



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 3, v. 1 mai.-out. 2015

p. 64-84.

Da performance à performatividade: possíveis diálogos com Judith Butler na antropologia de um festival de cinema

Marcos Aurélio da Silva¹

RESUMO: O presente artigo pretende enfatizar as possíveis relações entre as reflexões sobre gênero e sexualidade da filósofa Judith Butler, mais especificamente o que ela chama de “performances de gênero”, com a antropologia da performance, tomando por base a pesquisa realizada sobre o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, de São Paulo. A partir de uma apresentação dos estudos de performance na antropologia, percebe-se o quanto uma política de representações pressiona essa antropologia e traz a perspectiva de Butler como uma possibilidade para os dilemas contemporâneos da disciplina, como a superação de dualidades clássicas como sexo e gênero, corpo e mente, natureza e cultura.

PALAVRAS-CHAVES: performance; gênero; cinema; paródia.

Abstract: This article seeks to emphasize the possible relationship between the reflections on gender and sexuality made by philosopher Judith Butler, specifically what she calls "gender performances" with the anthropology of performance, based on the research conducted on the Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, from São Paulo. From a presentation of performance studies in anthropology, you can see how much a politics of representation challenges this anthropology and brings to Butler perspective as a possibility for contemporary dilemmas of discipline, such as overcoming classical dualities like sex and gender, body and mind, nature and culture.

Keywords: performance; gender; cinema; parody.

Resumén: Este artículo pretende enfatizar la posible relación entre las reflexiones sobre el género y la sexualidad de la filósofa Judith Butler, específicamente lo que ella llama "las actuaciones de género" con la antropología de la performance, basados en la investigación llevada a cabo en el Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, de São Paulo. A partir de la presentación de los estudios de performance en la antropología, podemos ver como una política de la representación desafía esta antropología y lleva a la perspectiva de Butler como una posibilidad para los dilemas contemporâneos de la disciplina, como la superación de las dualidades clásicas como sexo y género, cuerpo y mente, naturaleza y cultura.

Palabras clave: performance; género; cine; parodia.

¹Bolsista PNPd/Capes e professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: marcoaureliosc@hotmail.com

(...) parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (Judith Butler, em *Problemas de gênero*, p. 196)

Das muitas contribuições de Judith Butler aos estudos feministas e às pesquisas de gênero e sexualidade nas ciências humanas, uma delas em especial oferece um ótimo diálogo com a antropologia. A partir dos conceitos de *performance* e *performatividade*, presentes desde seus primeiros trabalhos (1990), inspirada pelo trabalho do filósofo da linguagem John Austin (1962), Butler nos propõe a ideia de gênero como performativo, o que oferece uma perspectiva para se pensar para além dos conceitos canônicos que constituem binarismos tais como sexo e gênero, corpo e mente, natureza e cultura, o que tem sido um grande desafio para a antropologia das últimas décadas. O presente artigo tem como objetivo enfatizar a tese da autora de que gênero e sexualidade se constituem performativamente, ou seja, “não se trata de uma qualidade essencial ou inerente à uma pessoa, mas é efetivado por atos discursivos que são constitutivos das identidades de gênero” (BAUMAN, 2008, p. 4), e como essa noção desafia o campo da antropologia da performance². Para tanto, trago exemplos de meu próprio campo de pesquisa, o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993, uma das mais importantes manifestações da cultura LGBT contemporânea das grandes cidades brasileiras, visto aqui como uma arena de performances que ilustra o diálogo de Butler com a antropologia.

1. A antropologia da performance

O campo da performance é um dos muitos desdobramentos da “crise de representação³” das ciências humanas e da antropologia. Incentivados por uma “rejeição da noção de estrutura e de elementos estáticos” (LANGDON, 2006, p. 171), em favor de conceitos como práxis, ação, experiência e performance, a reflexão crítica dos antropólogos se dirigiu a conceitos como *cultura* e *sociedade*, geralmente pensados de forma monolítica:

² A discussão apresentada aqui, presente em minha tese de doutorado (2012), não poderia ter sido realizada sem o contato com os professores Esther Jean Langdon, Vânia Zikán Cardoso e Scott Head, do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), da Universidade Federal de Santa Catarina, e com minha orientadora Sônia Weidner Maluf e os integrantes do Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (TRANSES), do qual fazemos parte.

³ Nesta *crise da representação* já não é possível falar do outro como se falava do samoano ou do trobriandês no começo do século passado, como um outro absoluto, uma vez que eles próprios assumem algumas das ideias antropológicas como parte do sentido que possuem de si mesmos (MARCUS e FISCHER, 1986, p. 36), uma ideia central do pós-modernismo da década de 1980.



“Cultura”, nosso conceito chave, deu lugar a uma visão de mundo como fragmentado e a uma abordagem crítica. As transformações nos campos dos estudos literários, estudos feministas, história social e outros, impactaram a antropologia, e esta começou a lidar com um mundo pós-moderno e pós-colonial, o qual é caracterizado pelo imprevisto ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, as relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua. (LANGDON, 2006, p. 170)

O mais antigo conceito de *performance* na antropologia se inscreve na tradição de estudos de rituais, festas, festivais e espetáculos, em que a performance é um “evento de tipo especial e marcado” (BAUMAN, 2008, p. 3). Nessa abordagem, “as performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica” (*idem*, p. 3), o que permitiu que conceitos que consideram a vida social como “dramatúrgica”, como “drama social” ou ainda “texto”, se desenvolvessem no campo da *antropologia simbólica* de Clifford Geertz e Victor Turner, entre outros, em estudos nos quais se vislumbra a “relação entre rito, sociedade e transformação” (LANGDON, 1996, p. 24).

Festivais, na literatura antropológica, são vistos como eventos que se realizam dentro de intervalos regulados pelo calendário, de natureza pública, de “*ethos* participatório”, complexos em estrutura e “múltiplos em vozes, cenas e propostas” (STOELTJE, 1992, p. 261). Ainda que mantenham tais características, os festivais contemporâneos ligados às redes de lazer e entretenimento da urbanidade ocidental, caso do Mix Brasil, costumam ser tratados por alguns teóricos preocupados com a classificação dos gêneros performáticos, a partir da categoria *espetáculo*⁴, uma vez que ultrapassam o “ritual religioso como principal contexto simbólico” (MANNING, 1992, p. 291):

Uma produção cultural de larga-escala e extravagante, repleta de uma iconografia incomum e uma ação dramática que é assistida por uma audiência de massa. O espetáculo é particularmente característico das sociedades modernas, capitalistas e socialistas, mas é também encontrado nas sociedades significativamente afetadas por influências modernas. (tradução livre).

