

Raquel Parrine

Universidade de Michigan, Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos

## Construção de gênero, laços afetivos e luto em *Paris Is Burning*

**Resumo:** O filme *Paris Is Burning*, de Jennie Livingston, tem suscitado críticas e elogios desde seu lançamento, em 1990. Seu retrato da cultura dos bailes no Harlem nos anos 80, a abordagem da sua singular economia de construção de gênero e as negociações que faz do cruzamento entre etnicidade e sexualidade inspiraram leituras desde o ativismo negro, o pós-estruturalismo e, mais recentemente, os estudos trans. Mas, além da questão da problematização da apropriação e da autoria, existem camadas do documentário que nos levam a refletir a respeito da construção de laços afetivos, de comunidade e da autonomia da agência de sujeitos marginalizados e sua resiliência em face da violência de gênero. Apesar da espetacularização oriunda dos bailes, o filme comunica dignidade de seus sujeitos e opera no espectador a experiência do luto, que propõe uma comunidade compartilhada que finalmente nos une a partir da diferença.

**Palavras-chave:** documentário; transexualidade; queer afro-americanos; queer latinos, política de gênero

Poucos documentários tiveram o sucesso e a fortuna crítica de *Paris Is Burning*, de Jennie LIVINGSTON (2005 [1990]). Relatos das exibições do filme, mesmo nos primeiros dias do seu lançamento, descrevem filas longas, ingressos esgotados, sessões extras e comentários efusivos dentro e fora da sala de cinema. O filme retrata os bailes organizados no bairro do Harlem, em Nova York, durante os anos 80, e seus participantes, jovens *queer* negros e latinos, chamados de “*children*”,<sup>1</sup> que competem entre si em desfiles de diversas

<sup>1</sup> Este artigo não pretende comparar as categorias de sexualidade e gênero do Brasil e dos Estados Unidos, mas considero relevante mencionar sua existência. No contexto estadunidense, “*drag-queens*” e transexuais são categorias operantes, ou seja, homens e mulheres que produzem a ilusão de feminilidade exagerada no contexto de apresentações artísticas e pessoas que não se identificam com o gênero designado a elas no nascimento, respectivamente. Como nos Estados Unidos não há a tradição de *cross-dressing* no contexto do Carnaval que há no Brasil, historicamente, *drag*, *queen* foi muitas vezes confundido com homossexualidade. Esta aproximação errônea foi desfeita no final dos anos 70, por trabalhos pioneiros como a etnografia dos shows de *drag* desenvolvida por Esther NEWTON (1979). Para uma discussão sobre “*drag-queens*” e *cross-dressing* nos Estados Unidos, ver Marjorie B. GARBER (1992). Por sua vez, *travesti*, nos Estados Unidos, é uma



Esta obra está sob licença *Creative Commons*.

categorias, numa boate chamada Paris Is Burning. A cultura dos bailes nos Estados Unidos tem uma origem indefinida, mas sua versão contemporânea se caracteriza como

a community and network of Black and Latina/o women, men, and transgender women and men who are lesbian gay, bisexual, straight, and queer. The Black and Latina/o queer members of this community use performance to create an alternative discursive terrain and a kinship structure that critiques and revises dominant notions of gender, sexuality, family and community (Marlon M. BAILEY, 2011, p. 367).<sup>2</sup>

A cultura de afeto a que Bailey se refere é o sistema de casas, em que jovens *queer*, muitas vezes rejeitados por suas famílias biológicas, encontram refúgio e reconhecimento em outras pessoas *queer* que lhes acolhem, adotando um sobrenome em comum e criando relações de parentesco. A casa tem uma mãe que a coordena e rege, além de filhos que, juntos, participam competitivamente dos bailes em diferentes categorias. As casas mais proeminentes no documentário são a Xtravaganza,<sup>3</sup> La Beija, Ninja, Saint Laurent e Pendavis.

O filme alterna cenas efusivas das performances no baile com depoimentos de novatos e veteranos que explicam ao espectador a complexa história e formulação de sua comunidade. A edição organiza essas explicações em partes separadas por placas de fundo preto e letras brancas que exibem conceitos e vernáculos importantes para o entendimento da cultura dos bailes, como *Houses* [Casas], *Ball* [Baile], *Shade*, *Realness*, *Reading* etc. Neste formato, apresenta também a história da carreira de seus protagonistas – entre eles, Peper La Beija, Octavia San Laurent, Dorian Corey, Willi Ninja, Venus e Angie Xtravaganza – marcada por preconceito, dificuldades financeiras, rejeição familiar, prostituição e violência. Entretanto, o tom do filme, reforçado pela edição e pela trilha sonora pop dos anos 70 e 80, foca na criatividade, inventividade, talento e resiliência da comunidade e sua capacidade de transpor seus desafios.

Notavelmente, a comunidade dos bailes de Harlem é conhecida por haver desenvolvido um estilo de dança conhecido como vogue, cujo trabalho corporal em ângulos representa uma linguagem inspirada nas capas de revista de moda. A dança, posteriormente, foi levada à fama por Madonna, em música homônima, cuja coreografia característica foi desenvolvida por integrantes da casa de Xtravaganza que passaram a incorporar seu corpo de baile.

Esta combinação de drama, talento e otimismo fez do filme um dos documentários mais bem-sucedidos da História, pautando a estética dos anos 90 e inscrevendo uma marca indelével na cultura pop e *queer*.<sup>4</sup> Todo este sucesso projetou a carreira de sua

---

categoria que só existe no contexto da indústria pornográfica (she-male) e tem uma conotação depreciativa ao se referir a transexuais – ao contrário do Brasil, em que travesti é uma categoria reconhecida, independente e ativista. Para uma discussão completa da história das categorias de gênero e sexualidade nos Estados Unidos, ver Joanne MEYEROWITZ (2002). Para uma discussão sobre a categoria travesti, ver Don KULICK (1998). Gostaria de agradecer ao professor Lawrence La Fountain-Stokes pela colaboração em dispor essas diferenças e pelas diversas referências encontradas neste artigo. Originalmente, uma versão deste artigo foi apresentada como trabalho final de sua disciplina na Universidade de Michigan, chamada Trans Latino/a American Drag.

<sup>2</sup>A cultura contemporânea de baile, também chamada de “comunidade de baile/casa”, é uma comunidade e rede de contatos de mulheres, homens e transgêneros negros e latinos que são lésbicas, gays, bissexuais, heterossexuais e *queer*. Os membros *queer* negros e latinos desta comunidade usam performance para criar um terreno de discurso alternativo e uma estrutura de laços afetivos que critica e revisa as noções dominantes de gênero, sexualidade e comunidade.

<sup>3</sup>Livingston usa a grafia Extravaganza. Eu preferi usar a ortografia sugerida pela história da casa, segundo sua entrada na Wikipédia ([https://en.wikipedia.org/wiki/House\\_of\\_Xtravaganza](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Xtravaganza)).

<sup>4</sup>*Shade*, *reading*, *realness*, *sashay*, entre outras gírias apresentadas no filme, são comuns no vocabulário ligado ao universo *queer* norte-americano hoje, e têm se espalhado pelo mundo ao serem incorporadas em diversas mídias, por exemplo, no *reality show* de competição de “*drag-queens*”, RuPaul’s Drag Race.

diretora, mas, tragicamente, não repercutiu na condição marginal das pessoas representadas. Nas próximas páginas, vou apresentar os principais debates em torno do documentário a fim de refletir a respeito da dificuldade da crítica de lidar com a autonomia de enunciação das identidades propostas no filme. A partir desta trajetória crítica, vou propor uma leitura da composição de laços afetivos particular dos bailes e seu retrato no documentário como um processo sofisticado de construção de comunidade.

