

tríade
comunicação, cultura e mídia

Dossiê

Diversidade cultural/
sexual e de gênero

Queerness e transgressão do corpo no corpo do docu- mentário **Castanha**

Guilherme Castro

Universidade Anhembi Morumbi [UAM], São Paulo, SP, Brasil.
Contato com o autor: guilhermedescastro@gmail.com.

Bernadette Lyra

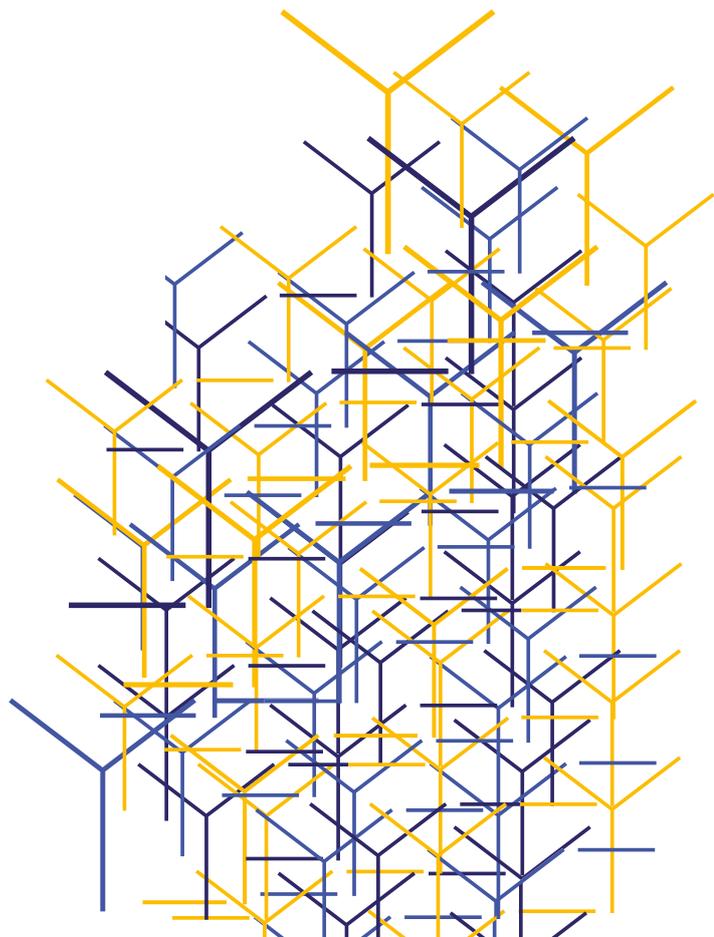
Universidade Anhembi Morumbi [UAM], São Paulo, SP,
Brasil. Contato com o autor: blyra@uol.com.br.

Resumo: Este artigo se propõe a compreender as configurações cinematográficas nas formas de documentário do longa metragem *Castanha* (Davi Pretto, 2014), frente à teoria queer, referenciada por Butler e outros, e a teoria da produção de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht. É possível relacionar a não essencialidade que fundamenta ambas as teorias – de gênero e estética – e compreender que as estratégias do Cinema Direto e do Documentário Poético são formas de produção de presença que favorecem uma narrativa em fluxo; assim como é possível propor e perceber transgressões de queerness no próprio corpo do filme.

Palavras-chave: Análise fílmica. Queerness. Produção de sentido. Cinema em fluxo.

Abstract: Queerness and body transgression in the body of the documentary *Castanha*. This article proposes to understand the cinematographic configurations in documentary forms of the feature film *Castanha* (Davi Pretto, 2014), regarding to queer theory, referenced by Butler et al. and Hans Ulrich Gumbrecht's theory of presence production. It is possible to relate the non-essentiality that underlies both theories, of gender and aesthetics, and to understand that the strategies of Direct Cinema and Poetic Documentary are forms of production of presence that favor a flowing narrative; as it is possible to propose and perceive queerness transgressions in the own body of the film.

Keywords: Film analysis. Queerness. Production of meaning. Flowing cinema.



1. Introdução

Castanha (LM, 1h35, 2014) é um filme de Davi Pretto¹, sobre o ator e *performer drag* João Carlos Castanha. Produção do Rio Grande do Sul, encenado em Porto Alegre, é um documentário, mas também dramatizado e construído em diferentes linhas narrativas.

João Carlos Castanha é um personagem da cena artística e cultural de Porto Alegre, experiente ator de teatro e cinema e *performer drag* em espetáculos na noite gay da cidade. Castanha é um documentário dramatizado com temática LGBTTT² com predomínio do tom intimista, melancólico e invernial, enquadramentos bem elaborados em *mise-en-scènes* (o que não invalida seu sentido em fluxo), que figura e mistura diferentes ambientes e encenações. Em Castanha há drama familiar, filme de personagem, documentário sério em estilos direto e poético, dramatização, noite gay e performance *drag*.