Numa definição que pode incluir de paradas militares a jogos olímpicos, com suas “imagens impactantes” e suas “ações dramáticas”, Manning afirma que é através dos espetáculos que as sociedades contemporâneas colocam em ação e comunicam suas crenças mestras, valores, preocupações e compreensões de si mesmas (*idem*, p. 291).

⁴ Beverly Stoeltje (1992, p. 262) considera que “esses eventos que têm *festival* em seus títulos são geralmente construções modernas contemporâneas, empregando características de festivais, mas servindo a propostas comerciais, ideológicas ou políticas de autoridades autointeressadas ou empreendedores”.



Sem se preocupar em diferenciar festivais de espetáculos, o antropólogo Victor Turner dedicou-se integralmente ao estudo dos rituais e, principalmente, dos conceitos de performance e experiência. Em especial, teve como preocupação em suas últimas obras o desafio de pensar em rituais e performances nas sociedades pós-Revolução Industrial. Partindo da importante ideia de *liminaridade*, que o segue em toda a sua obra e tem como base a teoria dos ritos de passagem de Arnold Van Gennep, Turner (1992, p. 48-9) investigou com maior curiosidade esse que é o estágio intermediário dos rituais⁵. Também chamada de *margem*, a liminaridade é vista como um momento potencialmente perigoso, pela ausência de regras bem definidas. Os elementos em estágio liminar estão num espaço intermediário e fogem da “classificação cognitiva ordinária”, “sendo tanto isto quanto aquilo”, estando *lá e aqui* (*idem*, p. 49).

Nas sociedades modernas, os momentos de liminaridade que mais contariam com engajamento popular deixariam de ser aqueles marcados pela religiosidade e passam a ser aqueles que se voltam para as artes e os espetáculos. Turner (1987, p. 21-2) denomina esses eventos como “modos de ação simbólica” que mantêm uma peculiar relação com o mundano e o cotidiano, através de diferentes gêneros de *performances culturais*. A tese dele é de que “essa relação não é unidirecional e ‘positiva’”, ou seja, não é um “reflexo” nem um mera “expressão” do sistema social ou da configuração cultural, mas forma com esses uma relação de *reciprocidade* e *reflexividade*, “no sentido que a performance é sempre uma crítica, direta ou velada, da vida social na qual surge, uma avaliação (com fortes possibilidades de rejeição) das formas como a sociedade lida com a história” (*idem*, p. 22; tradução livre).

As sociedades industrializadas, com seu tempo marcado e seus espaços definidos, em que tempo livre e de trabalho se opõem, em que domínios como saúde, religião, alimentação, política e economia, entre outros, tendem a se definir como setores diferenciados – ao contrário das sociedades tribais nas quais tais domínios podem coexistir numa relação contínua ou mesmo se confundir (*idem*, 1992, p. 4) –, tendem a experienciar de forma ainda mais especial a *liminaridade*. Por oposição aos “momentos liminares” das sociedades tribais, Turner vai cunhar o conceito de “liminoide” para dar conta das performances culturais modernas. Enquanto os primeiros estão integrados aos “processos sociais totais”, ou seja, relacionam-se com uma ideia de totalidade compartilhada pelos participantes daquela cultura, os eventos liminoides tendem a não lidar direto

⁵ Segundo Van Gennep (1977, p. 25), “entre o mundo sagrado e o mundo profano há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estado intermediário”. Através do rito, a transposição entre esses dois domínios implicaria três fases: *separação* (de determinados valores ou de um status anterior), *margem* ou *limen* (nas quais as regras estruturais são suspensas) e *agregação* (quando se retorna aos valores iniciais ou se adquire novos).



com tal ideia de totalidade e podem se restringir a redes específicas, produções de indivíduos ou de minorias (*idem*, p. 57). Dawsey (2005, p. 68), em sua leitura da obra de Victor Turner, explica:

Fenômenos liminoides tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos. Nesse caso, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões “objetivas e sociais”.

Para Turner (1974b, p. 14), ao contrário dos rituais tradicionais que sempre parecem se encaminhar para um reforço da ordem estabelecida anteriormente:

os gêneros que surgiram depois da Revolução Industrial (as artes e as ciências modernas), embora menos sérios aos olhos das pessoas comuns (pesquisa pura, entretenimento, interesses de elite), tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam uns com os outros e os conteúdos dos seus relacionamentos. A influência destes últimos tem sido mais insidiosa. (...) Ser audiência ou ator é uma atividade opcional – a falta de obrigação ou coação por normas externas lhes confere uma qualidade prazerosa que os torna capazes de serem absorvidos mais prontamente pela consciência individual. O prazer torna-se então, uma questão crucial no contexto das mudanças inovadoras.

Festivais e filmes da “diversidade sexual”, pensados como performances culturais e suas características liminoides, nos permitiriam considerá-los como territórios que colocam em questão o que é tido por aceitável ou normal, principalmente em relação aos sistemas socioculturais de gênero e sexualidade. Também nos permitem seguir uma rede de produções artísticas e científicas, que nas últimas décadas têm feito das “relações de mesmo sexo” ou dos “modos de vida gay” (ERIBON, 2008), ou das experiências transgênero, temas legítimos. São contextos e produções que negando ou assumindo o “bom mocismo” (LOPES, 2002, p. 102) das demandas por imagens positivadas – fonte de crítica para o cinema ou teoria *queer* – lidam com um contexto de *políticas de representação* que parecem marcar o “pós-60”, ora fortalecendo-o, ora colocando-o em questão.

2. Performatividade na obra de Butler

Se a ideia de performance cultural nos permite colocar em suspenso⁶ o Mix Brasil e seus filmes e conectá-los às práticas urbanas das culturas LGBTs contemporâneas, essa relação com as políticas

⁶ E não é possível deixar de considerar com tais eventos *liminoides* o sentimento de *communitas* – outro importante conceito desenvolvido por Turner (1974a; 1974b) – em que são constituídos desde laços afetivos, emocionais e comunitários assim como também são interpelações que constituem um público (RASTEGAR, 2009, p. 481). Segundo Turner (1974b, p. 41), “os laços de *communitas* são antiestruturais uma vez que são indiferenciados, igualitários,



de representação nos leva a desenvolvimentos outros do campo dos estudos de performance. Bauman (2008, p. 4) cita, em sua revisão do campo, a perspectiva que “opera sob a rubrica de *performatividade*, [e] deriva do trabalho do filósofo da linguagem inglês, John Austin”, baseada numa crítica da linguagem como mera transmissão de significados, abrindo terreno para pensar a construção de identidades, corpos e sujeitos. Para Austin (1962), todos os enunciados têm força de ação e podemos distingui-los em dois tipos: *ilocucionários*, atos de fala que em si são a própria ação, o dizer é fazer (“Eu vos declaro marido e mulher”), o falar se dá a partir de uma autoridade ou de um campo de poder-saber que materializa e não apenas descreve; e *perlocucionários*, atos de fala que geram consequências práticas (“pode entrar”; “me ajuda aqui”), em que a ação que se segue é distinta do próprio ato de fala.

