dos participantes: “É como pegar duas facas e cortar um ao outro, mas através da dança”, descreve o personagem Willi Ninja, explicando que os movimentos simulam a pose das modelos na capa

da revista Vogue, mas também agregam influências da simbologia egípcia, do *hip hop* e da ginástica, conforme a figura 01.

Willi Ninja, Octavia St. Laurent e Venus Xtravaganza são os principais entrevistados da segunda metade de *Paris Is Burning*. Ainda que já tivessem sido apresentados em fragmentos de imagens e entrevistas desde o início do filme, nessa etapa as suas vidas passam a ser de fato acompanhadas. 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 o cotidiano de trabalho de cada um.

Willi Ninja é um homem negro homossexual, a figura materna (*mother*) da família Ninja (*house of Ninja*) e 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. Esses 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 palavras. Octavia St. Laurent, mulher negra e também transexual, é uma das figuras mais bem-sucedidas e glamourosas dos bailes, principalmente nas categorias de *realness*, 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. Uma tela escura informa uma transição temporal de dois anos: “NEW YORK, 1989”. Já não há mais uma narração montada a partir das entrevistas. Nesse momento, assiste-se ao fenômeno de popularização dos bailes e as cenas são mediadas através de imagens retiradas de reportagens de emissoras norte-americanas. 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. Descobre-se também 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”.

2.2 PARIS IS BURNING E O NEW QUEER CINEMA

Paris Is Burning foi desde cedo associado ao movimento cinematográfico conhecido como *New Queer Cinema* (HILDERBRAND, 2013). Margarete Nepomuceno (2009) concebe o gênero como uma janela que deu visibilidade no início dos anos 1990 à encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da auto-referência de gênero. Tal cenário investiu em uma prática discursiva positiva sobre o homoerotismo, em uma época na qual as minorias sexuais e de gênero estavam sendo alvo de uma guerrilha moral devido à expansão do HIV/AIDS.

Karla Bessa (2007) ressalta que o cenário no qual o movimento surge é resultado de uma configuração que já vinha sendo construída há pelo menos duas décadas nos festivais de temática LGBT nos Estados Unidos. O *New Queer Cinema* ganhou esse nome em uma crítica publicada por B. Ruby Rich em março de 1992 na publicação nova-iorquina *Village Voice*. A análise de Rich remonta a crescente produção de filmes independentes no início da década de 1990 que colocava em questão a representação das minorias. Ainda que tenha caracterizado um movimento, o *New Queer Cinema* não necessariamente produziu uma estética única:

É claro que os novos filmes e vídeos *queer* não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas. (RICH, 2015, p.18).

O documentário de Jennie Livingston não só se tornou um dos títulos mais paradigmáticos do movimento *New Queer Cinema*, como também preencheu algumas das lacunas deixadas por outras produções da época. Daniel Contreras (2004) argumenta que se trata de um dos poucos filmes a lidar com questões raciais diretamente interligadas a um contexto *queer*.

3. ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

Hilderbrand (2013) ressalta que o debate acadêmico no início dos anos 1990 estava marcado pela insurgência dos Estudos Culturais, dos estudos críticos pós-coloniais e da Teoria Queer. Sobre a última, cabe contextualizar sua gênese, uma vez que é praticamente simultânea à exibição comercial de *Paris Is Burning*.

Em fevereiro de 1990, Teresa de Laurentis empregou pela primeira vez a denominação Teoria Queer para contrastar o empreendimento analítico que um conjunto de pesquisadores desenvolvia em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero. A escolha do termo queer para se autodenominar, ou seja, um xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, destacava o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização focada na sexualidade. Desta forma, os teóricos queer delimitavam um novo objeto de investigação: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. (MISKOLCI, 2007, p.2).

Nesse contexto, *Paris* tornou-se um texto pelo qual críticos culturais e acadêmicos podiam abordar tais questionamentos políticos (HILDERBRAND, 2013). A autora bell hooks é responsável por um ensaio seminal a respeito de *Paris Is Burning*. Ainda que suficientemente controverso, cabe retomá-lo para analisarmos uma das diversas reações que o filme gerou nos EUA. hooks (1992) conta que sua crítica ao filme surgiu ao perceber o desconforto de diversos espectadores negros que o assistiram. Enquanto isso, ela notava que muitas pessoas brancas encontravam no documentário um produto de entretenimento e humor.

