



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844
n. 17, v. 1
jan.2022-jun.2022
p. 03-13

Dá um close!

Cinema brasileiro e tecnologias de gênero

(Take a close-up!

Brazilian cinema and genre technologies)

(Toma un close-up:

Cine Brasileño e tecnologías de género)

Amanda Pereira de Carvalho Cruz¹

RESUMO: Compreender gênero é buscar entender que mecanismos, estratégias, meios de circulação de discursos o produzem. O cinema é um destes mecanismos, é uma tecnologia de gênero. Pensar a produção cinematográfica brasileira permite compreender as reverberações que ela exerce sobre as produções de gênero no nosso país, especialmente relacionadas a população LGBTQIA+. Desde os anos 1930 até os anos 2000, LGBTQIA+ foram apresentadas como hipersexualizadas, risíveis ou abjetas. Já a partir dos anos de 2010, uma nova configuração de filmes LGBTQIA+ são produzidos: personagens principais, evidenciando suas vidas cotidianas, contextos socioeconômicos e conflitos sociais. A partir dos anos 2010, entramos em um novo direcionamento das molduras do olhar sobre o gênero e cinema no Brasil, com crescimento de documentários sobre o tema. Estas compreensões nos trazem novas reflexões sobre as produções cinematográficas contemporâneas e seus efeitos na materialidade dos corpos desviantes.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Gênero. Performatividade.

Abstract: Studying gender is trying to understand what mechanisms, strategies, means of circulation of discourses produce it. Cinema is one of these mechanisms, it is a genre technology. Thinking about Brazilian film production allows us to understand the reverberations it exerts on genre productions in our country, especially those related to the LGBTQIA+ population. From the 1930s to the 2000s, LGBTQIA+ were presented as hypersexualized, laughable or abject. Starting in 2010, a new configuration of LGBTQIA+ films are produced: main characters, showing their daily lives, socioeconomic contexts and social conflicts. From the 2010s onwards, we entered a new direction in the frames of our view of the genre and cinema in Brazil, with the growth of documentaries. These process bring us new reflections on contemporary cinematographic productions and their effects on the materiality of deviant bodies. Text on the same line.

Keywords: Cinema. Gender. Performativity.

Resumen: Entender el género es comprender qué mecanismos, estrategias, medios de circulación de los discursos lo producen. El cine es uno de esos mecanismos, es una tecnología de género. Pensar en la producción cinematográfica brasileña nos permite comprender las repercusiones que ejerce sobre las producciones de género en nuestro país, especialmente las relacionadas con la población LGBTQIA+. Desde la década de 1930 hasta la de 2000, LGBTQIA+ se presentó como hipersexualizado, ridículo o abyecto. A partir de 2010 se produce una nueva configuración de películas LGBTQIA+: personajes principales, que muestran su cotidianidad, contextos socioeconómicos y conflictos sociales. A partir de la década de 2010, entramos en un nuevo rumbo en los marcos de nuestra mirada sobre el género y el cine en Brasil, con el crecimiento de los documentales sobre el tema. Estos entendimientos nos traen nuevas reflexiones sobre las producciones cinematográficas contemporáneas y sus efectos sobre la materialidad de los cuerpos desviados.

Palabras clave: Cine. Género. Performatividad.

1 Doutora em Ciências Sociais pela UFMA. Psicóloga e Mestre em Psicologia pela UFPA. Professora universitária da Escola Superior da Amazônia – ESAMAZ. E-mail: amandapc.cruz@gmail.com.



1 Introdução

Compreender gênero é buscar entender que mecanismos, estratégias, meios de circulação de discursos o produzem. Compreender os processos de produção de gênero nos possibilita, ainda, abordar questões relativas aos processos de precariedade e resistência. O cinema é um destes mecanismos, e produz gênero a partir de uma linguagem própria que é atravessada por discursos relacionados ao seu momento histórico. Assim, o cinema é uma tecnologia social de produção de gênero, ou seja, uma tecnologia de gênero.