Leitora de Austin, para Judith Butler (1990, 1996, 1997), também citada por Bauman, gênero e sexualidade se constituem materialmente através de *atos performativos*, ou seja, são atos de linguagem que não descrevem, mas constituem os sujeitos dentro de campos discursivos de saber e poder.

A construção não apenas ocorre *no* tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou *ritual*, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. (BUTLER, 1993, p. 9-10).

Uma forma possível de pensar numa antropologia dos processos de subjetivação, ou de como os sujeitos se constituem e são produzidos, se dá no exercício de articular as noções clássica e contemporânea de *performance* com o conceito de *performatividade*. As teorias da performatividade oferecem um caminho para observar a desconstrução de grandes narrativas, colocando em relevo o processo contínuo de produção da cultura. Bauman (2006, p. 197) aponta a influência de Jacques Derrida em estudos que enfatizavam a desconstrução do “discurso ocidental”, principalmente entre grupos marginalizados do capitalismo industrial, em que as performances estão “preocupadas com a desconstrução das ideologias e das formas expressivas dominantes”.

diretos, não-rationais (embora não *irrationais*), relações Eu-Tu ou Nós Essencial”. Há que se considerar os limites do alcance dessa definição para um festival como o Mix que, em grande parte, se utiliza de uma estrutura – neste caso a econômica, das redes de cinema e entretenimento – que, assim como qualquer estrutura, na visão de Turner “mantém as pessoas separadas, define suas diferenças e limita suas ações”. No entanto, o Mix oferece várias sessões gratuitas ou em locais abertos e mesmo as sessões pagas não são um empecilho para que tais sentimentos possam acontecer.



O Festival Mix Brasil e muitos de seus filmes são produzidos como uma espécie de resposta a ideologias cinematográficas e concepções de gênero e sexualidade hegemônicas. O enfoque da performatividade de Butler, no entanto, com as suas possibilidades de “fossos e fissuras”, nos permite pensar nestas desconstruções quando, à primeira vista, parece que estamos diante de um reforço da norma. Citando o exemplo das experiências transgêneras, ela afirma:

Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti (sic) também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.* Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. (BUTLER, 1990, p. 196-7, grifos da autora)

A *performance drag* e seus deslocamentos são uma das principais características e subversões presentes na história do Mix, desde sua primeira edição. A sessão de curtas-metragens brasileiros que todos os anos foi a viga mestra do festival, tornando-se a *Mostra Competitiva* em 1995, sempre trouxe produções marcadas pela experiência transgênera, não apenas de drags, mas também de travestis e transexuais, assim como o *Show do Gongo*, uma sessão do festival, na qual essa presença é parte do próprio espetáculo. Sem falar que a presença de *drags* e travestis como plateia nos filmes é bastante comum, principalmente nos filmes e documentários que tratam de experiências de vida transgênera.

As outras performances que se fazem presentes em festivais como o Mix Brasil são as performances dos próprios filmes que, insistindo em ou rejeitando modelos ideais de identidade e conjugalidade, também oferecem deslocamentos nas relações entre desejo, sexo e gênero (*idem*, p. 24-6). Talvez possa ser afirmado que há também “prazer” e “vertigem” nessa performance menos por conta da quebra da “lei da coerência heterossexual” – que Butler percebe em relação a experiência transgênera – do que pela quebra da expectativa do *lugar* em que aquele ato é performado. A tela de cinema tornar-se um território possível para as relações afetivas e/ou das culturas urbanas “gays” ou “lésbicas”, além das experiências transgêneras, talvez seja o principal foco de prazer das performances que marcam não só os filmes e festivais mas também das performances que emergem no contexto das lutas por *visibilidade* das políticas de representação. Seja uma identidade desejável



livre de estereótipos ou mesmo um ato como um beijo entre duas pessoas do “mesmo sexo”, elas são inscritas como uma possibilidade e reterritorializam-se de forma a contestar um passado.

Esse apelo não deixa de estar presente nas apropriações e ocupações do espaço urbano pela cultura LGBT contemporânea: de uma ocupação intersticial de ruas e praças (GREEN, 2000; PERLONGHER, 1987), a um mercado de entretenimento (FRANÇA, 2006 e 2007) bastante visível na urbanidade, com uma ocupação que em cidades como São Paulo é também residencial – o que significa não apenas a circulação a redes de entretenimento mas também redes de vizinhança –, chegando até a instituição da “parada gay” que, na maioria das cidades onde se realiza, ocupa avenidas simbólicas em importância (a Paulista em São Paulo, a Beira-Mar em Florianópolis, a Atlântica no Rio de Janeiro). Por mais que tais processos possam ser vistos como reforço ou instituição de fronteiras e não deixem de se basear numa cisão social entre *homo* e *heterossexualidade*, eles se marcam por performances “vertiginosas” cujo prazer pode vir da ideia de *proibido* ou, contrariamente, de *visível*. Pois se para muitos é prazerosa a imagem dos casais que se beijam numa parada gay, estampando capas de revista ou o horário nobre da tevê, o prazer não se encontra ausente das narrativas que vão numa direção oposta. Como nos filmes em que esses beijos e carícias ficam subentendidos, nas entrelinhas do roteiro ou mesmo na penumbra de uma cena, na qual o *não visível* tem seu apelo. Ou, opondo um exemplo bem radical, mas da mesma forma potencializador do prazer, as práticas eróticas entre pessoas do “mesmo sexo” em locais públicos como cinemas, bares ou praças, podem ser percebidas como vertiginosas na medida em que a possibilidade de se ser pego pode intensificar a erotização (PARKER, 2002, p. 123), não pela visibilidade do ato em si mas pela “ilicitude” que ainda possa guardar aos olhos dos outros.