Segundo hooks (1992), a celebração da cultura de bailes transforma-se, em *Paris Is Burning*, em uma celebração da hegemonia racial branca. Isso não perpassaria somente a composição dos planos filmados por Livingston, mas o discurso proferido nas entrevistas do filme. Dentro do sistema que concebe como “patriarcado capitalista de supremacia branca”, hooks postula que a escolha de apresentar-se artisticamente como uma mulher (ou seja, em *drag*) é sempre construída a partir de uma visão patriarcal que concebe tal escolha como uma perda, uma trajetória de deslocamento de um lugar de poder (masculino) a um lugar de opressão (feminino), uma escolha que leva à ridicularização. Cruzadas à questão racial, tais performances só poderiam adquirir o caráter de crítica social se servissem para dismantelar a masculinidade falocêntrica atribuída aos homens negros. Em contraste ao que se vê no filme, no entanto, tal potência subversiva se perde, uma vez que a branquitude é posta como essencial à experiência feminina (HOOKS, 1992).

Daniel Contreras resgata em John Champagne o quanto a postura crítica de bell

hooks nega a potência da ambiguidade apresentada por Jennie Livingston, uma vez que ela simultaneamente celebra e critica a visão idealizada, fetichista e sexista da feminilidade das performances *drag* (CHAMPAGNE apud CONTRERAS, 2004). Hilderbrand também aponta limitações na análise da autora, acreditando que ao ver os personagens do filme somente através da tragédia e da opressão, hooks não os concede alegria, senso de comunidade ou senso de agência (HILDERBRAND, 2013). De fato, a principal decepção compartilhada pelos autores que escreveram negativamente sobre *Paris Is Burning* é o fato de não encontrarem nas performances uma crítica direta e subversiva às opressões raciais e de gênero (CONTRERAS, 2004).

Figura central da Teoria Queer, Judith Butler propõe uma abordagem diferente em relação à subversão. A partir de Louis Althusser, Butler (1993) recupera a noção de interpelação para pensar o quanto a censura está vinculada à formação subjetiva daquele que é interdito por ela.

Esse “alguém” que parece não estar em uma situação de violação antes de ser chamado (e para o qual a saudação estabelece tal prática como uma violação) não é um sujeito social completo, não está completamente subjetivado, uma vez que ele ou ela ainda não fora censurado. A censura não simplesmente repreende ou controla o sujeito, mas constitui parte crucial da *formação* social e jurídica do sujeito. A chamada é formativa, se não *performativa*, precisamente porque inicia o indivíduo ao estado de sujeição do sujeito.⁸ (BUTLER, 1993, p. 121, tradução nossa).

A transição ao domínio discursivo do sujeito, no entanto, não exclui certo desconhecimento, certa ruptura. Entre o comando da censura e o efeito apropriado pelo sujeito há a possibilidade de uma falha constitutiva da performatividade, e é a potência do erro que ocasiona a chance de desobediência. Butler (1993) exemplifica tal processo ao pensar como as comunidades se desenvolvem em *Paris*: ao produzir uma estrutura semelhante à formação familiar hegemônica, mas ao falhar pela impossibilidade de reproduzi-la lealmente, os sujeitos envolvidos abrem a possibilidade de ressignificar os próprios termos que definem a noção de violação.

Butler aponta ainda que *Paris Is Burning* põe em cheque a seguinte questão: se a paródia (*drag*) de uma norma dominante (o gênero) é suficiente para efetivamente desmantelá-la, uma vez que nesse processo de desnaturalização também há o risco de uma

⁸ This “one” who appears not to be in a condition of trespass prior to the call (for whom the call establishes a given practice as trespass) is not fully a social subject, is not fully subjectivated, for he or she is not yet reprimanded. The reprimand does not merely repress or control the subject but forms a crucial part of the juridical and social formation of the subject. The call is formative, if not performative, precisely because it initiates the individual into the subjected status of the subject.

reconsolidação das estruturas hegemônicas de poder. Considerando os diversos riscos, sua hipótese é a de que não há uma relação necessária entre *drag* e subversão, mas a certeza de um campo aberto: “[...] *drag* é um espaço onde reside certa ambivalência, refletindo um panorama mais amplo no qual se está engendrado nos regimes de poder constitutivos e, conseqüentemente, nos mesmos regimes ao qual está se opondo.” (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa).