Este artigo tem como objetivo discutir as produções de gênero presentes em filmes brasileiros, compreendendo o cinema nacional como uma tecnologia de gênero que apresenta experiências de sujeitos que são reconhecidos como desviantes ou dissidentes de padrões culturais inteligíveis – próprios ao referencial cisheteronormativo². Assim, buscou-se dar visibilidade às narrativas que estão sendo produzidas sobre tal temática no cinema brasileiro, além do reconhecimento de produções de gênero que circulam no Brasil.

Foucault (1988) afirma que, nas sociedades modernas, as relações de saber/poder sobre sexo e sexualidade envolvem uma tecnologia complexa que se reproduz de forma positiva e não proibitiva e que tem mecanismos de poder que funcionam muito além do campo jurídico, mas que vigoram por meio de tecnologias que produzem o que é sexo; ou seja, um biopoder.

Neste sentido, as relações de poder se inserem em processos de normatização de discursos hegemônicos que atravessam o cotidiano das relações sociais, delimitando modos de viver. Para isso, são necessários “mecanismos contínuos, reguladores e corretivos” (FOUCAULT, 1988, p. 135) para que tais discursos se tornem habituais e naturalizados e atravessem os processos de subjetivação. Esses mecanismos são as tecnologias de poder, ou seja, métodos de fazer circular e normatizar tais produções sobre gênero, desejo, performatividade.

Partindo de tais concepções foucaultianas, Lauretis (1994) afirma que o cinema é uma das tecnologias de poder que faz circular discursos sobre gênero, ou seja, é uma tecnologia de gênero.

A teoria do aparelho cinematográfico se preocupa mais do que Foucault em responder a ambas as partes de meu questionamento inicial: não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige. (LAURETIS, 1994, p. 210)

2 Cisheteronormatividade envolve compreender os padrões de inteligibilidade cultural que instituem como norma uma configuração de gênero de acordo com as determinações genético-biológicas do nascimento – cisgênero – e uma sexualidade pautada sempre no relacionamento amoroso e sexual com o sexo oposto – heterossexualidade. Assim, são estabelecidos padrões cisnormativos e heteronormativos, ou seja, uma cisheteronormatividade.



Dessa forma, a autora entende que o cinema é um campo discursivo de permanente movimento e em que se constroem representações sobre diferenças de gênero.

O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio – articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinematográfica e semiótica. (LAURETIS, 1993, p. 99)

Lauretis (1993) nos aponta, assim, não só a necessidade de uma crítica cinematográfica que questione questões relativas a uma linguística estrutural ou a uma perspectiva psicanalítica, mas também que é necessário compreender e questionar esses modelos de análise e o próprio aparato cinematográfico. Ou seja, para além de se prender a olhar representações de homens e mulheres – em um viés da semiologia clássica – ou aspectos inconscientes da castração fálica – em um viés psicanalítico –, é necessário compreender o caráter ideológico de tais produções. Como a autora afirma, “[...] uma teoria do cinema deve questionar os modelos implícitos nessas ações do mesmo modo como interroga o funcionamento do aparato cinematográfico”. (LAURETIS, 1993, p. 101) Ou seja, compreender a construção de uma linguagem do cinema é necessária para entender sua intencionalidade.

Além disso, o cinema tornou-se uma instância importante na identidade cultural a partir do século XX. Jean-Claude Bernardet (2006) afirma que o cinema do século XX deixa de ser um mero produto para se tornar um meio de contar histórias. No final do século XIX, quando surge o que hoje entendemos como cinema, a apresentação de imagens era apenas formada por cenas de atividades cotidianas, como um casal dançando, um trem chegando na estação ou dois lutadores de boxe em combate. Filmes curtos, feitos com a câmera parada, mas que para os espectadores eram uma grande atração do “real”, pois, pela primeira vez na história, obtinha-se a captação do movimento: “reproduzia a vida, tal como é – pelo menos essa era a ilusão”. (BERNARDET, 2006, p. 15)

Essa simulação do real envolvia a “magia” de desenvolver uma forma de filmagem que desse a sensação a espectador³ de que ele fazia parte da cena. Como afirma Laura Mulvey (1975, p. 440), a magia do cinema resultou “da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual”. Para Lauretis (1993, p. 110), o cinema tem uma linguagem própria com interesses e intencionalidades, pois “o close é seu meio de produzir a verdade [...]”. Assim, pensar a