Territorializando-se por São Paulo e trazendo várias urbanidades para as suas telas, um festival como o Mix Brasil vai além das histórias supostamente inclusivas e constitui, em seu panteão de imagens e narrativas, uma rede mais complexa de territorialidades que pode abranger: a) *histórias de vida* que resgatam territórios e sujeitos que marcaram essa “cultura gay” e passam a ser entendidos como parte de uma memória coletiva; b) *práticas eróticas* e a formação de grupos em torno delas, como os ligados ao sadomasoquismo; c) *experiências transgêneras* que podem trazer o humor drag, em videoclipes e esquetes que fogem às classificações cinematográficas, relatos em primeira pessoa sobre cirurgias de “transexualização”, as redes de relacionamento das travestis; d) *descoberta adolescente* em que o “tornar-se gay” parece menos problemático e dramático; e) *redes de entretenimento e lazer* que servem como pano de fundo para as histórias de gays e lésbicas com imagens que mostram comunidades organizadas, poderosas em suas localidades, ainda que os



exemplos disponíveis sempre tendam a restringir esses territórios à vida noturna de bares e boates; e as f) *experiências de rua* ou *práticas de espaço* que colocam essa “cultura gay” em relação com outros universos marginais da cidade, como “garotos de programa”, prostitutas, *punks* e o usuários de drogas – sendo que nesses últimos casos a cidade tende a se tornar também protagonista da história.

Muitos dos filmes do Mix relacionam os pontos listados acima, o que faz com que as relações entre cinema e cidade sejam quase que um ponto necessário numa tese sobre um festival de cinema. São *performances* que promovem *desterritorializações* e *reterritorializações* (DELEUZE e GUATTARI, 1976), através da produção/circulação/recepção das imagens. Indo além do “televisionável”, esses festivais tornam-se um espaço marcado pelo “extraordinário”, que além de lugar de imagens modernas, desejáveis e possíveis, é também ponto de busca por algo cuja circulação é limitada – caso de filmes que vão demorar ou nem vão chegar a ser lançados comercialmente –, produzindo sujeitos que não são apenas “gays”, mas também “modernos”, “urbanos” e ligados a símbolos de atualidade.

3. Show do Gongo: o Mix Brasil e seu contrário

Desde 1993, quando começou a ser realizado na cidade de São Paulo, o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual tem como central característica e objetivo oferecer a um público LGBT imagens e narrativas de si mesmos que contrariariam as produções do cinema comercial, pelo menos de um cinema clássico que até o final do século XX tinha numa certa estereotipia (RUSSO, 1987; MORENO, 2002) sua forma de retratar relações de mesmo sexo e personagens LGBTs. Mas há uma noite do Mix Brasil em que essas tendências são subvertidas ou, ao menos, suspensas em nome do bom humor. O Show do Gongo, realizado desde o ano de 1999 (na sétima edição do Mix), pode ser muito bem pensado como a antítese do próprio Mix Brasil. Como se fosse um festival à parte, nessa noite concorrem filmes de até três minutos que se inscrevem até três horas antes, sem passar por uma curadoria. Os concorrentes não são julgados pelo júri oficial do Mix, mas pelo próprio público e por três convidados especiais que apenas se encarregam de chancelar a escolha popular.

O Show do Gongo, mesmo se tratando de um evento de exibição de filmes e vídeos, tem um formato teatral e, por conta disso, acontece fora do circuito de cinemas que fazem parte da programação do Mix, mas que também se assemelha à estrutura de um programa de auditório, que no Brasil tradicionalmente realizam-se em rádio e TV. Teatral porque é apresentado por uma atriz



que encarna uma personagem, a Poderosa do Gongo, desde a primeira edição interpretada por Marisa Orth, artista bastante conhecida do público por sua participação nos últimos anos em programas de humor e telenovelas da televisão brasileira. Ela é responsável por apresentar os concorrentes e gongá-los, ou seja, eliminá-los da competição, suspendendo sua exibição, se a plateia assim o desejar, atingindo a placa de metal (gongo) com sua baqueta.

O público é parte importante desse espetáculo e interage com a atriz/personagem, em trocas que sempre pendem para o humor e o sarcasmo que marcam o Show do Gongo. Friso a ideia da hegemonia de estilos humorísticos, dos quais a paródia seria o melhor exemplo, como marcas distintivas desse espetáculo, uma tendência que talvez se explique pelo seu próprio formato. Ao ser exibido, cada curta concorrente tem, segundo as regras do show, um período de 30 segundos para conquistar a plateia, que só pode se manifestar depois desse tempo – uma regra nem sempre cumprida. Talvez por isso, alguns filmes experimentais ou mesmo narrativas nada cômicas encontrem poucas possibilidades, sendo gongadas se não tiverem nenhum poder de atração ou persuasão, ainda em seus primeiros segundos.

Assim, os trabalhos dessa competição sempre tiveram um direcionamento para o humor. O público só deixa passar para a final filmetes que parodiam anúncios publicitários, clipes musicais, reportagens de TV e até as instruções que antecedem a exibição dos filmes nas salas de cinema⁷. E essas escolhas são feitas através de manifestações bastante calorosas, gritos e aplausos que podem pedir o gongo para o curta concorrente ou aprová-lo. Segundo palavras da Poderosa do Gongo, esse público promove uma “noite de destruição, crítica, inveja e selvageria”. A dinâmica do show, a atuação de Marisa, os curtas apresentados e a participação da plateia constroem imagens que contrastam com as outras sessões de filmes do festival. As regras do “bom-mocismo gay e lésbico” (LOPES, 2002, p. 102) estão suspensas.

Evento bastante reconhecido nos territórios gays de São Paulo, o Gongo parece ultrapassar a popularidade do próprio Mix Brasil, sendo a noite que mais mobiliza os públicos “gays” de São Paulo, atraindo pessoas que não chegam a ver outros filmes do festival. Apesar dessa relação de “contrários” que se identificam nas percepções do público paulistano⁸, o Show do Gongo não é uma exclusividade do festival brasileiro. O mais antigo acontece no Mix-NY ou o Queer Experimental

⁷ São peças audiovisuais que fornecem aos espectadores instruções de segurança e avisam da necessidade de se desligar os aparelhos de telefone celular, assim como pedem para que se evitem conversas durante as sessões.

⁸ Nas minhas perambulações pelos territórios “gays” de São Paulo, quando comentava com outras pessoas que estava na cidade etnografando o Mix Brasil, muitas se lembravam imediatamente do Show do Gongo como uma espécie de sinônimo do festival.



Media Festival de Nova York, com o mesmo formato e a denominação *Gong Show*⁹. Com esse nome, também é realizado durante o OutFest, festival de filmes gays e lésbicos de Los Angeles, evento nascido no mesmo ano do gongo brasileiro. Infelizmente não disponho de dados etnográficos sobre esses festivais. Seus Gong Shows também não são citados na literatura sobre os festivais. As poucas referências encontradas na internet, no entanto, permitem sugerir que talvez em nenhum desses festivais o evento tenha tanta importância como o Show do Gongo tem para o Mix Brasil, no qual faz parte da programação, tem destaque no catálogo e no site do evento e oferece ao curta vencedor o mesmo troféu oficial do festival¹⁰.