Considerando que a heterossexualidade não existe *a priori*, Butler sustenta que seu sistema de gênero é constituído pelo próprio esforço repetitivo (e, portanto, performativo) de reproduzir as idealizações do que chama de *projeto heterossexual*. Assim, ela ressalta que a *drag* não é uma imitação secundária relativa a um gênero prévio e original, mas trata-se de uma prática que divide com a heterossexualidade as mesmas ferramentas discursivas. Nesse sentido, a subversão possível nas performances da cultura de bailes é a de revelar “a estrutura imitativa em que o gênero hegemônico é por si só produzido, colocando em cheque o caráter natural e original da heterossexualidade”⁹ (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa).

Pela prática *drag* não possuir um caráter unívoco, é insuficiente para Butler a análise de bell hooks quanto às representações de gênero em *Paris Is Burning*. Considerar *drag* como algo fundamentalmente misógeno – uma vez que a performance levaria a vivência feminina ao ridículo e ao degradante – é, para Butler (1993), uma postura heterossexista, já que define a homossexualidade masculina, o *cross-dressing* e a transexualidade feminina a partir da matriz heterossexual de gênero.

A busca por *realness* presente nas performances em *Paris Is Burning* também é objeto de análise de Butler. As exigências dessa categoria competitiva complexificam a delimitação das fronteiras entre ideais raciais e de gênero. De acordo com a teórica, “tornar-se real” constitui a promessa fantasmática de ser salvo da pobreza, da homofobia e da deslegitimação racial. Essa tentativa transcorrida nos bailes expõe as normas regulatórias desse ideal estabelecido, as quais poderiam compor o que Lacan conceitua de simbólico. O simbólico lacaniano prevê a diferença sexual como constitutiva do sujeito

O que *Paris Is Burning* sugere, no entanto, é que, na constituição do sujeito, a ordem da diferença sexual não é anterior àquela racial ou de classe; de fato, o simbólico é também, e simultaneamente, um conjunto de normas racializantes; e que essas normas da *realness* pelas quais o sujeito é produzido são concepções sobre o “sexo”

⁹ [...] on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality.

informadas através da raça.¹⁰ (BUTLER, 1993, p. 130, tradução nossa).

Os entrecruzamentos entre gênero e raça são indispensáveis para analisar a personagem transexual Venus Xtravaganza. De origem latina, Venus não deseja somente viver plenamente como uma mulher, mas tornar-se uma “garota branca e mimada”, em suas próprias palavras. Nesse desejo, Butler (1993) observa como o gênero torna-se o veículo de uma transformação fantasmática de classe e raça, o próprio campo de sua articulação.

Reconhecendo as contradições presentes no documentário, Butler conclui suas considerações no livro *Bodies That Matter* (1993) argumentando que *Paris Is Burning* não se destaca pela forma como lida com a heterossexualidade e a hegemonia racial branca, uma vez que esses elementos acabam sendo eventualmente idealizados na narrativa. O que se destaca é a ressignificação não-normativa da estrutura familiar que acontece através da dinâmica dos bailes e do vocabulário desenvolvido, criando um senso de união entre seus membros: “Essa não é uma mera imitação, mas a construção social e discursiva de uma comunidade que vincula, cuida, ensina, abriga e capacita”.¹¹ (BUTLER, 1993, p. 131, tradução nossa).

4. POSSÍVEIS ABORDAGENS DE ANÁLISE

Lucas Hilderbrand é o autor de *Paris Is Burning: A Queer Film Classic* (2013), o único livro dedicado exclusivamente ao filme até o momento. Sua obra remonta o contexto de produção e exibição do filme, a qual serviu de base para o desenvolvimento da linha do tempo traçada nos subcapítulos anteriores. A ausência de bibliografia referente ao filme traduzida para o português mostra que o debate em torno do documentário *Paris Is Burning* não é facilmente acessível no Brasil. O mais recente registro bibliográfico brasileiro encontrado que traz referências a *Paris Is Burning* em seus artigos é a publicação *New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política* (2015), compilação de textos organizada por Lucas Murari e Mateus Nagime como catálogo de um festival de cinema homônimo produzido pela Caixa Econômica Federal. Nenhum dos textos, no entanto, aborda o filme de maneira aprofundada. Uma nota dos editores informa também que *Paris* constava na programação original do festival, mas dificuldades nas negociações dos direitos autorais impossibilitaram sua exibição

¹⁰ What *Paris Is Burning* suggests, however, is that the order of sexual difference is not prior to that of race or class in the constitution of the, subject; indeed, that the symbolic is also and at once a racializing set of norms, and that norms of realness by which the subject is produced are racially informed conceptions of "sex"

¹¹ [the resignification of the family through these terms] is not a vain or useless imitation, but the social and discursive building of community, a community that binds, cares, and teaches, that shelters and enables.