3 Utilizarei a letra “e” em substituição à linguagem binária de gênero da ortografia brasileira como uma forma de não pontuar designações, hierarquias ou marcações de gênero – prioritariamente masculinistas – existentes na norma padrão da língua portuguesa no Brasil. Utilizo como referenciais as discussões presentes no Manifesto ile para uma comunicação radicalmente inclusiva, desenvolvido por Pri Bertucci e Andrea Zanella (2014), e o Guia todxs nós de linguagem inclusiva, escrito por Pri Bertucci (2020) e produzido pela HBO com Diversity BBox.



produção cinematográfica brasileira permite compreender as reverberações que ela exerce nas produções de gênero no nosso país, em especial as produções de gênero relacionadas à população transgênero.

2 Produções de gênero no cinema brasileiro

Lopes (2006) afirma que as produções de gênero no cinema nacional evidenciam uma construção caricata das produções de gênero que envolvem pessoas LGBTQIA+⁴, em destaque as pessoas transgêneros. Desde os anos 1930, o cinema brasileiro as apresenta como pessoas hipersexualizadas e abjetas, além de estarem envolvidas no contexto do risível, em um humor satírico. Moreno (1995) também produziu um vasto levantamento do cinema nacional sobre a representação de personagens LGBTQIA+ até a década de 1990. No seu trabalho, percebemos o uso do termo homossexual englobando também travestis e transexuais, em que pesam as questões de terminologias usadas no país naquele momento⁵. Ele aponta filmes que trazem personagens travestis e transexuais desde a década de 1940, evidenciando dois polos de representação – um polo que produz discursos negativos sobre tais personagens e outro polo que procura avançar algum questionamento sobre o assunto, mas ainda de maneira velada. Neste sentido, Moreno (1995) afirma que há uma carnavalização des personagens no cinema nacional.

Segundo Moreno (1995), o primeiro filme brasileiro a apresentar uma personagem trans foi *Augusto Aníbal quer casar*, de 1923, em que Augusto Aníbal, personagem principal do filme, busca por uma noiva e casa-se com uma travesti, interpretada pela atriz travesti Darwin – na época denominada transformista⁶.

Porém, nas décadas de 1920 e 1930 não foram encontrados registros de filmes nacionais com referências a tais personagens. Apenas nos anos de 1940 que se observa a produção de filmes com personagens LGBTQIA+. Dentre esses, está *Carnaval de fogo*, de 1949, em que Oscarito e Grande Otelo atuam como Romeu e Julieta, respectivamente. A atuação de Grande Otelo como Julieta é apresentada de forma carnavalesca e em tom de comédia e ridicularização, trazendo a produção da transgeneridade como uma piada, e realizada por um homem cisgênero. O mesmo ocorre em outros filmes de chanchada – estilo de filme brasileiro musical dessa época

4 No processo histórico no Brasil, as experiências de gênero produziram movimentos de reivindicações sociais e políticas, em que se formularam nomenclaturas como GLS, GLBT e, atualmente, LGBTQIA+, que irei utilizar neste artigo e que compreende: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais e demais identidades de gênero ainda não incluídas ou reivindicadas.

5 Moreno (1995, p. 3) afirma: “Apesar de existirem hoje discussões emergentes que procuram separar em categorias distintas homossexuais, bissexuais, travestis e transexuais, estaremos nos atendo apenas à preferência sexual por parceiro do mesmo sexo”. Entretanto, na pesquisa realizada, ele aborda filmes que apresentam personagens travestis e transexuais.

6 De acordo com a sinopse disponibilizada pela Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bit.ly/3vhBq3x>. Acesso em: 29 jul. 2020.