A agitação começa na porta, com uma longa fila iniciada mais de uma hora antes do início do Show do Gongo. Em 2009, como na maioria dos anteriores, a competição foi realizada no Memorial da América Latina, na Barra Funda. Em 2010, o local escolhido foi o Teatro Gazeta, na Avenida Paulista. São dois espaços do privilegiado circuito de espetáculos da capital paulista. E tanto num como no outro, a abertura das portas foi seguida por um público enfurecido em busca de lugar, já que não é incomum haver um número de convites superior ao número de cadeiras na plateia. Os grupos se formam no encontro dos amigos e das torcidas. Como o público é quem decide o vencedor, é comum que os cineastas concorrentes convoquem seus amigos para ajudar na tarefa de gongar os concorrentes e fazer passar seu próprio filme. Aos poucos, uma impaciência começa a tomar conta do lugar, aumentando a expectativa do público que começa a pedir pela chegada da estrela central do espetáculo. A performance já começou, mas muitas outras virão à baila nesta noite.

A entrada de Marisa Orth no palco do teatro é sempre marcada por um tom de sensualidade, seja em seu vestido e em sua corporalidade, seja na trilha sonora com músicas que podem lembrar o filme *Gilda* (dir.: Charles Vidor, EUA, 1946) e a performance de Rita Hayworth. Bem humorada, a apresentadora começa chamando um júri, composto por três pessoas, geralmente artistas da cena gay paulistana (Silvetty Montilla, em 2009; Bianca Exótica, em 2010), artistas de TV (a atriz Paula

⁹ Essa denominação e o próprio sistema de gongar candidatos são, por sua vez, uma paródia de um programa de mesmo nome da televisão estadunidense dos anos 70, um “show de talentos”, em que concorriam candidatos a cantor, mágico ou comediante, entre outros artistas. No Brasil, dois shows nesse formato ficaram famosos na tevê brasileira dos anos 70 e 80: o “Show de calouros”, de Sílvio Santos, que interrompia os candidatos desclassificados com uma campanha, enquanto na “Buzina do Chacrinha”, que fazia parte dos programas apresentados por Abelardo Barbosa, os eliminados também eram interrompidos com a buzina do apresentador que em seguida lhes entregava um abacaxi como troféu.

¹⁰ Talvez por isso, o Gongo brasileiro seja uma referência internacional para as competições do tipo, como a mais recente, criada em 2010, o Show del Txistu, do Zinegoak – Festival Internacional de Cine y Artes Escénicas Gay-Lesbo-Trans de Bilbao, País Basco/Espanha, e tem o Show do Gongo do Mix Brasil como uma referência assumida. A competição também conta com a participação de artistas locais que encarnam personagens para interagir com a plateia. A diferença vem da forma como o público se manifesta. Enquanto nos norte-americanos Gong Shows e no brasileiro Show do Gongo o público participa através de pedidos eufóricos – “Gonga!” –, em Bilbao essa manifestação se dá através de um apito que cada participante recebe na entrada do teatro. Txistu é uma pequena flauta de origem basca, cujo som é lembrado com os apitos utilizados pelo público.



Burlamaqui em 2009, o apresentador Didi Effe¹¹, em 2010) amigos de Marisa que, desde o começo, foi uma entusiasta do Show do Gongo. Esse júri tem um poder limitado, uma vez que os filmes passam primeiro pelo crivo da plateia. Na sequência, ela apresenta as regras do show que são praticamente as mesmas desde a primeira edição. Para participar da competição, desde 2009 os filmes devem ser inscritos até às 6h da tarde do dia da exibição – antes a inscrição poderia ser feita até cinco minutos antes do começo do show. Os filmetes inscritos devem ter até três minutos de duração, e todos, sem exceção, são exibidos, desde que nunca tenham participado do festival. Cabe ao público decidir os que ficam para a final. Para isso, o filme precisa ser exibido na íntegra, sem ser gongado. Cabe a Marisa Orth gongar ou não um filme, decisão que ela toma baseada no apelo da plateia que a pressiona aos gritos.

Uma regra, quase nunca cumprida, é a obrigação da plateia de esperar pelo menos 30 segundos de exibição para pedir pelo gongo. São poucos os filmes que passam dessa etapa. Os que conseguem ganham uma nota dos três jurados, a partir das quais se elabora a classificação final. Os que passam geralmente são aqueles de melhor produção, que possuem um roteiro compreensível, atores convincentes, uma história geralmente risível, além de uma boa edição. Mas para que seja a cara do Gongo, não é qualquer peça audiovisual. Arrisco até mesmo a dizer que curtas-metragens que se consagraram na *Mostra Competitiva*, a principal do Mix, não necessariamente passariam por esse crivo.

O ritmo de exibição dos cerca de 20 vídeos, em cada edição do Show do Gongo, é bastante frenético, uma vez que, devido aos atrasos, a festa não pode se estender demais. Em pouco mais de uma hora sai o vencedor que ganha o Coelho de Prata, o mesmo troféu oferecido nas outras categorias do Mix Brasil. Todos os filmes vencedores apostam no humor em suas narrativas. Significa que não bastou serem vídeos bem produzidos, o apelo aqui é para um tipo de trabalho e de ideias que dificilmente vemos em qualquer espaço de exibição de filmes. As produções cômicas são a base desses trabalhos que participam do Show do Gongo, mas se trata de uma comicidade que nem sempre vem do texto ou da interpretação, mas depende do acionamento de toda uma intertextualidade e autorreflexividade (HUTCHEON, 1985, p. 12-3), um conjunto de referências que fazem o risível neste espaço.

A paródia, linguagem recorrente entre os vídeos que concorrem no Show do Gongo, é dos estilos presentes nas artes contemporâneas que mais expressariam o que os teóricos chamam de pós-modernidade, colocando em evidência o que Fredric Jameson chama de “ordem social emergente

¹¹ Didi Effe fazia, na época, parte do quadro da MTV brasileira e apresentava o programa “Gay Show”.



do capitalismo tardio”. É que, segundo o autor, a paródia envolve:

imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. (...) Assim sendo, a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. (...) o efeito geral da paródia é – quer simpática quer maledicente – ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados. (JAMESON, 1985, p. 12)

Linda Hutcheon (1985, 1993), que também se dedica ao estudo da paródia, pensa nesse estilo dentro das capacidades que os sistemas humanos possuem para referirem-se a si mesmos (1985, p. 12), colocando em questão a “noção de original como raro, único e valioso” (1993, p. 188). As constatações da autora são interessantes para pensar as paródias realizadas em um festival como o Mix e sua ligação com a ideia de diversidade sexual e com as políticas identitárias ou mesmo as territorialidades “gays”¹².