A ativista e intelectual do feminismo negro, bell hooks, reagiu ao sucesso estelar do filme prontamente, em 1992, com um texto que pautou as discussões posteriores. Em "Is Paris Burning?", ela exprime sua indignação com a absorção que, segundo ela, as "drag-queens"<sup>5</sup> negras fazem da cultura dominante branca.<sup>6</sup> Desta forma, para hooks (1992), se o desejo mais profundo destas "drag-queens" é estar na posição de uma mulher da classe dominante, então elas também fazem parceria com o homem branco da classe dominante. hooks se alinha com feministas como Marilyn Frye, que consideram a prática de *drag* uma "zombaria cínica das mulheres" (hooks, 1992, p. 148).<sup>7</sup> Segundo ela, as questões de classe e raça, no filme, são abordadas de forma progressista e reacionária, ressaltando a competição agressiva dos bailes. Ela também descreve a expectativa de ver um filme sobre "drag-queens" negras (cujo título evocaria uma crítica à civilização ocidental, com a imagem de Paris queimando) e sua subsequente frustração, ao perceber que o público branco *yuppie* e heterossexual estava lá porque o filme não interroga a supremacia branca.

For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people (in this case black gay brothers, some of whom were drag queens) worship at the throne of whiteness, even when such worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The 'we' evoked here is all of us, black people/people of color, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates that there is beauty to be found in any form of blackness that is not imitation whiteness (hooks, 1992, p. 149).<sup>8</sup>

Desta forma, *Paris Is Burning*, segundo hooks (1992), celebra a branquitude que determina sua forma de viver como a única possível e, assim, assegura ao público branco que sua visão de mundo não será ameaçada por uma liberação negra porvir. Ela analisa depoimentos encontrados no filme, como "...in the ballroom circuit, ... if you have captured the great white way of living – or looking... or dressing or speaking – you is a marvel"<sup>9</sup> e conclui que os sujeitos retratados no filme estão dispostos a serem cúmplices em perpetuar a fantasia de que a classe dominante branca é o local quintessencial de poder, liberdade, felicidade e prazer (hooks, 1992, p. 149).

<sup>5</sup> Denominação usada por ela. É importante recordar que o conceito de transgênero não era corrente nos anos 90. A respeito do termo "drag-queen", foi respeitada a forma que cada autor utilizou para empregá-lo.

<sup>6</sup> hooks não faz referência às *drags* latinas, que dividiam igualmente o espaço dos bailes e também estão retratadas no filme.

<sup>7</sup> Todas as traduções, fora indicado de outra forma, são minhas.

<sup>8</sup> Porque, em muitas formas, o filme era uma representação documental gráfica da forma em que pessoas negras colonizadas (neste caso, irmãos negros gays, dos quais alguns eram "drag-queens") veneram o altar da branquitude, mesmo quando tal veneração demanda que vivamos em ódio de nós mesmos, roubamos, passemos fome e, até mesmo, morramos nesta busca. O "nós" evocado aqui somos todos nós, pessoas negras/of color, que somos diariamente bombardeados por uma branquitude colonizadora poderosa que nos seduz para longe de nós mesmos, que nega que há beleza a ser encontrada em todas as formas de negritude que não são uma imitação de branquitude.

<sup>9</sup> No circuito dos bailes, se você captura a grande forma de viver dos brancos – ou sua aparência, sua forma de vestir ou de falar – você é uma maravilha.

Outro problema do filme, segundo hooks, é que Livingston transforma o ritual do baile em espetáculo. hooks observa que Livingston nunca aparece na tela,<sup>10</sup> o que poderia explicitar o ponto de vista que seleciona e produz o filme. Ao optar por se esconder, ela simularia uma perspectiva ingênua de etnografia tradicional, sem deixar claro como seu ponto de vista rompe a tradição de submissão desta etnografia.

Livingston does not discuss her interest and fascination with black gay subculture. She is not asked [on interviews] to speak about what knowledge, information, or lived understanding of black culture and history she possessed that provided a background for her work or to explain what vision of black life she hoped to convey and to whom (hooks, 1992, p. 151).<sup>11</sup>

Além disso, hooks (1992) argumenta que Livingston não oferece, em suas entrevistas, nenhuma reflexão acerca de como o racismo poderia operar em sua decisão de retratar uma cultura alheia e não parece disposta a interrogar sua posição de fora (“outsider”) olhando para dentro e como isso distorce sua perspectiva (p. 153). Também observa que os sujeitos, da forma que são retratados no filme, não parecem ter relações afetivas além do baile, o que levaria o público a não criar empatia com eles. Segundo hooks, a morte de Venus Xtravaganza – uma das protagonistas do filme, cujo falecimento encerra a narrativa – é mostrada sem rebuço, sem drama, sem um foco intenso em seu assassinato. Sua morte é suplantada pelo espetáculo, segundo hooks.

Na esteira de hooks (1992), em 1993, Judith BUTLER publica “Gender is Burning”, no livro *Bodies That Matter*. Neste capítulo, caracteriza os bailes como eventos que parodiam as formas dominantes, mas não o suficiente para subvertê-las. Ela usa as expressões “desnaturalizar gênero” a fim de descrever a proliferação de performances “drag” como forma de subverter normas hegemônicas. Esta seria, segundo ela, a opinião dos expectadores do filme, da qual ela discorda, afirmando que “não há uma relação necessária entre drag e subversão” e que drag pode ser usado tanto na desnaturalização quanto na re-idealização das normas de gênero heterossexuais.

At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes (BUTLER, 1993, p. 125).<sup>12</sup>

Butler (1993) vê nas categorias do baile, especialmente *Realness*, uma identificação composta pela idealização da branquitude como negação e inveja. *Realness* é uma categoria em que os candidatos têm que “passar” por certos tipos de pessoa, especialmente ligadas ao universo heteronormativo, como um membro da elite aristocrática branca, um executivo ou um militar. A autora provavelmente se refere ao desafio de se passar por uma mulher cis, por isso considera *Realness* uma não categoria. Segundo Butler (1993), “drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender

<sup>10</sup> Na verdade, pode-se ver Livingston e sua câmera algumas vezes, mas sua presença de fato nunca é enunciada.

<sup>11</sup> Livingston não discute seu interesse e fascínio com a sub-cultura negra gay. Não pedem a ela [em entrevistas] para falar sobre este conhecimento, informação ou entendimento pessoal da cultura e história negras que ela possuía para fornecer uma base para o seu trabalho, ou explicar qual visão de vida negra ela queria comunicar e para quem.

<sup>12</sup> Na melhor das hipóteses, o drag é um espaço de certa ambivalência, que reflete a situação mais geral de estar implicado em regimes de poder que constituem as pessoas e, portanto, de estar implicado no próprio regime de poder a que esta pessoa se opõe.

is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality" (p. 125).<sup>13</sup>

Célebre por propor uma teoria de gênero não essencialista que considera gênero uma performance, visível em sua repetição e iterabilidade, Butler (1993) consegue enxergar nas categorias no baile uma operação subjetiva incoerente que ao mesmo tempo legitimiza e deslegitima a cultura dominante.

In the drag ball productions of realness, we witness and produce the phantasmatic constitution of a subject, a subject who repeats and mimes the legitimating norms by which it itself has been degraded, a subject founded in the project of mastery that compels and disrupts its own representations. This is not a subject who stands back from its identifications and decides instrumentally how or whether to work each of them today; on the contrary, the subject is the incoherent and mobilized imbrication of identifications; it is constituted in and through the iterability of its performance, a repetition which works at once to legitimate and delegitimize the realness norms by which it is produced (p. 131).<sup>14</sup>

Tanto Butler quanto hooks, que são mulheres cis, descrevem as performances do baile como show de *drag*. Ambas consideram *drag* uma mímica de identidades cis, sendo que hooks se alinha a uma linha feminista ultrapassada que considera a prática de *drag* um deboche a mulheres. Butler consegue enxergar um horizonte subversivo na prática de *drag*, no sentido de que representa a arbitrariedade da performance de gênero, ainda que não o considere inerentemente subversivo.

Além disso, Butler considera a morte de Venus Xtravaganza, estrangulada num quarto de hotel barato, uma consequência de seu desejo de "parecer mulher". Ao se passar por mulher, ela corporificaria o destino das mulheres "of color",<sup>15</sup> ou seja, o de enfrentar a violência machista e racista. Ela não considera, no entanto, a autonomia desses sujeitos de cancelar sua própria identidade sexual e de gênero. Esta dificuldade de lidar com uma identidade não binária será alvo de críticas de autores ligados aos estudos trans.