–, em que se lançavam músicas e marchinhas para o carnaval. Este estilo percorre os anos de 1950 com Oscarito vestindo-se de mulher, como em *Carnaval atlântica*, de 1952, e *As 7 ervas*, de 1962, configurando essa construção da travestilidade como algo risível e caricato. (MORENO, 1995)

Em 1954, o filme *Mulher de verdade*, apesar de não abordar como temática tais questões, teve a participação da artista drag queen portuguesa Ivaná, que, inclusive, ganhou destaque em revistas nacionais de grande circulação na época. Alguns autores consideram Ivaná e Darwin as primeiras artistas trans do cinema nacional⁷.

Nos anos 1960, há um sugestivo crescimento de produções cinematográficas nacionais sobre temáticas LGBTQIA+, algo considerado decorrente de uma “ressonância dos diversos movimentos de liberação e de costumes que eclodem na época”, segundo Moreno (1995, p. 18). Cenas com a presença de relacionamentos gays e lésbicos aparecem, como em *Deus e o diabo na terra do Sol*, de 1964, *Bahia de todos os santos*, de 1960, *Asfalto selvagem*, de 1964, *O bandido da luz vermelha*, de 1968, *Memória de Helena*, de 1969, *Menino e o vento*, de 1966, e *Noite vazia*, de 1964, sendo que os dois últimos abordam mais evidentemente questões gays como tema central.

Na década de 1970, houve um vasto crescimento da produção cinematográfica no país, devido também ao surgimento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão que desenvolveu políticas públicas de atividades culturais relacionadas ao cinema nacional. Assim, fortaleceu-se o setor cinematográfico, também, com novas produtoras e distribuidoras particulares de cinema. (MORENO, 1995) Na vasta produção de tal momento, Moreno (1995) observa que se desenvolvem filmes relacionados às temáticas homossexuais em quatro gêneros: comédias pornochanchadas; eróticos; *underground* e dramáticos.

As pornochanchadas vão ter uma ampla produção. Nelas, personagens transexuais e travestis são sempre representados de forma caricata, como piada, por meio da ironização de gestuais e pela recorrência de estereótipos. Podemos citar filmes como *O donzelo*, de 1970, e *Os machões*, de 1972, em que os personagens principais se travestem para conseguir lograr objetivos na conquista de mulheres. Em outros filmes, como *Macho e fêmea*, de 1973, a discussão sobre a transexualidade apareceu como desejo oculto do personagem principal, que, após tomar uma droga, torna-se mulher. Contudo, o filme é uma comédia, trazendo a temática com foco no risível.

⁷ Considera-se os debates realizados em *Memórias Cinematográficas*. Disponível em: <https://bit.ly/3kgcgfq>. Acesso em: 27 jul. 2020.



Diferentemente do contexto hollywoodiano, no Brasil há a presença de atrizes trans em alguns filmes dessa época, como em *O sexualista*, 1975, em que a transexual Rogéria faz parte do elenco de personagens principais do filme. Contudo, Moreno (1995) pontua que tais personagens eram sempre caracterizados como pessoas perigosas, interessadas em ascensão social e com desvios sexuais.

Em *Ele, ela, quem?*, de 1976, há a presença da discussão sobre intersexualidade, na época denominado de “hermafroditismo”. O filme conta a história de Elvira – interpretada por um ator cisgênero –, que, após se relacionar com uma amiga do internato de freiras, é submetida a exames médicos e descobre ser “hermafrodita, com predominância de seu lado masculino”. (MORENO, 1995, p. 25) O filme também aborda tal temática com ar de comédia.

Além das pornochanchadas, desenvolve-se no Brasil uma produção estritamente erótica, em que se apresentam cenas de relações sexuais entre casais e entre grupos de pessoas. Neste estilo de filme, os roteiros são absurdos e se enfatizam as relações sexuais entre lésbicas e bissexuais, como em *A gata devassa*, de 1974, *A noite das fêmeas*, de 1976, e em *As depravadas*, de 1977. As personagens lésbicas são sempre apresentadas como perigosas, inescrupulosas e depravadas, reforçando a produção da homossexualidade como um problema de personalidade. Além disso, os filmes envolvem também situações de violência, abuso e adoecimentos mentais. (MORENO, 1995)

