

## A PERFORMANCE QUEER NA DUPLA ENCENAÇÃO DO FILME THE WATERMELON WOMAN

### THE QUEER PERFORMANCE IN THE DOUBLE STAGING OF THE FILM THE WATERMELON WOMAN

Marília Xavier de Lima\*

Maria Bernadette Cunha de Lyra\*\*

Maria Ignês Carlos Magno\*\*\*

#### RESUMO:

*The Watermelon Woman* (1996), de Cheryl Dunye, é um modelo híbrido de ficção/documentário. A dupla encenação vai da busca de uma atriz negra do cinema mudo ao cotidiano da própria diretora/personagem. Uma associação entre forma e conteúdo permite igualar-se à representação da personagem o deslocamento dos gêneros cinematográficos, tornando o filme uma performance *queer*, em que a história sobre a vida da Mulher Melancia e a realidade de Cheryl se mesclam, dando visibilidade à mulher negra e lésbica.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema, *queer*, feminismo.

#### ABSTRACT:

*The Watermelon Woman* (1996), Cheryl Dunye, is a hybrid movie that is between fiction and documentary model. The double performance goes from the search of a black actress of the silent cinema period to the daily life of the director / character. An association between form and content allows the representation of the character to be

---

\* Doutoranda no programa de pós-graduação em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi. Mestre e graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. mariliaxlima@gmail.com

\*\* Doutora em Artes/Cinema pela Universidade de São Paulo (USP) (1988), tem pós-doutorado na Université René Descartes/Sorbonne (Paris). Atualmente é professora emérita da Universidade Federal do Espírito Santo e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. blyra@uol.com.br

\*\*\* Doutora em Ciências da Comunicação pela USP (1999), tem pós-doutorado na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Atualmente é professora permanente do PPGCOM em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. unsigster@gmail.com

equated with the displacement of the cinematographic genres, making the film a queer performance, in which the story about the life of the watermelon woman and the reality of Cheryl merge, giving visibility to the woman black and lesbian.

## KEYWORDS:

Cinema, queer, feminism.

## INTRODUÇÃO

Na primeira sequência do filme *The Watermelon Woman (A Mulher Melancia, 1996)*, de Cheryl Dunye, a imagem de uma câmera videográfica mostra uma mulher negra que se destaca entre homens brancos de ternos e mulheres brancas de saias, presentes em uma festa de casamento. No plano aberto, essa mesma mulher percorre o quadro com um rebatedor de luz nas mãos, seguindo as ordens de encenação vindas de outra pessoa fora de campo. O quadro é duplamente encenado: para a ficção da narrativa, buscando o melhor enquadramento da festa, e para o espectador, que vê o plano pela mesma câmera que, ao mesmo tempo em que encena, mostra sua encenação. Quando a pessoa que de fora dá as diretrizes entra em quadro, vê-se que se trata de uma outra mulher negra, também fora do padrão das pessoas na festa. Essa primeira sequência do filme é chave para o jogo duplo da câmera e da diretora/personagem. Nela, Cheryl Dunye filma a si mesma. A encenação fílmica promovida por ela vai da busca de uma atriz negra do cinema mudo ao seu próprio cotidiano de relações de amizade e de namoro, um híbrido entre ficção e não ficção, uma vez que os relatos podem ser sua história mesmo.

A partir dessas considerações, colocamos em debate uma associação entre a forma e o conteúdo, perpassando a teoria *queer*. A performance da personagem negra e lésbica transpôs as fronteiras da forma cinematográfica da ficção e do documentário. A história que Cheryl busca na forma de um documentário é a ficção criada para uma história que não existe, ou poderia existir se não fosse o patriarcado, o racismo e a lesbofobia. Criamos nossa própria história para uma realidade que não acessamos: é o que o filme parece afirmar. Por outro lado, a narrativa ficcional, que implica uma câmera onisciente, mostra o cotidiano da personagem com as amigas, o trabalho, os seus relacionamentos amorosos, a sua história. Seria possível pensar a performance da diretora/atriz e da câmera como uma performance que desloca os sentidos internalizados da ficção e do