Viviane NAMASTE, em 2000, lança *Invisible Lives: the Erasure of Transsexual and Transgendered People*, primeiro livro acadêmico que se debruça sobre a vida cotidiana de pessoas trans e sua invisibilidade social. No capítulo "Tragic Misreadings", critica a posição do pós-estruturalismo em relação ao estudo das identidades trans e reivindica o protagonismo da fala de sujeitos trans nos estudos *queer*. Segundo ela, emulando a fala do ativismo LGBTQ, "Transvestites<sup>16</sup> are those figures 'we' look at; they are not those people

<sup>13</sup> *Drag* é subversivo na medida em que reflete sobre a estrutura de imitação pela qual o gênero hegemônico é produzido e desafia a reivindicação heterossexual pela naturalidade e originalidade.

<sup>14</sup> Na produção de *realness* feita pelos bailes, testemunhamos e produzimos a fantasmática constituição de um sujeito, um sujeito que repete e copia as formas legitimadoras pelas quais ele mesmo foi degradado, um sujeito formado no projeto de perfeccionismo que compele e interrompe suas próprias representações. Este não é um sujeito que se acanha das suas próprias identidades e decide instrumentalmente se ou como trabalhar cada uma delas hoje; ao contrário, o sujeito é a imbricação incoerente e mobilizada de identificações, uma repetição que funciona, ao mesmo tempo, tanto para legitimar quanto para deslegitimar as normas de *realness* pelas quais é produzido.

<sup>15</sup> Prefiro não traduzir este termo para o português. A expressão "de cor", na nossa língua, é preconceituosa, mas "people of color", nos Estados Unidos, não só não é depreciativa, como também organiza toda uma linha de pesquisa que dá visibilidade ao ponto de vista de indivíduos considerados não brancos. Além disso, "de cor", em português, se refere unicamente a negros e pardos, cujo critério de exclusão é a cor da pele, enquanto "people of color" é um termo relativo à etnicidade que abarca afro-americanos, asiáticos, nativos americanos e latinos, ou seja, qualquer indivíduo que não seja americano-caucasiano.

<sup>16</sup> Namaste é canadense, um país onde as categorias de gênero e sexualidade mantêm certa diferença com os Estados Unidos e onde a identidade "transvestite" se aproxima à das travestis brasileiras. Ver Maxime FOERSTER (2012) e Viviane Namaste (2005).

with whom 'we' speak. And 'they' are certainly not 'us'" (NAMASTE, 2000, p. 15).<sup>17</sup> Ela constrói seu argumento por meio de exemplos do tratamento de "drag-queens" em boates gay dos anos 80, na medida em que "The relegation of drag queens to the stage is a supplementary move that excludes transgendered people even as it includes us. Appropriate objects to look at, we are not subjects alongside whom one marches" (NAMASTE, 2000, p. 11).<sup>18</sup> Esta atitude por parte do ativismo *queer* de relegar as "drag-queens" a segundo plano emula, segundo Namaste, a experiência de transexuais em relação às comunidades gays e lésbicas. *Drag* funcionaria como algo paradoxal, uma vez que assinala a natureza de construto própria do conceito de gênero, mas ainda estando dentro de uma performance propriamente dita. O gênero tratado como performance literalmente estabelece um contraste com a identidade gay masculina. Esta pareceria naturalizada, anterior à performance, em detrimento da identidade trans, que pareceria um artifício de palco. Assim, parte do ativismo LGBTQ não consideraria legítima e relevante subjetivamente a experiência do *drag*.

Namaste aponta sua análise ao trecho em que Butler analisa a morte de Venus Xtravaganza e o chama de "tragic misreading", trágica leitura equivocada. Para Butler, como vimos, o destino de Xtravaganza foi consequência do seu desejo de se tornar mulher e sua incapacidade de superar sua condição como pessoa "of color". Namaste crê que este movimento faz apagar o fato de que ela foi morta porque era, não uma mulher "of color", mas uma prostituta "transexual". "This, to my mind, is the most tragic misreading of all. More than simply denying Extravaganza's transsexuality, Butler uses it to speak about race and class" (NAMASTE, 2000, p. 13).<sup>19</sup>

O texto pode ser lido como um desafio aos estudos *queer*, na medida em que Namaste chama a atenção para o fato de que o campo aborda a transexualidade como apenas um exemplo para operar um arcabouço teórico pré-existente. Ela identifica este movimento em leituras como as de Butler e Marjorie B. Garber. Namaste, assim, exige do campo sensibilidade às questões sociais, históricas e políticas enfrentadas no cotidiano de indivíduos reais, a fim de devolver aos sujeitos transexuais sua dignidade e integridade.

Em seu livro *Paris Is Burning: a Queer film classic*, de 2013, LUCAS Hilderbrand retoma o debate desde a sua própria experiência como expectador do filme. Para ele, é importante ressaltar a relevância do documentário na construção de subjetividades *queer* naquele período e sua função afetiva. Hilderbrand justifica a proliferação de opiniões divergentes sobre o documentário pelo fato de ter uma linguagem que provoca afetos, com momentos de complexa negociação entre tragédia e felicidade. Para o autor, é importante considerar o filme em seu contexto complexo, mas também insistir em reconhecer nos sujeitos retratados esta forma, por vezes contraditória, de autocriação. Ele acredita ser importante ver além do emaranhado de tragédias de uma vida e entender no prazer dela uma crítica ao lugar-comum de sua interpretação por outros.

O problema de análises como a de hooks e Butler é que consideram o documentário como representação fiel das identidades dos sujeitos que ali aparecem. Apesar de

<sup>17</sup> Travestis são aquelas figuras que "nós" olhamos; não são aquelas pessoas de que "nós" falamos. E "eles" certamente não são "nós".

<sup>18</sup> Relegar as "drag-queens" ao palco é um movimento suplementar que exclui pessoas transgênero, mesmo quando nos inclui. Objetos apropriados para se olhar, nós não somos sujeitos ao lado de quem se marcha.

<sup>19</sup> O texto não é sobre *Paris Is Burning*, por isso Namaste não chega a mencionar a crítica de bell hooks, mas o que ela diria sobre "Is Paris Burning?" – ou seja, poderíamos estender esta crítica da instrumentalização do lugar de fala trans a hooks? Parece-me que sim. Então, se, no filme, há um cruzamento de identidades – *queer*, trans, drag, latina, negra – quem é o dono do clamor contra a apropriação? / Esta, para mim, é a leitura equivocada mais trágica de todas. Mais do que simplesmente negar a transexualidade de Extravaganza, Butler a usa para falar sobre raça e classe.

teorizações diferentes, concordam quando afirmam que *Paris Is Burning* não problematiza o olhar que recai sobre os sujeitos e sua distância em relação ao que está representando. Afinal, Jennie Livingston é uma mulher cis, branca, lésbica e abastada que relata um mundo a que não pertence, de sujeitos *queers* latinos e negros marginalizados. Este aspecto de *Paris* fica evidente ao compará-lo (como fazem hooks e muitos outros autores) com o filme/documentário/protesto, *Tongues Untied*<sup>20</sup> (1989). Produzido e dirigido por Marlon RIGGS (1989), um conhecido ativista dos direitos homossexuais e poeta, o filme aborda a vida e a sexualidade de homens negros gays norte-americanos. O tom é grave e lírico, abordando temas como o racismo, os afetos, o silêncio, o luto, homofobia, transfobia e a construção coletiva de identidade. Relatos pessoais são alternados com declamações de poesia, em planos fechados. Todas as pessoas com falas no filme, além de o diretor e produtor, os poetas, os cantores em cena, a trilha sonora etc. são oriundas da comunidade negra. Desde esta perspectiva, é compreensível a frustração da expectativa de hooks ao deparar-se com certas afirmações controversas proferidas em *Paris Is Burning*, como esta, de Ian Xtravaganza:

I'd always see the way that rich people lived and I'd feel it more, you know. It would slap me in the face. I'd say, "I have to have that". Because I never felt comfortable being poor. I just don't. Orevenmiddle-classdoesn't suit me (LIVINGSINGTON, 1990).<sup>21</sup>

A grande questão, para hooks, é questionar o tipo de contribuição de um filme como o de Livingston para o ativismo negro, quando decide recortar a realidade do baile a fim de retratar a apropriação da cultura dominante.