No estilo relacionado ao *underground* – mais conhecido como cinema marginal –, as situações vivenciadas por personagens LGBTQIA+ envolvem violência, construções caricatas e, ainda, a sua representação como pessoas com tendências homicidas e suicidas. Como exemplo, cita-se o filme *Matou a família e foi ao cinema*, de 1970, em que personagens lésbicas matam a mãe e outras se matam mutuamente. (MORENO, 1995)

Assim, durante a década de 1970, houve uma vasta produção cinematográfica que produziu representações de gênero com foco em apresentar personagens LGBTQIA+ como hipersexualizados, perigosos, caricatos e, por vezes, com distúrbios de personalidade. Mesmo em filmes do estilo dramático, como classificado por Moreno (1995), tais personagens são apresentados com conflitos sexuais ou sociais, como em *Navalha na carne*, de 1970, e em *Toda nudez será castigada*, de 1972.

Nos anos 1980, observa-se um grande declínio do cinema nacional, em decorrência da derrocada da Embrafilme pelo descaso e má administração dos governos desse período, até a extinção da empresa no início dos anos 1990. Assim, os filmes de temática LGBTQIA+ que ainda vigoraram até meados dos anos 1980 estão entre o estilo pornô-eróticos e pornochanchadas. (MORENO, 1995) Como afirma Moreno (1995, p. 46), “o lesbianismo ou o



bissexualismo é utilizado para esquentar as cenas de nudismo”, como nos filmes *As intimidades de Analu e Fernanda*, *As intimidades de duas mulheres Vera e Helena* e *O império das taras*, os três de 1980.

Contudo, na década de 1980, alguns filmes no estilo dramático começaram a abordar as questões LGBTQIA+ com um outro olhar: mais focado em suas realidades e problemas pessoais frente a uma sociedade cisheteronormativa. Entre eles estão *Pixote, a lei do mais fraco*, de 1980, e *Vera*, de 1986. No primeiro, apresenta-se Lilica, uma menina trans reclusa em um reformatório para menores que enfrenta as violências e dificuldades cotidianas e é uma das amigas de Pixote. No segundo, conta-se a história de um garoto transgênero, ainda chamado de Vera, apresentando suas dificuldades frente ao seu processo de transição, as situações de preconceito e seus conflitos pessoais nesse processo, sendo ele o personagem principal da narrativa.

Nos anos 1990, em decorrência dos resultados dos duros cortes governamentais para o setor cultural e da extinção da Embrafilme, a produção cinematográfica fica ainda mais escassa. Alguns filmes que abordam a temática, citados por Pinheiro (2014) e Moreno (1995), são *A maldição de Sanpaku*, de 1992, e *Cinema de lágrimas*, de 1995. O primeiro apresenta a atriz transexual Rogéria como uma vilã assassina, enquanto o segundo conta a história de um casal gay, no formato de documentário-ficção, que tem como fundo a história do cinema na América Latina. Tais filmes trazem representações de diferentes formas das questões de gênero – uma reafirmando a transexualidade como algo perigoso e a outra a relação homoafetiva como algo natural ao cotidiano –, mas poucos são os filmes que apresentaram esse olhar.

Assim, considerando esta breve cronologia do cinema nacional até a década de 1990, observo que o cinema brasileiro construía molduras do olhar (BESSA, 2014) permeadas por concepções de gênero excludentes, abjetas e preconceituosas.

Nos filmes, as LGBT também trafegam por praticamente todas as classes sociais, mas com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente possuem um subemprego. As travestis e homens gays com uma expressão de gênero feminina são geralmente suburbanas, moram em locais considerados em enredo fílmico como espaços de baixa reputação, como as casas de prostituição. Também são geralmente personagens agressivas, desonestas, violentas e assassinas. A atração sexual por pessoas do mesmo sexo/gênero (ou por ambos os sexos/gêneros) é utilizada em muitos filmes como prática anormal, de tara, de exibicionismo de “pseudorelações lésbicas” para deleite da plateia masculina, ou meramente como experiência de sacanagem. (MARCONI, 2015, p. 41)

Nesse sentido, as representações de gêneros no cinema brasileiro configuram modos de reafirmar abjeções, na produção de uma tecnologia de poder de corpos dóceis, de pessoas LGBTQIA+, que devem estar no nível das sexualidades ilegítimas, como afirma Foucault (1988). Algumas mudanças começam a ocorrer no contexto audiovisual no século XXI.