documentário, pensados segundo Bill Nichols (2016), na qual a primeira é fundamentalmente uma alegoria, e a segunda uma referência ao mundo histórico? Não seria o filme, então, um avesso desses gêneros cinematográficos? Essa reflexão não se afasta da maneira como a personagem lésbica é mostrada: uma construção que perturba o feminino tradicional na figura da sapatão “que corresponde a um corpo e gestos que remetem a signos habitualmente identificados com a ideia tradicional de masculinidade”, como diz Mariana Baltar (2015, p. 42).

O *queer* presente na representação da personagem lésbica se junta aqui ao deslocamento da integridade dos gêneros cinematográficos; forma e conteúdo que colocam o espectador diante do filme híbrido. Propomos ainda pensar, seguindo a perspectiva de Judith Butler (2003), como o filme se articula com a teoria *queer* na forma de filmar, visto isso como uma performance do gênero cinematográfico, uma vez que a criação da história sobre a vida da Mulher Melancia na forma documentário torna visível a invisibilidade da mulher negra e lésbica na História. E, por outro lado, torna também visível o próprio cotidiano de Cheryl. *The Watermelon Woman* faz parte da emersão de um certo movimento artístico que buscou o desvio do tradicional e celebrou os personagens marginais, o que, no cinema, foi chamado de New Queer Cinema pela crítica Ruby Rich (2015). Assim, pretendemos refletir sobre como o *queer* se manifesta também na forma, no intuito de repercutir esse modo de ver a outros filmes que também irrompem os limites da ficção e da não ficção. O que seria uma imagem que não se consegue associar a uma categoria ou a um modo internalizado de ver, senão uma imagem *queer*?

## TEORIA QUEER

Nascido entre a disseminação da aids e a campanha (principalmente governamental) que associava a transmissão do vírus aos homossexuais, o New Queer Cinema explorou as possibilidades da sexualidade por meio de personagens transgressivos, trazendo à tona o debate de gênero feito pela teoria *queer*.

Segundo Guacira Louro (2004, p. 40), a teoria *queer* problematizou as “noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação” do pensamento ocidental no século XX. O termo *queer* pode ser traduzido como “estranho”, “excêntrico”, mas o

objetivo é dar um novo significado para o modo pejorativo como o nome é usado, colocando em prático a política de tirar “as armas do inimigo”, como bem colocou Juan Pablo Sutherland:

[...] uma das estratégias discursivas mais próprias do *queer* é “tirar as armas do inimigo em primeira pessoa”. Isso se pode traduzir na operação discursiva do “eu” viado como gesto político de deslocamento da objetivação heteronormativa, questão que será central para produzir uma política *queer* dissolvente e performativa que vá mais além da reafirmação de uma identidade, melhor trabalhada na hiper-identidade ou na fuga da estabilidade homonormativa. (SUTHERLAND, 2014, p. 7)

Como foi dito, então, o termo *queer* ganha um novo significado, sendo entendido agora como uma prática de vida que vai contra as normas socialmente estabelecidas, se colocando, portanto, como gesto político. A teoria *queer* impulsionou o olhar crítico sobre os discursos dominantes acerca das relações de poder e afetivas, principalmente acerca da identidade e da sexualidade.