Roderick FERGUSON (2004), criador do campo *queer of color critique*, analisa, no seu livro, *Aberrations in Black* uma das cenas iniciais de *Tongues Untied*.

...a black drag-queen prostitute sashays along a waterfront. ...It is difficult to discern whether she is melancholic about her life or simply satisfied. This uncertainty, this hint of pleasure and alrightness, flies in the face of those who say that her life is nothing than a tangle of pathologies and misfortunes. In the pleasure of her existence lies a critique of commonplace interpretations of her life. Doubtless, she knows that her living is not easy. But that's a long way from reducing the components of her identity to the conditions of her labor. Conceding to the meanness of life, probably for her, is a far cry from assuming that her gender and sexual difference are the reason for her poverty and that who she is attests to the absence of agency (p. 1).<sup>22</sup>

*Tongues Untied* definitivamente enquadra sua discussão em um campo e uma linhagem de pensamento específica ao usar uma narração exterior que organiza as cenas e ao escolher um repertório musical – no caso desta cena, Nina Simone – enraizado no

<sup>20</sup> Para uma comparação mais detalhada entre *Tongues Untie* e *Paris Is Burning*, ver Bill Stanford PINCHEON (1997).

<sup>21</sup> Eu sempre via o jeito que as pessoas ricas viviam e eu o sentia mais, sabe. Me dava um tapa na cara. Eu dizia: "Eu tenho que ter isso". Porque eu nunca me senti confortável sendo pobre. Eu não me sinto. Nem classe média serve.

<sup>22</sup> ...uma prostituta drag-queen negra rebola numa orla. ...É difícil discernir se ela está melancólica com a sua própria vida, ou, simplesmente, satisfeita. Esta incerteza, esta insinuação de prazer e bom humor, voa no rosto daqueles que dizem que sua vida não é mais do que um emaranhado de patologias e azar. No prazer da sua existência há uma crítica ao lugar-comum das interpretações sobre a sua vida. Sem dúvida, ela sabe que sua vida não é fácil. Mas isso é bem diferente de reduzir os componentes de sua identidade às condições do seu trabalho. Ceder à mesquinhez da vida, para ela, provavelmente está bem longe de presumir que seu gênero e a sua diferença sexual são a razão para sua miséria e que quem ela é atesta a ausência de agência.

ativismo negro. Ao passo que *Paris*, por não ter uma agenda política clara,<sup>23</sup> privilegia a voz dos sujeitos retratados sobre si mesmos, que nunca é interrompida por uma voz exterior que organiza e explica as sequências. Entretanto, da mesma forma que o sorriso misterioso da prostituta em *Tongues Untied* abre espaço para a sua agência, que foge de uma interpretação inequívoca, os protagonistas de *Paris Is Burning*, reivindicam esta mesma agência ao se autodefinirem por meio das categorias dos bailes,<sup>24</sup> demonstrando também a complexidade da heterogeneidade da identidade *queer of color* (FERGUSON, 2004). Segundo José Esteban Muñoz (1999),

The roles that are available within dominant culture for Latino/a and other minority identities are narrow, static and fixed. These identities constructs are more often than not exotic rituals and performances commissioned by mainstream culture. These accounts of mainstream identity are, in most instances, unable to account for the specificity of black and queer lives or any other collision of two or more minority designations (p. 166).<sup>25</sup>

Ainda que Esteban Muñoz chame a atenção para o cuidado de lidar com as especificidades de identidades cruzadas por interseccionalidades, é importante levar em consideração a observação de Hilderbrand (2013) de que o filme frequentemente é julgado por meio de categorias que ainda não existiam. Desta forma, é interessante perceber os termos usados para descrever as identidades dos participantes dos bailes. Phillip Brian HARPER (1994) nota que algumas críticas precoces do filme se referem aos sujeitos indistintamente como “*voguers*”;<sup>26</sup> Butler se refere a Venus como “pre-operative transsexual” e resume sua identidade ao desejo de ser mulher; hooks se refere unicamente a “*drag-queens*” e somente às negras, ignorando as latinas e o grande leque de identidades de gênero representadas pelas categorias. O filme, ao contrário dessas descrições, apresenta categorias muito mais diversas além da ilusão de feminilidade distintiva das “*drag-queens*”. Os bailes do Harlem exibem categorias que oferecem verdadeiros desafios interpretativos, como o “*bangee*”, executivo, colegial e militar – portanto não necessariamente relacionadas com o universo da elite branca. De fato, segundo Jay PROSSER (1998), “...the film presents a spectrum of bodies and desires, heterosexual and homosexual, in-drag, transsexual, and genetic male, **with the subjects careful self-positioning**” (p. 46-47 [ênfase minha]).<sup>27</sup> Em sua etnografia sobre a cultura dos bailes em Detroit, Bailey (2011) observa a falta de fortuna crítica a respeito do sistema de gênero desenvolvido na cultura dos bailes. Sua pesquisa mostra que esta comunidade é aberta para diferentes identidades de gênero e para a fluidez entre elas, assim, seus membros são abertamente *queer* dentro do contexto dos bailes. Podemos concluir, portanto, que críticas como a de hooks e Butler rejeitaram as identidades construídas nos bailes e as narrativas desenvolvidas pelos próprios sujeitos sobre si, impondo sobre eles conceitos externos, originários da cultura acadêmica, em direto conflito com o intrincado sistema semiótico criado pelas próprias *children*.

<sup>23</sup> “Jennie Livingston’s film is being criticized from all sides for not providing viewers with a clear perspective from which to view it” (OLSON *apud* HILDERBRAND, 2003, p. 119).

<sup>24</sup> Entretanto, é importante frisar que, como afirma Phillip Brian HARPER (1994), a agência de autorrepresentação dos sujeitos documentados não consegue suplantiar o espaço confinado dos bailes.

<sup>25</sup> Os papéis que estão disponíveis na cultura dominante para latino/as e outras identidades de minorias são estreitos, estáticos e fixos. Estes construtos identitários são frequentemente rituais exóticos e performances comissionadas pela cultura dominante. Estes relatos de identidade dominante são, na maioria das vezes, incapazes de dar conta da especificidade das vidas negras e *queer*, ou de qualquer outra colisão de duas ou mais designações minoritárias.

<sup>26</sup> Ou seja, aqueles que dançam a dança conhecida como *vogue*.

<sup>27</sup> O filme apresenta um espectro de corpos e desejos, heterossexual e homossexual, em drag, transexual e geneticamente masculino, com os sujeitos se autoposicionando cuidadosamente.



## What You Know to Be Real?

É importante notar, também, que, ao contrário do que insinuam as críticas, Livingston não é a única mediadora da narrativa em *Paris Is Burning*. Hilderbrand chama a atenção para o papel do editor na versão final do filme. Enquanto Livingston, uma fotógrafa de formação, não tinha nenhuma experiência na direção, seu editor, Jonathan Oppenheim, emprestou sua experiência para a construção de alguns dos aspectos mais memoráveis do filme, como a edição de som. Também foi diretamente responsável pela estrutura do documentário, elogiada por sua coerência e fluidez. Livingston descreve a colaboração dos dois como uma disputa entre sua vontade de trazer à tona aspectos políticos e o desejo dele de investir na construção de personagens (HILDERBRAND, 2013, p. 39-41). Livingston começou seu trabalho na comunidade fazendo áudios, que depois foram usados no filme, muitas vezes sob imagens que não coincidem com a origem do som.