A partir do final dos anos 1990, há a chamada retomada do cinema nacional, com novas leis de incentivo à produção audiovisual e à cultura e, concomitantemente, um maior interesse em produzir novos olhares sobre a subjetividade e questões sociais relativas ao universo LGBTQIA+. (MARCONI, 2015; PINHEIRO, 2014) Neste sentido, *Madame Satã*, de 2002, inaugura esse outro cinema nacional. Para Lopes (2006) e Nepomuceno (2009), este filme constitui o conceito de *new queer cinema* no Brasil. Mesmo compreendendo que, nesse momento, o personagem principal era enquadrado como gay – que dialoga com os usos das terminologias no Brasil ainda nesse período dos anos 2000 –, o filme discute questões que deslocam padrões cisheteronormativos nos processos de travestilidade do personagem.

A força do protagonista está na resistência pela alegria, em querer ser outro, livre, homem, mulher, madame e satã. Assumir o nome num desfile de carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade, pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco, longe da folclorização e ridicularização de que foram e são vítimas homossexuais e travestis nos programas de auditório da TV, mas sem temer a afetação, o desmunhecamento, como formas mesmas de resistência a um padrão bem-comportado de gay de classe média, integrado na sociedade conservadora de consumo em que vivemos. (LOPES, 2006, p. 386)

Nos anos 2010, uma leva de filmes LGBTQIA+ foram produzidos e, bem como no contexto mundial, tais produções configuram outras representações de gênero. São personagens principais, evidenciando sua vida cotidiana, seus amores, suas dores, vivências, contextos socioeconômicos e conflitos sociais. Entre eles, podemos citar *Elvis e Madona*, de 2011, *Tatuagem*, de 2013, *Hoje eu quero voltar sozinho*, de 2014, *Praia do futuro*, de 2014, *Doce amianto*, de 2013, *O céu sobre os ombros*, de 2011, *Flores raras*, de 2013, entre tantos outros que dialogam com esta temática. (MARCONI, 2015; PINHEIRO, 2014)

Assim, a partir dos anos 2010, entramos em um novo direcionamento das molduras do olhar sobre o gênero e o cinema no Brasil. Essas compreensões nos trazem novas reflexões sobre as produções cinematográficas contemporâneas e seus efeitos discursivos na materialidade dos corpos desviantes. Neste sentido, podemos citar o filme *Elvis e Madona*, que aborda o relacionamento amoroso entre uma lésbica cis e uma travesti focando na construção do amor entre as duas, mas, também, trazendo preconceitos, dores e processos de abjeção que ambas vivenciam socialmente. Assim, observamos o relacionamento LGBTQIA+ como história principal que envolve romance e um final feliz entre elas, o que desloca as lógicas do sofrimento, da hipersexualização ou da chacota que eram apresentadas nos filmes brasileiros anteriormente da produção cinematográfica brasileira sobre a temática de gênero LGBTQIA+.



3 Considerações finais

O que esses filmes nos apresentam? Novas formas de olhar as produções cinematográficas? Outros modos de visibilizar as construções discursivas de gênero em meio ao formato audiovisual? Nos últimos anos, também foi produzida uma gama de produções documentais e, a partir do século XXI, uma vasta produção documental brasileira sobre LGBTQIA+ se desenvolveu. Filmes como *Meu amigo Cláudia*, de Dácio Pinheiro, de 2009, *Dzi croquettes*, de Raphael Alvarez e Tatiana Issa, também de 2009, *São Paulo hi-fi*, de Lufe Steffen, de 2013, *Divinas divas*, de Leandra Leal, de 2016, *Laerte-se*, de Eliane Brum, de 2017, e *Bixa travesty*, de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, de 2018, retratam experiências de drag queens, mulheres transexuais e travestis abordando suas histórias de vida ou de grupos de apresentação em shows, todos no eixo Rio-São Paulo.