A discussão de gênero está em torno de desnaturalizar as diferenças atribuídas aos homens e mulheres, que são pensados como categorias universais. A noção de gênero de Judith Butler desloca o humanismo que pressupõe um sujeito de identidade única para manter em aberto a pluralidade dos modos de existir, na esteira de uma terceira onda do feminismo. Vai contra a ilusão de sujeitos estáveis, identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares. Dessa forma, influenciada por Derrida e o desconstrucionismo, ela opera fora do binarismo da linguagem no qual o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado: a heterossexualidade nesse caso só existe em oposição à homossexualidade, compreendida como seu negativo inferior e abjeto. A homossexualidade torna-se o Outro. Como explica Guacira Louro:

Conforme Derrida, a lógica ocidental opera, tradicionalmente, através de binarismos: esse é um pensamento que elege e fixa uma ideia, uma entidade ou um sujeito como fundante ou como central, determinando, a partir desse lugar, a posição do ‘outro’, o seu posto subordinado. (LOURO, 2004, p. 42)

A ordem social contemporânea não difere de uma ordem sexual. Para Foucault (1999), a sexualidade é um dispositivo que está atrelado às estratégias de poder e do saber; os corpos estão submetidos a uma biopolítica dominada por práticas governamentais que

racionalizam a vida, como é o caso das propagandas de prevenção à aids que associavam sua disseminação às práticas sexuais entre homens. Logo, a heterossexualidade é priorizada por meio de um dispositivo que a naturaliza e, ao mesmo tempo, a torna compulsória. Entendemos, nesse sentido, a heterossexualidade a partir dos pesquisadores Lauren Berlant e Michael Warner como:

[...] aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente - ou seja, organizada como sexualidade - mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral. (BERLANT; WARNER, 2002 apud MISKOLCI, 2009, p. 5)

É nesse contexto que Paul Beatriz Preciado (2004) discute a multidão *queer* como forma de atestar as diferenças dos corpos, fora de uma política baseada na identidade natural (homem/mulher) e nas práticas sexuais que determinam os padrões de normalidade. São vistos como resistência os corpos de *drag kings*, transexuais, mulheres barbadas, e quaisquer intervenções no corpo que rompam com seu postulado sacralizado pela tradição do ser humano “normal”.

Assim, Paul Beatriz Preciado escreve o *Manifesto contrassexual* como um fim para a ordem natural dos corpos - o gênero e o sexo aqui compreendidos como produto de um contrato social heterocentrado, “cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2004, p. 21). Logo, as práticas contrassexuais são entendidas como tecnologias da resistência.

Essas outras perspectivas sobre o corpo, as identidades múltiplas (sem a rigidez da tradição), foram intensamente exploradas pelo New Queer Cinema no final da década de 1980 e início da década de 1990, criando outros modos de representação cinematográfica de personagens não apenas homossexuais, mas com subjetividades transgressivas e ambíguas, sem a simplificação das identidades. Foram filmes que tornaram visíveis o que o cinema clássico ocultou na construção de seus estereótipos funcionais para a narrativa e que, hoje, parecem se abrir mais para a diversidade de corpos e modos de vida.

## O NEW QUEER CINEMA: THE WATERMELON WOMAN

O New Queer Cinema recebeu essa nomeação em uma crítica cinematográfica de Ruby Rich sobre uma certa tendência *queer* entre os filmes que circularam nos festivais no final da década de 1980 e início da década de 1990. No Festival de Toronto de 1991, Ruby observou um conjunto de filmes que fizeram “algo novo”: criaram outros arranjos de subjetividades, revisitaram histórias e agregaram gêneros cinematográficos de todos os tipos.

A temática gay não era o que abalava o público e a comunidade LGBT, mas sim sua forma de representação que já não tratava o personagem gay como o bom moço, ou a personagem lésbica descobrindo sua homossexualidade, comuns nos filmes humanistas que pretendiam a aceitação igualitária das sexualidades. Segundo Guacira Louro (2004), as políticas do movimento gay dos anos 1970 tinham uma proposta de criar uma unificação entre os homossexuais, buscando aceitação na comunidade, como parte do sistema social. Nessa política de identidade, ficavam de fora aqueles que não faziam parte da categoria criada do homossexual, muitas vezes branco e de classe média.