Throughout the film, interview commentary acts as a sound bridge between images of different times and places, making connections between major themes and people, and propelling the narratives forward. But the frequent use of interviews acoustically (when voices are heard but their source remains unseen), without ever cutting to an image of the person speaking, does create a curious effect of disembodied knowledge (HILDERBRAND, 2013, p. 39).<sup>28</sup>

Estas entrevistas acusmáticas também são uma contribuição do editor.<sup>29</sup> Se por um lado, elas podem causar a impressão de conhecimento universal, por outro lado, são sempre as vozes das próprias *children* que descrevem as atividades, explicam os significados das expressões e oferecem opiniões sobre o baile. Assim, se parecem uma forma de conhecimento universal desincorporado, de outra forma, porque são os próprios documentados que se expressam, esta opinião não coincide necessariamente com a da diretora e tem origem na própria comunidade.

Em outras palavras, diferentemente de um livro, em que existe um pacto autobiográfico na coincidência do nome que assina o relato e o nome do personagem, criando o testemunho (LEJEUNE, 2008); num filme documental, há várias instâncias mediadoras desta narrativa – não só Livingston e Oppenheim, mas a trilha sonora, a edição de som, os técnicos de filmagem e som, a fotografia, a distribuição, o marketing, a projeção, o público etc.

Outro momento em que a edição toma um rumo autoral é a sequência escolhida para introduzir a categoria mais polêmica do baile, *realness*. Neste ponto do documentário, é a primeira vez que soa a música-tema do filme, o sucesso de 1978, “Got To Be Real”, de Cheryl Lynn.<sup>30</sup> Sobre a trilha sonora, Hilderbrand observa que “The film’s musical soundtrack... operates to heighten the performer’s glamour and the viewer’s enjoyment by keeping both in beat” (HILDERBRAND, 2013, p. 84).<sup>31</sup> Assim, a energia *R&B* e *disco* que emana da música, dançante, otimista, nos introduz a uma das questões mais importantes que o filme postula.

<sup>28</sup> Em todo o filme, os comentários de entrevistas operam como uma ponte de som entre imagens de diferentes momentos e locais, fazendo conexões entre temas importantes e pessoas, e propelindo as narrativas adiante. Mas o uso frequente de entrevistas acusmáticamente (quando as vozes são ouvidas, mas suas origens não são vistas), sem nunca cortar para uma imagem da pessoa falando, cria um curioso efeito de conhecimento desincorporado.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> O investimento na trilha sonora do filme foi grande. Livingston queria que o documentário tivesse as músicas efetivamente usadas nos bailes, por isso teve que destinar boa parte do orçamento do filme para pagar direitos autorais (\$175.000 do orçamento total de \$500.000) (GREEN *apud* HILDERBRAND, 2003, p. 105).

<sup>31</sup> A trilha sonora do filme... opera para elevar o glamour do *performer* e a satisfação do espectador ao manter os dois no mesmo ritmo.

Sua letra questiona: “*What you find, ah/What you feel now/What you know-a/To be real*” – o que você acha? O que você sente agora? O que você sabe ser real?

A primeira imagem é um plano médio externo, dia, em que se mostram duas mulheres brancas caminhando numa calçada cheia de gente no centro de Manhattan. Em seguida, um plano fechado mostra, no que parece ser a mesma rua, um homem branco e loiro, provavelmente no seu intervalo de almoço, comendo de uma embalagem plástica enquanto caminha, vestindo uma camisa branca, sem paletó, um suspensório vermelho que combina com a gravata.<sup>32</sup> A terceira imagem é um plano fechado de uma mulher branca, de costas, de modo que o espectador possa imediatamente perceber seu cabelo platinado em corte conservador, armado para o alto. A seguir, dois pares de pernas brancas femininas aparecem, em plano médio cujo centro exibe uma saia lápis vista de costas, com sapatos altos. Rapidamente, corta-se para um casal branco, em plano médio – ela loira, ele moreno – em pé, no meio da calçada, em roupas que denotam alto poder aquisitivo, olhando uma revista (a visão da câmera é cortada pela multidão que os engalfinha). Por último, um casal negro, também em plano médio: uma mulher baixa com sobrepeso, usando roupas sociais, e um homem negro alto usando uma camisa listrada. Ainda sem transições e embalado pela música de Lynn, o casal heterossexual é substituído por uma imagem do baile, em que um homem negro aparece em primeiro plano, usando uma camisa branca e uma gravata borboleta, e em segundo plano está um casal de homens negros que se abraça afetivamente, observando o baile. Em seguida, mostra-se panoramicamente o painel de juízes, com Octavia Saint Laurent, uma das protagonistas do filme, e outras *children*. O *voice over* de toda essa sequência, narrado por uma voz invisível, acustomaticamente, contrasta a vida do mundo heterossexual – totalmente visível – e o mundo *queer* – em que os comportamentos são constantemente vigiados e, portanto, invisíveis. A transição para as imagens dos executivos brancos para as imagens do baile é perfeitamente sincronizada com a narrativa. Finalmente, depois que a *voice over* conclui seu argumento, temos uma placa que diz “*realness*”: sabemos que estamos sendo introduzidos a um novo conceito do baile.

Bailey (2011) descreve a categoria *realness* como

Generally, *realness* serves two primary functions for members of the ballroom community. First, it is a guide by which members formulate their performances and self-presentation to compete in runway categories at the ball events. Furthermore, these performances are judged primarily by a panel of prominent members of the community. At the same time, these performances of their bodies are used to create the illusion of gender and sexual conformity in the outside world. As the nexus between the gender system and the competitive categories of the ball, along with member's own experiences, *realness* furnishes the meaning behind the subjectivities, and, at the same time, it underpins the criteria upon which categories are judged. (...) For all these categories, to be “real” is to minimize or eliminate any sign of deviation from gender and sexual norms that are dominant in a heteronormative society (p. 378).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>Hilderbrand (2003, p. 55) observa que, nesta sequência, as roupas parecem mais datadas do que as usadas nos bailes.

<sup>33</sup>Em termos gerais, *realness* opera duas funções primárias para membros da comunidade dos bailes. Primeiro, é um guia por meio do qual os membros formulam suas performances e autorrepresentações para competir nas categorias da passarela, nos bailes. Além disso, estas performances são julgadas primariamente por um júri de membros proeminentes da comunidade. Ao mesmo tempo, estas performances de seus corpos são usadas para criar a ilusão de conformidade sexual e de gênero no mundo exterior. Como o nexo entre o sistema de gênero e as categorias competitivas do baile, junto com as experiências próprias do membro, *realness* fornece o sentido por trás das subjetividades, e, ao mesmo tempo, apoia os critérios nos quais as categorias são julgadas. [...] Para todas essas categorias, ser “real/verdadeiro” é minimizar ou eliminar qualquer sinal de desvio de normas sexuais e de gênero que são dominantes numa sociedade heteronormativa.

É aqui que a assimilação de que acusam o filme acontece, porque os participantes do baile performam situações que fazem parte do universo branco heteronormativo, do qual eles estão excluídos. Mas esta crítica é somente uma leitura possível da sequência que acabei de descrever: a passagem dos executivos brancos – marcados socialmente por sua indumentária – aos participantes, negros e latinos, dos bailes – já vestidos para as suas categorias –, conduzida pela música “Got To Be Real”, sugere um paralelo entre a performatividade do baile e a performatividade de gênero da vida cotidiana. Em outras palavras, este trecho parece reforçar a tese de Judith Butler – inspirada, entre outros, na etnografia dos *shows* de *drag* feita por Esther NEWTON (1979) – de que gênero é uma performance baseada na sua iteratividade, da qual não existe um original (BUTLER, 1993).<sup>34</sup> Daí que o paralelo formado pela edição do filme pode ser visto como uma sugestão de equiparamento da performance heterossexual normativa com a *queer*. O documentário sugere, com a sobreposição destas imagens, uma continuidade entre estas identidades de gênero e sexualidade. Assim, o filme parece indicar que, dentro e fora do baile, tudo é *realness*. O baile, portanto, enfatiza a arbitrariedade da performance de gênero, arbitrariedade esta que infelizmente determina os sucessos dos sujeitos na sua habilidade ou possibilidade de “passar” ou não por identidades heteronormativas reforçadas pelo sistema de gênero heteropatriarcal. Assim, ao transformar a pista num espaço em que todos os desejos sociais são permitidos – “*Opulence. Everything is yours*” [Opulência. Tudo é seu.] diz o *emcee* –, o investimento e o sucesso dos participantes das categorias provam que a exclusão que eles sofrem não é baseada na capacidade deles de exercer qualquer tipo de atividade, mas sim da sociedade que exclui identidades *queer* e “*of color*” da sua aceitação homogeneizante. Segundo Dorian Corey, o coro grego do documentário,

in a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive. And therefore, you're showing the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one, because I can look like one (LIVINGSTON, 2005 [1990]).<sup>35</sup>

Desta forma, a participação no baile não é só uma estratégia de autossatisfação, é também uma declaração da agência do sujeito subalterno.