Em outras regiões do Brasil, diversos documentários também foram produzidos, com circulação nacional em festivais: *Majur*, de Rafael Irineu, de 2018, que retrata o processo de transição de uma mulher trans indígena no interior de uma aldeia indígena do Mato Grosso; *Aqueles dois*, de Emerson Maranhão, de 2018, que aborda a história de vida e o cotidiano de dois jovens homens trans em Fortaleza (CE); *Fabiana*, de Bruna Laboissière, de 2018, que conta a história de uma mulher trans lésbica caminhoneira que percorre o Brasil, abordando suas últimas viagens antes de se aposentar. Além destes, tantos outros documentários regionais vieram a ser produzidos nos últimos anos, bem como longas e curtas-metragens, que estiveram inseridos também em debates e estudos sobre a população LGBTQIA+. O trabalho de Juciana Sampaio (2015), que aborda a trajetória da ativista travesti cearense Janaina Dutra, realiza uma análise de três documentários produzidos sobre ela – *Mrs. Janaína*, “*eu sou aquilo que os olhos veem*”, de 2008, *Travessias – travestis e transformistas em Fortaleza*, de 2010; *Janaína Dutra: uma dama de ferro*, de 2011. Tais documentários focaram na história de vida da travesti, trazendo representações sobre ela de forma politizada. Como afirma Sampaio (2015, p. 213), os documentários produziram “uma travesti exemplar, tendo, como principais armas de guerra, o conhecimento e a profissão”.

Todas essas produções audiovisuais trazem um olhar antropológico, acompanhando as pessoas em situações *in loco* – por exemplo, em *Majur*, *Fabiana* etc. –, como também produzem olhares sobre tais pessoas a partir de uma história a ser contada sobre elas – por exemplo, *Janaína Dutra: uma dama de ferro*.

Neste sentido, observamos que vem se formando uma crescente produção documental em diversas regiões do país, para além dos centros de maior produção, circulação e divulgação cultural, como Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, a maior facilidade de acesso aos recursos



audiovisuais para produção – celulares, câmeras portáteis etc. – e às mídias sociais – plataformas como YouTube, Vimeo etc. –, que permitem maior circulação sem custos adicionais, possibilitaram o intenso crescimento dessas produções em diferentes regiões, classes sociais e contextos socioculturais, como apontado por Bessa (2014).

Deste modo, pensar o cinema brasileiro a partir de suas produções de gênero nos permite trazer possibilidades de “olhar” os filmes, problematizando-os e dismantando-os, num possível deslocamento da banalização ou do exotismo que tais temáticas apresentam em um país atravessado por lógicas cisheteronormativas hegemônicas. Assim, atravessados por esse referencial cisnormativo, que institui gêneros de acordo com determinações genético-biológicas do nascimento – cisgênero –, podemos observar como estamos implicados em um “cis”tema inclusive no “cis”nema.

Referências

BERNARDET, J. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).

BERTUCCI, P.; ZANELLA, A. Manifesto ile para uma comunicação radicalmente inclusiva. *Diversity BBox*, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/37H4RDk>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BERTUCCI, P. *Guia todxs nós de linguagem inclusiva*. [S. l.]: HBO; Diversity BBox, 2020.

BESSA, K. A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. *Cult*, São Paulo, n. 193, p. 39-41, 2014.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LAURETIS, T. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. *Estudos Feministas*, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, D. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.

MARCONI, D. *Documentário queer no sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT*. 2015. 231 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2015.



MORENO, A. N. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 1995. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1975. p. 437-453

NEPOMUCENO, M. A. O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens. In: SEMINÁRIO NACIONAL GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS: CULTURAS, LEITURAS E REPRESENTAÇÕES, 2., 2009, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB; UEPB, 2009. p. 1-12. Disponível em: <https://bit.ly/3rShy4Z>. Acesso em: 21 jan. 2019.

PINHEIRO, A. C. M. *A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro*. 2014. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

SAMPAIO, J. O. *Do glamour à política: Janaína Dutra em meandros heteronormativos*. 2015. 399 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