Em relação aos temas desses vídeos, é difícil não notar uma inclinação a certos temas, sendo que entre eles o de maior destaque é o que se refere à escatologia, entrelaçado, em alguns casos, na dualidade entre atividade e passividade no “sexo gay”. Nas duas edições em que estive presente, esses filmes eram os mais abundantes e os que geralmente passavam pelo crivo da plateia. Em outras palavras, não são quaisquer paródias que fazem sucesso nessa seara, apontando para aquelas que se apoiam em todo um conteúdo referente ao “baixo corporal e o baixo material” (BAKHTIN, 1987). Nos estudos que empreendeu sobre as imagens produzidas pela literatura renascentista de François Rabelais, Bakhtin apresenta em pormenores as imagens grotescas do corpo que acionam toda uma série de hierarquias corporais, em que as inversões entre o baixo e o alto e outras formas de destronamento tinham por efeito a renovação e atravessamentos simbólicos que colocavam o corpo no mundo, contrastando com os cânones modernos em que o “corpo individual” torna-se privado, “sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico” (*idem*, p. 280). Na modernidade vai prevalecer uma imagética corporal “puramente expressiva ou caracterológica”,

¹² Ainda conforme Hutcheon (1993, p. 188): “la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que esta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, La política) de las representaciones.”



com limites bem definidos dos corpos e sujeitos em relação ao ambiente.

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas em que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc., são extremamente raras.* (BAKHTIN, 1987, p. 278, grifos do autor)

Talvez possamos pensar o quanto a política de representações que se pauta pela questão das “imagens positivas”, da qual muitos filmes do Mix Brasil são um exemplo, acabam por fechar esse corpo e limitá-lo nas definições de sexualidades e identidades coerentes. O Show do Gongo, ao contrário, implode essas coerências através de imagens paródicas e grotescas desses corpos.

Em 2009, o vencedor do Gongo foi o vídeo *Furico li, Furico lá*, de Sandra Brogioni, um exemplo desse tipo de trabalho que caracteriza tão bem a competição. Baseado em relatos registrados em prontuários de hospitais de São Paulo, *Furico li, Furico lá* mescla a linguagem de videoclipe com a jornalística para satirizar casos de homens internados com objetos introduzidos no ânus. O filme começa com a paródia de uma música italiana tradicional, *Funiculi, Funicula*, cantada por um médico e duas enfermeiras, em que a letra da música relata em linhas gerais os objetos que seriam utilizados nesses casos. Numa parte do vídeo, em tom de reportagem, são narrados trechos dos prontuários médicos, enquanto uma “simulação/reconstituição” de como os fatos ocorreram, recurso típico do telejornalismo, ilustra o texto. O narrador destaca as semelhanças nas justificativas dadas pelos pacientes aos médicos, ironizando e focando aí o seu humor: todos realizavam alguma atividade, completamente nus por causa do forte calor, quando escorregam por acidente e caem sentados sobre o objeto.

Não é difícil, no contexto maior do festival, que filmetes como esse, assim como as paradas LGBTs, sejam acusados pelo excesso de carnavalização e por deixar a política em segundo lugar. Isso se considerarmos que toda política deve ser um tanto sisuda e de que as festas populares são apenas eventos de entretenimento e comerciais, sem nada comunicar. Mas para a antropologia, “as



performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica” (BAUMAN, 2008, p. 3). Para Turner (1987, p. 75), a performance é uma sequência complexa de atos simbólicos que podem enfatizar as classificações do grupo, suas categorias, mas também expor as contradições do processo cultural. Nesse sentido, que elaborações um festival como o Mix Brasil tece a respeito da “cultura gay”, da “cultura brasileira” ou do próprio cinema? E o que o Show do Gongo produz de significados em sua subversão do festival?

Por se tratar de um festival que se pauta pela ideia de diversidade e não de sexualidades específicas – apesar da ênfase nas relações de mesmo sexo –, acredito que o festival como um todo seja um espaço possível de colocação em crise de inúmeras imagens, apesar do Gongo aguçar essas possibilidades. Ou ainda, talvez, seja possível falar de *liminaridade* – um conceito bastante importante na teoria da performance – como um componente desse território, em que algumas hierarquias já prontas (*imagens negativas X positivas; estereotipado X normal*) podem ser a qualquer momento recodificadas.

Mas um tipo de filmete recorrente no Show do Gongo é protagonizado por personagens transgêneras. O pioneiro, nesse sentido, é *A Bicha de Blair* (dir.: Sandra Brogioni, BRA-SP, 1999) vencedor do Coelho de Prata na primeira edição. Na história-paródia, “um bofe, uma drag e um clubber”, conforme os letreiros iniciais do vídeo, vão em busca da “lendária bicha” que assombra uma pequena cidade. Com sua performance, a *drag* protagoniza o vídeo e as menções constantes à Bicha de Blair fazem-na presente nas falas sobre ela que a caracterizam como uma “bicha poderosa”, capaz de seduzir todos os homens do lugarejo. A “bicha louca”, tão negada em algumas práticas identitárias de outrora, têm aqui um lugar privilegiado, algo que muito provavelmente se deve ao próprio protagonismo que esses profissionais desfrutam na noite “gay” paulistana.

Uma dessas profissionais, Thalia Bombinha, tornou-se recorrente em atuações em filmes premiados no Gongo como dois sucessos dirigidos por Kiko César. *O viado veste pra dá* venceu a edição paulista do show, em 2006, com a performance de Thalia parodiando a personagem de Meryl Streep em *O diabo veste Prada* (dir.: David Frankel, EUA, 2006), uma editora de revista de moda elegante e “linha dura”. Só que no lugar das ruas de Manhattan, a personagem desfila pela rua 25 de março, reduto da moda popular de São Paulo. Em vez destroçar suas assistentes, como no filme original, eram os homens as “vítimas” de sua sedução nas ruas. Apesar de se tratar de um vídeo, temos performances características desses shows típicos da noite paulistana, em que as drags



transformistas emprestam suas personas a essas interpretações. Nesses vídeos, Thalia Bombinha não dubla nem interpreta, mas elabora um gestual bastante “expressionista”.