Também é uma declaração de agência o desenvolvimento da dança *vogue*. Ao criar uma elaborada e complexa forma de arte usando poses de capas de revista, os bailarinos mostram sua capacidade de dominar a linguagem da cultura dominante e subverter a exclusão a que estão submetidos ao criar a partir destas imagens pré-determinadas uma forma autêntica e sofisticada de autoexpressão.

hooks e Butler enxergam na categoria *realness* a incorporação do desejo de assimilação dos ideais brancos heteronormativos de classe dominante, mas esta crítica não penetra profundamente no significado das diversas categorias. Dorian Corey explica como os bailes evoluíram (involuriam, na opinião dele<sup>36</sup>) de uma versão dos *shows* de Las Vegas, trajes elaborados de plumas e paetês, para uma versão moderna, mais inclusiva, baseada em marcas de grife. Assim, segundo ele, novas categorias foram criadas para incluir cada vez mais pessoas no circuito, como a categoria *cheesecake*, desenvolvida

<sup>34</sup> Esta relação entre este trecho do filme e a teoria de gênero de Butler é sugerida por Hilderbrand (2003, p. 55).

<sup>35</sup> Num baile, você pode ser tudo que quiser. Você não é realmente um executivo, mas você parece um executivo. E, portanto, você está mostrando ao mundo heterossexual que você pode ser um executivo. Se eu tivesse a oportunidade, eu poderia ser um, porque eu pareço com um.

<sup>36</sup> Eu uso o pronome masculino em respeito à sua preferência, em uma entrevista a Joan Rivers, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GiODKnxXg4>.

para pessoas acima do peso. Além das categorias de glamour, há também outras como *bangee*, uma gíria dos anos 80 que se refere a homens de etnia latina ou negra, em Nova York, que se vestem com roupas masculinas como forma de esconder sua sexualidade. O *emcee* do baile explica *bangee* como “looking like the boy that probably robbed you a few minutes before you came to Paris’s Ball” (LIVINGSTON, 2005 [1990]).<sup>37</sup> Se existem categorias tão diferentes, que se relacionam com um leque amplo de experiências e desejos, como o baile pode ser somente um espaço para realizar delírios de grandeza, como sugerem hooks e Butler? Reinterpretando esta ambiguidade de forma mais moderna, Bailey (2011) afirma que

on the one hand, [...] *realness* serves as a strategy of resistance to hegemonic gender and sexual norms in terms of the violence to which members are subjected if they do not disguise their gender and sexual nonconformity. Yet, on the other hand, members’ deployment of *realness* ends up re-inscribing and relying upon these same norms to view and to judge each other within the community (p. 382).<sup>38</sup>

As categorias que compõem *realness* são complexas negociações de classe, gênero e etnia, imbricadas diretamente na experiência de sujeitos marginalizados, que desafiam e revelam os limites da instrumentação acadêmica.

## You know that your love is my love

Apesar de Livingston não expor seu papel mediador da narrativa, em alguns momentos fica clara a crise representativa decorrente de seu não pertencimento à cultura do baile. No terceiro ato do filme, introduzido pela placa “New York, 1989”, apresenta-se o desenrolar de eventos e personagens apresentados anteriormente. Narra-se o sucesso de Willi Ninja, talentoso bailarino de vogue, que grava um clipe com o músico e performer britânico Malcolm McLaren e realiza seu sonho de ir ao Japão. Ele relata, ao mesmo tempo, o efeito de gentrificação de Nova York e o fato de que o sucesso dos bailes fez com que eles perdessem seu elemento marginal.

A imagem seguinte é um plano médio que mostra Venus Xtravaganza, sentada no Christopher Street Pier ao pôr do sol, ao lado de um estéreo que toca música pop dos anos 90. Um braço masculino se estende e acende seu cigarro. Numa sobreposição de imagem e som acusmática característica do filme, ouvimos um *voice over* não identificado

I always said to her, ‘Venus, you take too many chances. You’re too wild with people in the streets. Something is going to happen to you.’ But that was Venus. She always took a chance. She always went into a stranger’s car. **She always did what she wanted to get what she wanted** (LIVINGSTON, 2005 [1990] [ênfase minha]).<sup>39</sup>

A ideia de uma Venus audaciosa e inconsequente é nova para o expectador. Para o público, que se baseia no seu testemunho, ela havia deixado a prostituição e somente realizava acordos com homens que ela conhecia (“95% deles não esperam favores sexuais” [LIVINGSTON, 2005 {1990}, segundo ela]. De fato, não há muitas referências explícitas à

<sup>37</sup> Parecer com o garoto que provavelmente te roubou há poucos minutos antes de entrar no baile do Paris.

<sup>38</sup> Por um lado, [...] *realness* opera como uma estratégia de resistência às normas hegemônicas de gênero e sexualidade em termos da violência a que são submetidos os membros se não esconderem sua não conformidade sexual e de gênero. Mas, por outro lado, o uso de *realness* pelos membros acaba reescrevendo e dependendo das mesmas normas para ver e julgar uns aos outros na comunidade.

<sup>39</sup> Eu sempre dizia a ela, “Venus, você se arrisca demais. Você fica muito louca com pessoas nas ruas. Vai acontecer alguma coisa com você”. Mas aquela era a Venus. Ela sempre se arriscava. Ela sempre entrava no carro de estranhos. Ela sempre fazia o que queria, para conseguir o que queria.

prostituição em todo o filme, o que torna esta narrativa inesperada e assinala ao espectador que existe uma desigualdade entre o que os entrevistados afirmam sobre si e a realidade.

A fala da narradora – que descobrimos posteriormente ser Angie Xtravaganza – voluntária ou involuntariamente faz referência a um depoimento anterior de Venus. Neste trecho prévio, Venus iguala seu acordo financeiro às negociações sexuais de um casal heterossexual. Segundo ela,

A woman in the suburbs, a regular woman, is married to her husband and she wants him to buy her a washer and dryer set. In order for him to buy that, I'm sure she'd have to go to bed with him anyway, **to give him what he wants, for her to get what she wants.** So in the long run, it all ends up the same way.<sup>40</sup>

A citação inconsciente do discurso de Venus na fala de Angie sugere que ela tinha familiaridade com o pensamento da amiga. Ao trazer Venus à memória, Angie traz também seu modo de falar, suas idiossincrasias e confidências. Desta forma, existe uma força mimética e poética na concisão das palavras de Angie.

Esta intimidade revelada pela escolha das palavras de Angie supõe um laço de afeto não explicitado pela narrativa do filme até este ponto. Assim, fica claro para o espectador que o documentário não consegue penetrar todos os aspectos que formam as identidades dos sujeitos que são apresentados. De fato, este não parece ser o objetivo, já que não se sabe realmente muito sobre eles. Por exemplo, onde está a família biológica de Venus? Quantos anos tem? De onde ela veio? Onde nasceu? Esta consciência do limite da narrativa é negritada pela construção acustomática da cena, ou seja, da mesma forma que o desmembramento entre som e imagem aponta para uma dimensão fantasmática da narrativa (a origem da voz que não se apresenta), também a narrativa realça a diferença entre a realidade e a representação do documentário.