(MURARI e NAGIME, 2015, p. 42). Tampouco há indícios de produções acadêmicas que tomem o filme como principal objeto de análise no Brasil.

Embora tenha sido produzido há 25 anos, *Paris Is Burning* ainda possui diversos tópicos interessantes de serem explorados, os quais são fundamentais para as atuais às questões de gênero e relativas ao movimento LGBT. Nesse sentido, a intenção final do presente artigo é atualizar a leitura do filme e pensar possíveis abordagens de análise. Esse esforço proposicional se dá a partir dos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1997) e de Guattari ao lado de Suely Rolnik em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996) e tem como foco a assimilação dos movimentos minoritários ao sistema capitalista e a forma como as relações entre minoria/maioria são dadas no filme quando atualizadas a noção do indivíduo *cisgênero*.

4.1. CAPITALISMO: SUBJETIVIDADE E SINGULARIZAÇÃO

Guattari & Rolnik (1996) conceituam a subjetividade enquanto algo de natureza industrial, em oposição ao sujeito tido como o domínio de uma suposta natureza humana. Assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, poder-se-ia pensar a subjetividade com um processo que começa na injeção de representações nos mais diversos extratos sociais, caracterizando como parte do que se entende como produção subjetiva dos sujeitos (GUATTARI & ROLNIK, 1996). Essas questões deixam de soar utópicas quando se considera a produção de subjetividade como sendo a matéria-prima da evolução das forças produtivas em suas formas mais desenvolvidas. Esse sistema de produção não se limita ao registro de ideologias, mas acontece também na própria maneira que se perceber o mundo. Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística - tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações com pólos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 27).

Guattari & Rolnik (1996) não contrapõem as relações de produção econômica daquelas de produção subjetiva, uma vez que essa produção de competência no domínio semiótico depende de sua confecção pelo campo social como um todo. A produção de subjetividade constitui matéria-prima para toda e qualquer produção. Nesse sentido, é

importante ressaltar que a noção de ideologia não nos permite compreender essa função literalmente produtiva da subjetividade. A ideologia permanece na esfera da representação, enquanto a produção essencial do capitalismo não é apenas a da representação, mas a de uma modelização que diz respeito aos comportamentos, à sensibilidade, à percepção, à memória, às relações sociais, às relações sexuais, aos fantasmas imaginários, entre outros âmbitos (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 28).



FIGURA 02 – OCTAVIA ST. LAURENT NA CATEGORIA “GAROTA COLEGIAL”
FONTE: PARIS IS BURNING (1990)

Ainda que as *drags* não sejam essencialmente subversivas, vimos em Butler (1993) que tal prática artística pode ganhar um status revolucionário se pensadas a partir da performatividade: ou seja, pelo fato de exporem as próprias ferramentas de produção de gênero. Em *Paris Is Burning*, no entanto, antes de somente colocarem em cheque a performatividade de gênero, as performances *drag* relacionam-se também diretamente ao sistema capitalista, ao ideais econômicos e de classe. Isso não ocorre de maneira passiva: os relatos de Pepper Labeija e Octavia St. Laurent revelam uma consciência inegável quanto às desigualdades produzidas pelo capitalismo. A questão micropolítica (a que diz respeito aos movimentos sociais das minorias, dos grupos de pessoas negras, do movimento feminista, lgbt, do movimento dos trabalhadores, entre outros) irrompe então em uma operação inversa ao capitalismo e sua subjetividade, incidindo em pontos de singularidade, aquilo que Guattari & Rolnik (1996) chamam de processos de singularização. A prática política que se pretende

revolucionária deve pensar na subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades que alterem a mola mestra subjetiva dada no sistema capitalista. No lugar de pretender a liberdade (noção que, para Guattari, está indissolavelmente ligada à de consciência), o movimento social micropolítico deve retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalística, a façam desmoronar (GUATTARI & ROLNIK, 1996, P. 30).