Foram os filmes do New Queer Cinema que contrariaram essa política assimilacionista, explorando o marginal, ressaltando as diferenças, mas não para serem aceitas, e sim para voltar o olhar para o próprio jogo por trás da aceitação humanista que se estabelece no binarismo entre os termos homo e heterossexual. Como aponta Ruby:

Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como de 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 de identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. (RICH, 2015, p. 20)

Assim como a teoria *queer* na qual o “excêntrico” não busca ser integrado e nem tolerado, o New Queer Cinema desfruta da condição de gueto, como em *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, um documentário sobre a cena drag de 1980 em Nova York, com depoimentos de performistas sobre suas histórias de vida e sonhos. O filme mostra os bailes das drags em que acontecem competições de performances. Mais do que buscar uma normatização ou um olhar social sobre o gueto, o documentário explorou o marginal como cultura que cria modos de comportamentos (como o *voguing*). Há,

nessas práticas dos bailes, uma resignificação dos elementos que “não pertenceriam” a esses performistas, como roupas de grifes caras, fantasias de policiais, marinheiros, soldados e universitários. A imitação permitiu a eles a vivência de uma cultura que, para o gueto, não é condizente, colocando, por meio da performance, a vida como jogo.

Ruby destaca diversos filmes nesse período, como *Edward II* (1991), de Derek Jarman, *Swoon: o colapso do desejo* (1992), de Tom Kalin, que mostraram os personagens conhecidos da história como homens gays. Em *Edward II*, o rei Edward tem um amante plebeu que é expulso do reino por causa dessa relação. Já *Swoon* é a história de Richard Loeb e Nathan Leopold Jr, que assassinaram uma criança na década de 1920; os dois são retratados como amantes. Ambos os filmes trazem a homossexualidade dos personagens como foco, dando visibilidade a isso que ficou como parte subterrânea da história. É o que acontece também no filme canadense *Pissoir/Urinal* (1989), de John Greyson, que reuniu personagens conhecidos da história, como a pintora mexicana Frida Kahlo e o cineasta russo Eisenstein, para investigar as práticas sexuais em banheiros públicos de Toronto. Esse artifício cinematográfico também foi usado em *The Watermelon Woman*, já que a diretora, Cheryl, cria uma personagem lésbica que é atriz do cinema mudo da década de 1920. No filme, essa história ficou oculta nos livros de cinema e é desvendada por Cheryl por outras vias de pesquisa, como suas conversas com a mãe e uma carta da companheira da atriz.

## A PERFORMANCE DUPLA EM THE WATERMELON WOMAN

Como foi dito, a primeira cena do filme me parece chave para compreender o modo como a imagem nos coloca diante ora de um narrador onisciente que conta a história de Cheryl, ora dela mesma contando a história que gostaria de fazer sobre a Mulher Melancia<sup>1</sup>, que ela descobre ser Fae Richards. Essa diferenciação nos níveis de narração, no entanto, torna-se indiscernível em várias cenas, não marcando assim a distinção das histórias do filme. É nesse sentido que as duas histórias parecem se imbricar, isto é, estão juntos o cotidiano de Cheryl contado como ficção e a ficção inventada por ela para a personagem Fae (que se estrutura como um documentário investigativo e biográfico, na forma da busca, de entrevista, de pesquisa). A história da Mulher Melancia poderia ser a sua própria: a história de uma diretora negra e lésbica.



As duas personagens estão separadas no tempo, mas o momento histórico da personagem Fae Richards é significativo para indicar como se deriva ainda a falta de História sobre as mulheres negras no cinema, assim como nas artes, nas ciências, e em outros campos. É o caminho que Cheryl faz para criar sua própria história, colocando em xeque a forma de construir da História enquanto pesquisa.