A seguir, a narrativa continua e a imagem finalmente revela o rosto de Angie:

I had a booking for a Christmas show at Sally's and the DT s came to me with a picture of her murdered. And they were about to cremate her cause nobody had come to verify the body. And I was the one that had to give all this information down to her family (LIVINGSTON, 2005 [1990]).<sup>41</sup>

A palavra "I", "eu", é dita no mesmo momento em que se revela o rosto da mãe da casa de Xtravaganza. Ela aparece em plano fechado, no interior de um apartamento, sozinha. Está totalmente produzida, com brincos grandes, roupas brilhantes, cabelo armado e um leque na mão. Ao fundo, está uma imagem do deus indiano Ganesh. Está escuro. Chama a atenção o contraste entre o rosto estoico de Angie e a terrível narrativa que ela conta. A surpresa de saber da morte de Venus por policiais durante um show no dia de Natal, a responsabilidade de identificar o corpo, a dor de ter que se responsabilizar por levar a notícia para a família biológica: o relato de Angie é pragmático, curto e sério. hooks critica Livingston pela falta de drama neste momento, que, para ela, parece ser mencionado *en passant*, sem um corte com a euforia dos bailes. Entretanto, há uma outra razão para este contraste.

<sup>40</sup> Uma mulher nos subúrbios, uma mulher comum, é casada com seu marido e ela quer que ele lhe compre uma lavadora e uma secadora. Para que ele as compre, tenho certeza de que ela tem que ir para a cama com ele de todo o jeito, para dar a ele o que ele quer, para ela ter o que ela quer. Então, a longo prazo, tudo acaba do mesmo jeito.

<sup>41</sup> Eu tinha sido contratada para um show de natal no Sally's e os policiais vieram com uma foto dela morta. E eles estavam a ponto de cremá-la, porque ninguém tinha vindo para verificar o corpo. E fui eu quem teve que dar toda esta informação para a família.

Michael Cunningham, escritor e jornalista, escreve um conto sobre a vida de Angie, formada por relatos de pessoas que conviviam com ela, chamado "The Slap of Love". Nele, ressalta as características que formavam a personalidade de Angie, "stern, bossy, affectionate, and reluctant about showing too much emotion" (Michael CUNNINGHAM).<sup>42</sup> Assim, o estoicismo de Angie é uma construção pessoal para lidar com as dificuldades que ela, que teve que fugir de casa quando criança, e as pessoas que ela ama tiveram que passar nas ruas. Além disso, está o fato de que

it's literally Angie's recognition of Venus that transforms her from an anonymous corpse, unaccounted for and identical to the rest, into a subject not only of the State, but of a counter-collectivity that gives her history and remembers her 'legend'. Ironically, it is Angie, mother of the house of Xtravaganza, who must inform Venus's family of her death (Chadan C. REDDY, 1998, p. 372).<sup>43</sup>

De volta ao filme, o relato de Angie continua. Agora, o rosto de Venus volta à tela: ela está usando as mesmas roupas e está no mesmo píer em que ela aparece no último trecho, marcando a continuidade da narrativa além da sua morte. "Actually, they found her dead after four days, strangled under a bed in a sleazy hotel in New York City" (LIVINGSTON, 2005 [1990]),<sup>44</sup> informa-nos Angie. O terror da narrativa contrasta mais uma vez com a imagem. Angie descreve o corpo de Venus estrangulado depois de quatro dias. A imagem mostra Venus com um sorriso infantil, dizendo "I'm hungry", "estou com fome" – o mais mundano dos desejos. hooks considera que o ultraje dá lugar ao espetáculo em *Paris*, assim como Esteban Muñoz (1999), que opina que *Paris Is Burning* glamoriza a experiência de comunidades transgêneras "of color", nos Estados Unidos. Segundo ele, "Poverty and disease [have been] sacrificed... for the sake of spectacle and style" (p. 162). Ao contrário, parece-me interessante a escolha de Livingston e Oppenheim justamente de não espetacularizar a morte de Venus com imagens impactantes e olhos lacrimosos e, dessa forma, capitalizar a dor e sofrimento reais da comunidade dos bailes do Harlem. O olhar se volta a Angie e é ela quem dá o tom da elegia, que, à falta de uma palavra melhor, é envolvido por dignidade. A imagem, de fato, muda quando Angie diz "We", "nós" na sequência abaixo, para um plano médio no píer onde ela conversa animadamente com Venus. Imagem e narrativa se unem para dar testemunho desta relação de afeto.

We used to get dressed together, call each other and say what we were gonna wear. And, you know, she was like my right hand, as far as I'm concerned. I miss her. Every time I go anywhere, I miss her (LIVINGSTON, 1990).<sup>45</sup>

Butler (1993) observa que "...the film brings Venus back, as it were, into visibility, although not to life, and thus constitutes a kind of cinematic performativity" (p. 133).<sup>46</sup> Esta performatividade cinematográfica, para mim, acontece neste momento, quando o espectador sabe que Venus está morta e continua aprendendo coisas sobre ela, entendendo melhor

<sup>42</sup> Rígida, mandona, carinhosa e relutante em mostrar muita emoção.

<sup>43</sup> É literalmente o reconhecimento que Angie faz de Venus que a transforma de um corpo anônimo, não reclamado e idêntico ao resto, para um sujeito não só do Estado, mas também de uma contra-coletividade que dá a ela história e lembra sua "lenda". Ironicamente, é Angie, a mãe da casa de Xtravaganza, quem deve informar à família de Venus da sua morte.

<sup>44</sup> Na verdade, eles a encontraram morta depois de quatro dias, estrangulada sob a cama em um hotel sórdido na cidade de Nova York.

<sup>45</sup> Nós costumávamos nos vestir juntas, ligar uma para a outra e dizer o que iríamos vestir. E, sabe, ela era tipo meu braço direito, no que me toca. Eu sinto a falta dela. Toda vez que vou a algum lugar, sinto a falta dela.

<sup>46</sup> O filme traz Venus de volta, para a visibilidade, mesmo que não à vida, e constitui, portanto, uma forma de performatividade cinematográfica.

sua relação com a sua “mãe”, os laços de amizade e amor que a ligavam ao mundo do baile e à sua Casa.

Butler (1993) também aborda o contraste do destino de Venus e o de Willi Ninja, “there is passing and there is passing” (p. 130).<sup>47</sup> Willi Ninja é o único *child* apresentado pelo filme que alcança alguma fama, viajando para países estrangeiros e gravando cliques. Coincidentemente, ele também é um dos poucos que pode se “passar” por homem cisheterossexual. O destino de Venus, ao contrário, está marcado pelo fato de ela não ter esta opção. Neste ponto, a distinção de Namaste se faz evidente: é preciso entender o destino de Venus como consequência de sua identidade de gênero. Este fato também é claro para Angie, que segue seu relato, com a sua imagem novamente em foco.

That was my main... the main daughter of my house, in other words. But that's part of life, as far as being a transsexual in New York City and surviving (LIVINGSTON, 2005 [1990]).<sup>48</sup>

Poucos textos sobre *Paris Is Burning* não mencionam esta passagem. A lucidez de Angie ao abordar sua própria condição social, a interpretação da morte de Venus como um destino coletivo, ao invés de individual, ajudam a encerrar o filme e a interpretar o baile. Mais do que uma ilusão coletiva de estrelato e grandeza, o que estes sujeitos comunicam é, justamente, a complexidade do que envolve “being a transsexual in New York City and surviving”.

## Our love is here to stay

Pepper La Beija, um dos protagonistas de *Paris*, explica a estrutura de casas formadas pela comunidade dos bailes. Ao serem expulsos de suas famílias, os jovens *queers* encontram nos seus pares aceitação. São admitidos num sistema de casas, uma espécie de dinastia em que se adota o sobrenome do grupo como forma de provar sua filiação e competir nos bailes em seu nome. Segundo Reddy (1998),

rather than substituting for, replacing, or rearticulating the home, the houses are sites whose cohesions are founded in subordinations and violences that are explicitly avowed, only some of which stem from the home (p. 372).<sup>49</sup>

Se, para Althusser, “home” [casa, lar] é um aparato contraditório de formação do sujeito, um aparato do Estado para a reprodução da vida moderna; uma “house” [casa] não é uma recauchutada de ideais domésticos, de acordo com Reddy (1998). Uma *house*, para ele, consiste em uma comunidade decididamente heterogênea, formada exatamente pela sua diferença entre si, mas também com a sociedade heteronormativa que rejeita o diferente de si. São coletivos que desarticulam a tríade família, comunidade e nação, que compõe nacionalismos. Ao contrário, “they are needed collectivities giving financial support, temporary living space, advice and pleasure”.<sup>50</sup>

Vou sugerir aqui uma ideia paralela de comunidade. De volta a Judith Butler, mas desta vez ao seu trabalho mais recente – nos livros *Precarious Life* (2004) e *Frames of War* (2009) – nossa sociedade julga, através de molduras [frames], as vidas que podem ser enlutadas e as que não podem. Assim, vemos algumas comunidades como “nós”, seres

<sup>47</sup> Existe passar e passar.