Uma performance semelhante está na sua atuação no vídeo *A drag a gozar* (dir.: Kiko César, BRA, 2007), que se candidatou ao Gongo do ano seguinte com uma paródia a um curta-metragem brasileiro, de 1964, *A velha a fiar*, de Humberto Mauro¹³. A história mostra uma sequência de imagens para ilustrar a canção, antecipando em quase 20 anos uma linguagem de videoclipe. Por sua vez, *A drag a gozar* parodia a canção original em um funk, em que os seres que se encadeiam seriam típicos do mundo “gay” e estão “bolinando¹⁴”, numa sequência de identidades que representam a variedade de “gays, lésbicas e transgêneros”. Venceu no ano de 2007 a edição do Show do Gongo realizada no Rio de Janeiro.

4. Considerações finais

O uso dos conceitos de paródia se torna interessante nesses casos porque os vídeos parodísticos que marcam o Gongo não possuem como referência apenas os universos do cinema, do vídeo e da televisão, mas, principalmente, estão em diálogo com nossos complexos sistemas de sexo e gênero que, na cultura contemporânea, ainda postulam padrões e abrem espaço para o controle de corpos e sujeitos. Judith Butler (1990), em sua concepção pós-estruturalista de gênero como performatividade ou uma “repetição estilizada de atos” (*idem*, p. 200) que produzem a “ilusão fantasística” de corpos delimitados e coerentes com o binarismo heterossexual, chama a atenção para as “paródias de gênero” (*idem*, p. 196-7) como estilos que colocam em evidência o caráter imitativo e contingente desses discursos e performances.

No Show do Gongo, os filmetes estrelados por transgêneros e as performances que acontecem ao longo da competição acionam as mais diversas paródias que dialogam não apenas com a *heteronormatividade* mas também com toda a *homonormatividade* – que poderia ser vista como readaptação ou alargamento, e dificilmente como implosão, da primeira – que, nas últimas décadas,

¹³ O trabalho de Mauro – um dos curtas realizados por ele para o Instituto Nacional do Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura – é uma espécie de adaptação visual de uma música popular de mesmo nome, cantada pelo Trio Irakitã, que conta um encadeamento de seres em que um “faz mal” ao outro, sempre chegando até a velha que está fiando convenientemente interpretada pelo ator Mateus Collaço. Transcrevo como exemplo a última estrofe, em que os elementos da cadeia se completam: “*Estava a mulher no seu lugar; Veio a morte lhe fazer mal; A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar!*”.

¹⁴ A paródia começa com: “Estava a Drag em seu lugar, e veio o bofe escândalo lhe bolinar! O Bofe na Drag e a Drag a gozar!”, e termina com essa cadeia: “o Ursão no Padre, o Padre na Bill, a Bill no Michê, o Michê na Elza, a Elza no Sarado, o Sarado na Bolachona, a Bolachona na Amiga, a Amiga na Bichinha, a Bichinha na Monete, a Monete no Bofê, o Bofê na Drag e a Drag a gozar”.



sugere e constitui uma cidadania gay, lésbica e transgênero, transformando “imagens positivas” em ideais e regras para a “inclusão social”. Muitas produções nacionais e estrangeiras que passam pelas outras sessões do Mix trazem esse ideário e isso não significa que os filmes do Gongo tenham como objetivo central criticá-lo. O que parece haver são as formas de “degradação” e “destronamento”, como sugere Bakhtin (1987) em relação às imagens de Rabelais, pois o efeito delas não é o tornar ridículo (rir de) mas o de estabelecer uma proximidade (rir com), através do:

rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias e transformações quando são atuais, isto é, quando o sublime já cansou os leitores. (*Idem*, p. 266-7)

Destronamento duplo nos proporciona o Show do Gongo. Em primeiro lugar, os competidores colocam os gêneros do audiovisual como centro de suas paródias e, na estrutura da competição, as regras de um festival de filmes são deslocadas para um tipo similar a “show de talentos” em que o candidato – em nosso caso, um vídeo curto – é desclassificado e interrompido antes do fim de sua exibição por um gongo. Nesse processo, a curadoria torna-se ausente e é deixada nas mãos dos próprios realizadores que optaram por participar, e a escolha é do público através do “grito” que reivindica a autoridade nessa escolha em suas manifestações vocais-corporais. Em segundo lugar, “rebaixam-se” e embaralham-se as identidades estáveis, tornando frágeis as fronteiras entre *homo* e *heterossexualidade*, *masculinidade* e *feminilidade*. Tornando risíveis as contingências das identidades, os estilos parodísticos apontam para o reconhecimento do caráter *performativo* das identidades, o que parece tornar evidente a impossibilidade de se atingir totalmente aqueles ideais.

Judith Butler, em seus questionamentos da política feminista (1990), denuncia a pressuposição de um sujeito “mulher” e um “eu” anteriores às práticas de significação – uma crítica que certamente poderia ser empreendida por muitas das movimentações artístico-políticas LGBTs, incentivadas ou não pelo feminismo – que sugerem identidades homossexuais estáveis e coerentes, à espera de respeito e direitos. Para ela, as “práticas culturais do travestimento” e a “estilização das identidades *butch/femme*” são paródias que colocam em xeque a ideia de um “original” para as identidades sexuais e de gênero:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original: assim como a noção psicanalítica de identificação com o gênero é constituída pela



fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito – isto é, em seu efeito –, coloca-se como imitação. Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à ressignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodística. Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção. (BUTLER, 1990, p. 197)

Se o Mix Brasil enquanto festival, ou espetáculo popular contemporâneo, ou ainda performance cultural pode ser pensado como espaço e tempo liminares ou liminoides (TURNER, 1982) que acionam uma série de deslocamentos através de seu espraiamento pela cidade e pelos territórios LGBTs, esse deslocamento é ainda mais intensificado¹⁵ quando ponderamos a imagética que um festival desse tipo produz. Pois se todo aquele apelo às “imagens positivas” já produz através dos filmes deslocamentos, em que as narrativas gays, lésbicas e transgênero são colocadas num mesmo patamar de possibilidade que as relações e experiências heterossexuais, o Show do Gongo constrói um novo deslocamento ao subverter esse mesmo apelo. E não seria de espantar que narrativas semelhantes, mas que produzidas e apresentadas em um outro contexto, com outro propósito, sem uma autoridade “gay” reconhecida, fossem tachadas de homofóbicas ou degradantes, associando homossexualidade e sexo anal, “vida gay” exclusivamente voltada às práticas sexuais e hedonistas. Ou seja, o território aqui se constitui com essa permissão, suspendendo temporariamente as regras que regem produções como as da Mostra Competitiva.