Logo, foi estratégica a criação de uma personagem que poderia ter existido, assim questionando a História como parte da ciência vista como um “construto discursivo”. É aqui que podemos, então, compreender como a performance da personagem cria uma superfície em que o jogo da narração pode ser “experenciado como real”. Não há uma forma de representação no filme que garante uma realidade mínima a ser referenciada; a própria representação é posta como referência, como coloca Daney acerca do cinema moderno, que quebra o pacto do cinema clássico com o espectador de que haveria alguma coisa a se ver por trás da imagem. Para Daney, “o cinema é uma superfície sem profundidade” (2007, p. 230), o cinema clássico carrega em seus atores, em seus objetos, em suas cenas, um algo-a-mais a se ver. O cinema moderno (de Bresson, Godard, Rossellini, Tati, Resnais) tirou o cinema dos ilusionismos do cinema clássico para o novo ser humano que sobreviveu aos massacres da guerra, aos campos de extermínio; a imagem passou a funcionar sem uma profundidade simulada. No entanto, o cinema moderno foi rendido pela televisão, e suas estratégias cinematográficas foram automatizadas; o que surge disso é um terceiro momento no qual, por trás da imagem, já há uma imagem:

Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras. (DANEY, 2007, p. 233)

Seria esse o cinema maneirista (tendo seu ápice nos anos 1970-1980) em que uma imagem se referencia a outra, exigindo um conhecimento prévio do espectador, segundo Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013). O cinema contemporâneo deriva do esgotamento do cinema maneirista, agora imerso numa espécie de “regime geral das imagens” (Ibidem).

O filme *The Watermelon Woman* nos parece, então, paradigmático nesse contexto do cinema contemporâneo: entre a ficção e a não ficção, o indiscernimento entre o que vem da imagem e aquilo que referencia. É a transparência da superfície em que ocorre uma



desierarquização das relações com a imagem e com os discursos. Sem a opacidade que estabeleceria o distanciamento entre o espectador e a imagem, que a separaria de sua relação com o real, sem essa opacidade o real é experienciado como imagem. É o que o filme parece buscar ao inserir no final a frase: “Às vezes, você precisa criar sua própria história”. Essa história criada por Cheryl não seria diferente, então, daquela criada por um documentário tradicional que faria o mesmo percurso que a própria personagem fez no filme. O filme aponta para a falta de registros de pessoas afrodescendentes nas narrativas históricas e constrói, concomitante a isso, outras histórias que abrem para outras perspectivas, contudo sem criar novos estereótipos nas representações.

Os corpos, nesse caminho, também são transparentes, atravessados por discursos e vividos como performance. A performance para Butler (2003) é uma repetição de gestos que foram e são construídos e estabelecidos socialmente, na qual se dá a constituição do gênero. O gênero, então, pode ser vivido em constante performance. No caso de Cheryl, ela encena a si mesma, sua performance estaria na própria atuação de si, expondo-se como personagem dentro de uma ficção, na esteira da subjetividade contemporânea que “se forma enquanto performa na imagem”, como coloca André Brasil (2010). Na figura de “sapatão”<sup>2</sup>, entendida como o feminino não tradicional, ela rompe as fronteiras que marcam a performance tradicional dos gêneros feminino e masculino, voltando a imagem para o jogo da encenação dos corpos.

Figura 1: Frame das personagens Diana (à esquerda) e Cheryl (à direita)



A personagem de Cheryl transita entre os modos de feminilidades e masculinidades tradicionais nos colocando diante de um corpo que é aceito em sua ambiguidade, uma vez que não cria questionamentos sobre isso no universo do filme. O ambiente ficcional

torna visível, portanto, a diversidade de corpos que passam por essa obra. Há, contudo, um embate entre Cheryl e sua amiga Tamara sobre a personagem Annie (que trabalha com elas), que é branca e “clubber”. Tamara parece não gostar de Annie por causa de seu estilo (ou por algum outro motivo, pois isso não fica claro) e confronta Cheryl e sua amizade por ela. Tamara, além de não ter empatia por Annie, também é contrária ao namoro de Cheryl com Diana, neste caso, por achar que Diana (por ser branca) tem fetiche por garotas negras, e que Cheryl quer “embranquecer”. Esses momentos de confrontos são colocados sem peso dramático: no final do filme, Cheryl conta que está afastada de Tamara e que terminou com Diana, isso sem qualquer drama na forma de narrar. Essa rarefação narrativa aponta para o desaparecimento dos personagens como figuras importantes para as ações no filme, sendo, entretanto, inseridos como presença, incorporando suas gestualidades, o que transparece como intenções do filme de perturbar uma tradição de feminilidades.