<sup>48</sup> Esta era minha principal... a principal filha da minha casa, em outras palavras. Mas isso é parte da vida, no que concerne a ser transexual em Nova York e sobreviver.

<sup>49</sup> Em vez de substituir ou rearticular o lar, as casas são lugares onde coesões são fundadas em subordinações e violências que são explicitamente professadas, apenas algumas delas vindas do lar.

<sup>50</sup> Idem. São coletividades necessárias que dão apoio financeiro, moradia temporária, conselhos e prazer.

precários, que precisam de abrigo, carinho, proteção, comida e água, e “eles”, outros seres que são uma “ameaça” a “nós” – cuja morte pode ser uma tragédia, mas é uma tragédia necessária para a “nossa” proteção. Butler aponta a necessidade de uma nova sensibilidade que compreenda estas estratégias de distribuição de precariedade por parte da mídia e dos discursos que criam ideias de “nós”, conceitos de comunidade, através de usos estratégicos destes “frames”. Ela apela para que ajustemos nossos sentidos para perceber no outro, igualmente, sua precariedade, ou seja, sua dependência a um mundo que também vai se enlutar. Devemos ser capazes de entender a tragédia que a morte do outro causa à sua própria estrutura de laços afetivos, tão complexos e importantes quanto quaisquer outros. Em suma, Butler propõe uma diferente forma de comunidade, que se una pela diferença e não pela semelhança, pela nossa capacidade compartilhada de enlutarmos e de ter empatia pelo sofrimento do outro. Assim, *Paris Is Burning* pode ser entendido como um filme que nos mostra a resiliência de uma comunidade que tem de lidar com a violência resultante de sua não conformidade à performance requerida pela heteronormatividade compulsória. Esta resiliência é, como vimos, festiva, mas se erige a partir de sua capacidade de luto pelos seus, como foi o caso de Venus.

Paralelamente, podemos entender esse luto que constrói comunidade na comoção surgida, muitos anos após o lançamento do filme, com a morte de outros membros da comunidade. Foi o caso de Angie Xtravaganza, morta em 1993. Nesta ocasião, houve uma homenagem proeminente no jornal *The New York Times* (Jesse GREEN, 1993). Com o título “Paris Has Burned” [Paris queimou], o obituário cobriu uma página inteira, com uma foto de Angie, de corpo inteiro, ocupando a maior parte do espaço. Além disso, Cunningham, como vimos, também escreveu um longo testemunho sobre a história de Angie, levando a um aprofundamento do entendimento de seu papel de mãe na sua casa. O luto público de Angie, se pensado sob o ponto de vista de Butler em *Frames of War*, representa a expansão de uma comunidade disposta a enlutar-se, talvez demonstrando que *Paris Is Burning* e seu estrondoso sucesso cumprem a função de estender os limites da empatia e do entendimento de “nós” como uma cultura.

## Conclusão

Se por um lado *Paris Is Burning* relata uma comunidade marginalizada de *queers* negros e latinos que ambiciona por inclusão social via consumo, por outro lado, a complexidade da cultura bailes demonstra uma capacidade poderosa de resiliência, agência e autoexpressão de uma comunidade cuja identidade passa por um contexto de extrema violência e intolerância. A sobrevivência do documentário e sua relevância hoje atestam o respeito e a dignidade que seus protagonistas despertam na audiência, juntamente com um luto coletivo que finalmente os insere simbolicamente numa sociedade disposta a reconhecê-los como vidas que merecem ser enlutadas. Apesar de que o sucesso do documentário não tenha significado uma melhora das condições de vida dos seus sujeitos e de que as *children* dos bailes contemporâneos ainda estejam lutando por seu reconhecimento, a apropriação que esta cultura sofreu não apaga o fato de que o documentário celebra e populariza uma versão madura da discussão de gênero e raça/etnia muito avançada para o seu tempo, que pautou e pauta ainda o campo, ajudando a refletir a respeito das identidades que performamos hoje.

## Referências

BAILEY, Marlon M. “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”. *Feminist Studies*, v. 37, n. 2, p. 365-386, 2011.



- BUTLER, Judith. "Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion." In: \_\_\_\_\_. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. p. 81-98.
- \_\_\_\_\_. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: New York, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- CUNNINGHAM, Michael. "The Slap of Love". Disponível em: <http://opencity.org/archive/issue-6/the-slap-of-love>. Acesso em: 26/05/2016.
- FERGUSON, Roderick A. *Aberrations In Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- FOERSTER, Maxime. *Elle ou lui?: Un histoire des transsexuels en France*. Paris: La Musardine, 2012.
- GARBER, Marjorie B. *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- GREEN, Jesse. "Paris Has Burned", 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html?pagewanted=all>. Acesso em: 15/05/2016.
- HARPER, Phillip Brian. "'The Subversive Edge': Paris Is Burning, Social Critique, and the Limits of Subjective Agency". *Diacritics*, v. 24, n. 2/3, p. 90-103, 1994.
- HILDERBRAND, Lucas. *Paris Is Burning: a Queer Film Classic*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2013.
- hooks, bell. "Is Paris Burning?". In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End, 1992. p. 145-156.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau Internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- ESTEBAN MUÑOZ, José. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- KULICK, Don. *Travesti: Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- MEYEROWITZ, Joanne. *How Sex Changed: a History of Transsexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- NAMASTE, Viviane. "Tragic Misreadings". In: \_\_\_\_\_. *Invisible Lives: the Erasure of Transsexual and Transgendered People*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *C'était du spectacle! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2005.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- PINCHEON, Bill Stanford. "Framing Culture: Africanism, Sexuality and Performance in 'Tongues Untied' and 'Paris is Burning'". Indiana: Indiana University, 1997.
- PROSSER, Jay. *Second Skins: the Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press, 1998.
- REDDY, Chadan C. "Home, Houses, Nonidentity". In: GEORGE, Rosemary M. (Ed.). *Burning Down The House: Recycling Domesticity*. Boulder: Westview Press, 1998.

## Filmes

- LIVINGSTON, Jennie. *Paris Is Burning*. Burbank: Miramax Home Entertainment, 2005.
- RIGGS, Marlon. *Tongs Untied*. Documentário, 55m, EUA, 1989,

[Recebido em 13/02/2017  
e aprovado em 30/03/2017]

**Gender Construction, Kinship and Mourning in Paris Is Burning**

**Abstract:** Jennie Livingston's film *Paris Is Burning* has raised criticism and applaud since its opening, in 1990. Its portrayal of the Harlem balls in the 1980's, the approach to its unique economy of gender construction and the negotiations it operates in the intersection of ethnicity and sexuality have inspired readings from the black activism, the post-structuralism, and, more recently, from trans studies. But, beyond the problem of appropriation and authorship, there are layers to the documentary that propose a argument about the construction of kinship, of community and agency of those marginalized subjects and their resilience in facing gender violence. Although the balls produce spectacle, the movie communicates dignity and operates in the viewers the experience of mourning, which creates a shared community of difference.

**Keywords:** Documentary; Transsexuality; Queer of color critique; Queer latinos; Gender politics

**Raquel Parrine** (rparrine@umich.edu) é doutoranda na área de Espanhol do Departamento de Línguas Românicas e Literaturas da Universidade de Michigan. Tem Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e foi professora do Departamento de Teorias e Literaturas da Universidade de Brasília.