Em vídeos como *Furico Li*, *Furico Lá* a permeabilidade das extremidades corporais desses homens “supostamente heterossexuais” são colocadas em evidência como que a denunciar formas de negação, por parte deles, de uma suposta identidade “gay” que só vem à tona por conta da

¹⁵ Uma intensificação maior ainda pode ser inferida se considerarmos que estão sendo exibidos filmes que não entrarão em circuito comercial no Brasil e também se incluirmos as experiências de se assistir filmes em coletivo, pouco frequentes ou não tão hegemônicas na contemporaneidade frente às possibilidades digitais e *on line*.



hospitalização inevitável. Por outro lado, *Desafio pacsívia* (dir.: André Machado, BRA-SP, 2008) faz a paródia de um comercial do iogurte (*Actívia*, anunciado nas propagandas para soltar o intestino), oferecendo, no entanto, efeito contrário, para melhorar a performance no sexo anal, vencendo o show naquele ano. O filme se utiliza da imagem de um homem sem maneirismos, representando uma masculinidade quase padrão, mas com um texto altamente seguro em afirmar seus desejos sexuais por outros homens, rompendo o *continuum* entre efeminamento e passividade, presente no imaginário piadístico nacional.

Os estudos de gênero de Judith Butler apresentam uma preocupação que se refere à produção de sujeitos em corpos sexuados ou marcados por gênero. Da perspectiva dos sujeitos, essa produção se dá por uma performance produzida sob coação (BUTLER, 1997, p. 15), o que a faz tomar emprestado o conceito “*excitable speech*” que no campo jurídico implica um tipo de depoimento que pode ser invalidado pela justiça por conta da pressão sofrida pelo depoente. Ou seja, as performances de gênero não são um prolongamento de um corpo já dado pela biologia. Butler recusa a anterioridade desses corpos e dos sujeitos à entrada em campos de saber e poder, através de uma discussão que revê também a distinção entre sexo e gênero, o primeiro tomado como “fato natural” e o segundo como interpretação cultural imposta sobre esta mesma natureza. Para Butler, os corpos e os sexos conquistam materialidade como “efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual”, ou seja, o que nos *permite ver* corpos “de homens” e “de mulheres” é a entrada numa matriz heteronormativa, que reconhece e precisa da produtividade dessa *di-visão*, em que a materialização se estabiliza através do tempo na produção do “efeito de fronteira, fixidez e superfície”. A heterossexualidade enquanto um regime, “opera para circunscrever e contornar a ‘materialidade’ do sexo, e essa ‘materialidade’ é formada e sustentada como uma materialização de normas regulatórias que são, em parte, aquelas da hegemonia heterossexual” (BUTLER, 1993, p. 9-10).

Um festival dentro de outro, o Show do Gongo é a antítese do próprio Mix Brasil, mas também a sua mais poderosa noite, na qual os sentidos de cinema da diversidade sexual ganham toda a dinâmica da comunicação horizontal, de um cinema anterior, não sujeito às regras comerciais. Uma carnavalização cinematográfica que faz lembrar subversões de outrora que marcaram as movimentações gays e urbanas das últimas décadas, como nos carnavais e paradas que, nos anos 80 e 90, tinham nesses deslocamentos seus principais e mais marcantes efeitos. O Show do Gongo e o Mix Brasil talvez estejam indicando canais horizontais e marginais de comunicação como territórios



em que as subversões do tipo vão continuar proliferando¹⁶, na quais as paródias de gênero certamente manterão lugar cativo, pois é da “vertigem” dessas performances que nos apontam o caráter construído da própria materialidade dos sexos, em que o gênero não é a interpretação dessa materialidade, mas a própria produção dela.

Referências

- ALBUQUERQUE, Eliana; OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim. Hibridismo das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas. *Mediação*, 13 (13). jul./dez. Belo Horizonte: FUMEC, 2011.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, [1962] 1990.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poética e performance como perspectivas críticas sobre linguagem e vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1). Florianópolis: PPGAS/UFSC, [1990] 2006.
- BAUMAN, Richard. A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em primeira mão*, 103. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: EdUnB/Hucitec, 1987.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990] 2003.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York e Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York & London: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp. 151-172.
- DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, 13. São Paulo: USP, 2005. pp. 163-176.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FRANÇA, Isadora Lins. *Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PPGAS/USP, 2006.
- FRANÇA, Isadora Lins. Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. *Horizontes Antropológicos*, 13 (28). Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2007. pp. 289-311

¹⁶ Albuquerque e Oliveira (2011, p. 105-6), ao ressaltarem os novos usos das imagens cinematográficas na “era digital” contemporânea, afirmam que as novas tecnologias tornam o cinema mais “próximo do público, que imprime suas avaliações por meio de comunidades virtuais, parodia as obras no YouTube (...) com diálogos dos filmes editados em softwares básicos. Assim, embora ainda haja diversos problemas quanto à produção e distribuição de longas-metragens no cenário brasileiro, o cinema tornou-se factível. Afinal de contas, habitam em blogs e sites de compartilhamento audiovisual curtas-metragens de iniciantes, feitos com equipamento de baixo custo e editados em casa. Além do mais, muitos desses filmes ganham destaque em festivais alternativos em torno do mundo”.



- GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.
- HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, edición de homenaje a Bajtín (jul.). Havana, 1993. pp. 187-203.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*, 12 (jun.). São Paulo: CEBRAP, 1985. pp. 16-26.
- LANGDON, E. Jean. "Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia". In: TEIXEIRA, João Gabriel (org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUnB, 1996.
- LANGDON, E. Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico – A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1). Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2006.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MANNING, Frank. "Spectacle". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.
- MARCUS, G.; FISCHER, M. *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2002.
- PARKER, Richard. *Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, [1987] 2008.
- RASTEGAR, Roya. The de-Fusion of good intentions. Outfest's Fusion Film Festival. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(3). Durham: Duke Un. Press, 2009. pp. 481-497.
- RUSSO, Vito. *The celluloid closet*. New York: Quality Paperback Book Club, 1987.
- SILVA, Marco Aurélio da. *Territórios do desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 360fs. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- STOELTJE, Beverly J. "Festival". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.
- TURNER, Victor. *Blazing the trail: way marks in the exploration of symbols*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1992.
- TURNER, Victor. "Dramas sociais e metáforas rituais". In: *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF, [1974b] 2009. pp. 19-54.
- TURNER, Victor. "Liminal to Liminoid in play, flow, and ritual". In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982. pp. 20-60.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-Estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974a.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York, PAJ Publications, 1987.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