O filme faz uma passagem entre os níveis narrativos que se sobressai do modo reflexivo sobre os dados documentais e ficcionais e se debruça sobre os dados afetivos da imagem, pois o que parece importar mais para o filme são as relações que os corpos estabelecem entre si, o universo da amizade, das relações amorosas, sem o peso de um drama existencialista. É o que o cinema contemporâneo lésbico parece mostrar, como coloca Mariana Baltar:

[...] privilegia-se um desejo narrativo em que esses aspectos dos conflitos socioculturais mais diretos não aparecem como situações dramáticas no enredo, ou, se aparecem, ocupam pouco espaço. Nesse sentido, o gesto político de representar e expressar relações homoafetivas se dá de outro modo, reiterando a colocação dessas relações em uma zona distinta de conflitos dramáticos, uma mais preocupada com as dimensões do desejo, do cotidiano e da intimidade. (BALTAR, 2015, p. 44)

Essas situações de intimidade são vistas em várias cenas no filme, muitas delas não servindo a um propósito narrativo, como quando Tamara e Cheryl dançam em uma espécie de terraço. Essa cena é gravada com a câmera que Cheryl usa para filmar seu documentário, o que demonstra mais ainda os momentos de intimidade entre as amigas. Para Mariana Baltar (2015), há nessas inserções de gestualidades, de figurinos (incluímos aqui essas cenas de intimidade), um propósito de presentificar um lugar de fala como gesto político.

Figura 2: As personagens Tamara e Cheryl dançando.



O mesmo acontece em outro filme do New Queer Cinema: *Go Fish: o par perfeito* (1994), de Rose Troche. Neste, o enredo se baseia nas relações de amizade entre um grupo de amigas lésbicas que, em suas vestimentas e posturas, como Cheryl, também perturbam o feminino tradicional. A intimidade e a relação entre as amigas são o foco do filme, sem a dramatização comum de filmes lésbicos do tipo “garota-conhece-garota”, cujo drama é estabelecido pelo conflito com a sexualidade (a descoberta da orientação sexual).

Figura 3: Frame do filme *Go Fish*



O New Queer Cinema foi uma tendência que repercutiu nas multiplicidades de representações estéticas, como Denilson Lopes aponta: “Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, em vez da busca de especificidade de uma linguagem cinematográfica” (2006, p. 384). Em não buscar uma especificidade para o cinema e menos ainda uma simplificação das subjetividades nos personagens, esses filmes *queer* ampliaram as possibilidades de representação, abrindo-as para outros modos de pensar e fazer cinema.

## CONCLUSÃO

O filme *The Watermelon Woman* é, então, paradigmático para a década de 1990, que explorou o excesso e o artifício no cinema (como os filmes do New Queer Cinema), o que vinha sendo já traçado pelo cinema maneirista da década de 1980. As estratégias cinematográficas de Cheryl apontaram para essa superfície que as imagens transpassam e, na falta de uma história que dê conta das diversidades e que torne visíveis aqueles que foram colocados na margem, criou uma outra história.

A duplicidade na performance de Cheryl é, então, incorporada sem o questionamento sobre o que tem de ficção e de documental no filme, sendo este, com isso, como uma superfície na qual é atravessado por imagens, tal qual a própria realidade concreta que atualmente se cria entre e nas imagens. Esse parece ser um dos caminhos que o cinema contemporâneo segue, pois há diversos outros sendo traçados pelos ensaios cinematográficos, pelas experiências transmidiáticas, pelas narrativas seriadas etc.