A partir de Guattari & Rolnik (1996), então, podemos retomar com outro olhar as performances mostradas em *Paris Is Burning* que fazem referência aos padrões econômicos privilegiados – como as categorias de garota universitária (*schoolgirl*, como na figura 02) e de executivo (*executive realness*), por exemplo – e afastá-las da análise simplista que as vincula a somente uma idolatria praticada pela comunidade marginalizada abordada no filme. Ainda que haja o desejo de ascensão social, isso não anula o fato de que o grupo também está ciente do caráter performativo do capitalismo – sua produção subjetiva. A direção de Livingston, ao contrastar as práticas do interior dos bailes às imagens de pessoas executivas e de classe média alta pelas ruas da metrópole, revela esse processo.

4.2 CISGÊNERO: ATUALIZANDO A MAIORIA

As noções de maioria e minoria foram historicamente importantes para os movimentos sociais identitários, funcionando como categorias analíticas para revelar diferentes violências e privilégios que recortam a sociedade. Deleuze & Guattari lembram que, antes de referir-se somente a uma medida quantitativa, a maioria implica uma constante, uma ‘metro padrão’ pelo qual a sociedade opera. Nesse sentido, a Maioria também supõe um estado de poder e de dominação de um sistema. O fora desse sistema cabe à minoria. Uma minoria, no entanto, só atinge um estado de criação – a possibilidade de subversão – quando opera e devir:

“Certamente as minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto; mas devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontrolláveis e de desterritorializações da média ou da maioria.” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.44)

O termo *cisgênero* vem se popularizando dentro do movimento feminista e LGBT nos últimos anos. Jesus (2012) indica que se trata de um “conceito guarda-chuva que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento.” (JESUS, 2012, p. 15). A nomenclatura dessa identidade produz uma relação de alteridade às

peessoas trans – denominar as pessoas que se identificam com o gênero designado no nascimento, em oposição a simplesmente considerá-las “normais”, opera também como uma forma de denotar como suas identidades são constituídas a partir da performatividade. Podemos, nesse sentido, pensar o indivíduo cisgênero também como um eixo majoritário.

Em *Paris Is Burning*, refletir sobre o indivíduo cisgênero serve para analisarmos de que maneira existem diferentes privilégios e violências mesmo dentro da comunidade marginalizada abordada. Butler (1993) menciona que não é acidental o fato de que Willi Ninja e Venus Xtravaganza têm destinos tão diferentes ao final do filme, lembrando que isso está diretamente ligado às suas diferentes performatividades de gênero. Ainda que seja homossexual, Willi é um homem cisgênero – identifica-se com o gênero masculino que lhe foi designado legalmente. Venus, no entanto, mesmo registrada legalmente como homem, não se sente como tal. A disparidade de seus destinos é somente a hipérbole desse diferente grau de abjeção presente entre pessoas LGBT – a dificuldade de acesso às intervenções cirúrgicas apresentadas pelas pessoas trans nas entrevistas, por exemplo, exemplifica uma demanda específica que coloca tais sujeitos ainda mais à margem.

Paris Is Burning, nesse sentido, não só pode ser pensado como um produto plural para analisar a posição das minorias sexuais e de gênero em relação ao restante da sociedade, mas também como uma atualização dos diferentes recortes identitários que atravessam tais sujeitos.

5. REFERÊNCIAS

BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade**. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007.

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

CONTRERAS, Daniel T. **New Queer Cinema: Spectacle, Race, Utopia**. In: AARON, Michele. (Org.) **New Queer Cinema**. Edimburgo: Edinburgh University Press. 2004. p. 119-127.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, Vozes, 1996.

HILBERBRAND, Lucas. **Paris Is Burning: A Queer Film Classic** (Queer Film Classics).

New York, Arsenal Pulp Press, 2013.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. New York, South End Press, 1992.

JESUS, Jacqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Goiânia: Ser-Tão, 2012. Disponível em: https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989. Acesso em: 11 ago. 2015.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, (COLE) 16, 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, v.1. p. 1-19.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O colorido do cinema queer: onde o desejo subverte imagens**. 2009. In: II Seminário Nacional Gênero e Práticas culturais: Culturas, Leituras e Representações, 2008. Artigo – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>. Acessado em 11 ago. 2015.

RICH, Ruby B. New Queer Cinema. In: NAGIME, Mateus. MURARI, Lucas. **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2015.

SEIDEL, Dena. An Interview with Jennie Livingston. **Films for the Feminist Classroom**, Houston (Texas), Texas Woman's University, v.1, n.1, 2009.