Das situações de intimidade, das relações de amizade e dos namoros, emerge um outro modo de experienciar a imagem, menos intelectualizado, mais afetivo, que se dirige às sensações. Na esteira do cinema de fluxo<sup>3</sup>, dos filmes de atrações do cinema clássico contemporâneo<sup>4</sup>, das tecnologias digitais<sup>5</sup> que exploram a experiência dos processos perceptivos, parece que é para o corpo que se dirige a relação com o outro, com as artes, com os objetos, com a imagem. Essa parece ter sido uma das passagens de *The Watermelon Woman* no New Queer Cinema.

## REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015, p. 40-45.

BOUQUET, Setéphane. Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 566, p. 46-47, 2002.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista FA-MECOS*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 190-198, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2JSI71D>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

EDWARD II. Direção: Derek Jarman. Produção: Steve Clark-Hall; Antony Root. London: BBC FILMS, 1991.

ELSAESSER, Thomas. The new film history as media archaeology. **Cinémas**, Montréal, v. 14, n. 2-3, p. 75-117, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2HRFOzn>>. Acesso em: 4 maio 2018.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 413-428.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GO fish: o par perfeito. Direção: Rose Troche. Produção: Rose Troche; Guinevere Turner. Chicago: SAMUEL GOLDWIN COMPANY (Distrib.), 1994.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kku9GL>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

PARIS is burning. Direção: Jennie Livingston. Produção: Jennie Livingston. New York: MIRAMAX; OFF WHITE PRODUCTIONS; PRESTIGE, 1990.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N1 edições, 2014.

PISSOIR. Direção: John Greyson. Produção: John Greyson. Toronto: GREYSON PRODUCTIONS; PAC, 1989.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SUTHERLAND, Juan Pablo. Os efeitos político-culturais da tradução do queer na América Latina. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 5-20, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2jv3avJ>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

SWOON: o colapso do desejo. Direção: Tom Kalin. Produção: Christine Vachon. New York: KILLER FILMS, 1992.

THE WATERMELON Woman. Direção: Cheryl Dunye. Produção: Alexandra Juhasz; Barry Swimar. Philadelphia: DANCING GIRL, 1996.

## NOTAS

- 1 “Melancia” faz referência ao estereótipo midiático que foi criado ao retratarem os afrodescendentes nos Estados Unidos. Era comum os negros se alimentarem da fruta. Nas representações em charges e caricaturas, eles foram então associados à melancia.
- 2 Nos Estados Unidos, o termo pejorativo usado é *dyke*, referindo-se ao estilo “caminhoneira”.
- 3 A noção de estética de fluxo no cinema contemporâneo surge, inicialmente, em um texto do crítico Stéphane Bouquet (*Plan contre flux*, publicado no Cahiers du Cinéma, em 2002) que faz uma distinção entre os cineastas do plano e os do fluxo. Luiz Carlos Oliveira Júnior, em seu trabalho sobre a *mise en scène* (ou a ausência dela) no cinema contemporâneo, define a estética do fluxo trabalhando “prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo” (2013, p. 9).
- 4 Para Tom Gunning, de acordo com Elsaesser, há um retorno ao cinema de atrações no cinema clássico contemporâneo que usa a tecnologia digital para criar efeitos visuais como experiência espectral: “As an ‘aesthetics of astonishment’ (Gunning 1989) took over from realism, the cinema seemed to be witnessing the return of a ‘cinema of attractions’ (Gunning 1990)” (ELSAESSER, 2004, p. 82)
- 5 Para Erick Felinto, o “cinema expandido” busca novas formas de experiência perceptiva e afetiva na cultura: “A hibridação de suportes e linguagens, bem como o convite a formas de participação cada vez mais intensas, atendem às demandas de uma cultura sequiosa por novas formas de experiência espectral (e sensorial). Isso aponta para uma situação na qual todo o corpo é convocado a experimentar sensações.” (2006, p. 418-419)

Artigo recebido em: 19 de março de 2018.

Artigo aceito em: 13 de abril de 2018.