Neste artigo é traçado um paralelo entre a identidade de gênero, explicada hoje pela teoria *queer*, e a narrativa do filme Castanha, que também se propõe aberta, movediça e inexacta. De fato, o filme não procura uma representação conclusiva, a construção dos planos e disposição da montagem permitem o sentido em fluxo, variável, a partir da estratégia de documentário predominantemente na forma direta, mas amparado na poética visual e na dramatização.

A proposta da análise é compreender a construção de Castanha pela perspectiva da produção de presença. Não é procurado o sentido da narrativa, mas percebidas, na configuração material da cena, as condições de possibilidades de emergência do sentido pela produção de presença, tal como se lê em Hans Ulrich Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Bem como ganha relevância a configuração dos efeitos de *Stimmung*, conforme o mesmo autor (GUMBRECHT, 2014). Nessa linha analítica, a não essencialidade está tanto na configuração dos gêneros, conforme Judith Butler (2015), como no próprio sentido pela produção de presença, sempre em fluxo, presentes nas formas adotadas de Documentário. Assim, o olhar é sobre as configurações de cinema no corpo do filme enquanto produção de presença, ambiência e *mise-en-scène* em fluxo (o colocar em cena em prol de efeitos de sensações, atmosfera, fluidez e movimento), querendo perceber onde está e qual é o desenho de queerness, que se apresenta no próprio corpo do filme.

Caberá perguntar como o filme Castanha, que tem o LGBTTT entre seus temas, configura e se coloca frente ao *new queer cinema* conforme compreendido hoje, o que as formas abertas do filme expressam sobre as questões das identidades de gênero trazidas pela teoria *queer* e, ainda, se haveria mesmo uma queerness³ no corpo filmico.

1 Davi Pretto, cineasta, nascido em 1988, em Porto Alegre.

2 Sigla comumente utilizada para: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, travestis e transexuais.

3 Aportuguesando livremente o substantivo inglês *queerness*.

2. Formas do filme *Castanha*

Utilizando a luz e o som naturais, o filme constrói o drama familiar entre João Carlos e a mãe, Cecília Castanha, ainda um sobrinho marginal e drogado que vive na rua (em poucas cenas, pelo telefone, ou de longe e sem falas, vivido por um ator), o ex-marido de Cecília (provavelmente pai de Castanha), visto pouco e apenas de longe, que ela visita em asilo de idosos, e também, aparecendo pouco, cãezinhos de estimação que trazem mais problemas. João Carlos e Cecília conversam, com afetos, e fazem a gestão desse núcleo familiar não convencional. A família e as personagens são configuradas em sério, com realismo e plástica, em ambientes internos, sob uma luz, diurna moderada e fria ou, com tratamento similar, mas noturno, nos ambientes de trabalho, camarins e espetáculos de Castanha.

Nos primeiros minutos do filme, num quarto de dormir, sob luz da manhã, e visto em afastado, escondido sob cobertas numa cama de solteiro (é inverno, e os interiores das residências em Porto Alegre são muito frios!), atende o telefone e, com voz rouca, faz combinações práticas com alguém - apenas adiante saberemos se tratar de um artista *performer* combinando apresentações.

As primeiras sequências do filme mostram a família suburbana, não convencional, do homem João Carlos Castanha. O vínculo representado entre Castanha e Cecília, mãe e filho, é inteligente, profundo, cotidiano, amoroso, realista e até violento (em uma das linhas narrativas de encenação ficcional, com aparente verossimilhança, Castanha contrata um homem para surrar o sobrinho marginal). Ainda, algumas cenas constroem ambientes e situações insólitas, por exemplo, a imagem que abre o filme é inexplicável: noturna de um homem nu e todo ensanguentado (todavia não sabemos ser Castanha) vindo por uma estrada de chão batido, em *travelling* de recuo; entretanto, esse e outros momentos de onírico afetam pouco a forma séria do filme.

Em várias cenas, Castanha, muito magro e sempre fumando, aparece trabalhando em casa por telefone ou em reuniões de ensaio e diálogos com outros artistas do teatro de Porto Alegre, gravando e se apresentando, também em camarins, onde se monta e prepara, e nos espetáculos performáticos que protagoniza como *drag*, sobretudo na boate gay Mix, no Bairro Floresta, em Porto Alegre, sempre em imagens documentais. Na primeira parte do filme, não sabemos se tratar de um ator *drag*, e os trabalhos que aparece fazendo, em teatro e cinema, são personagens e textos não *queer*.

Como uma das características principais, nas cenas de documentário das apresentações *drags* de Castanha, a câmera é bem-comportada, guarda distância dos objetos, em planos longos e exposições de luz também suaves e matizadas. Sobre o corpo magro e com aspecto frágil de João Carlos surge Maria Helena Castanha e outros tipos – sempre uma *drag* ferina, ácida e desbocada. O travestimento aqui será percebido como a subversão da ordem cogente do corpo (BUTLER, 2015).

Esses primeiros traços aparentes de Castanha serão observados, a seguir, nas

configurações de cinema no corpo do filme enquanto produção de presença, ambiência e *mise-en-scène* em fluxo (o colocar em cena em prol de efeitos de sensações, atmosfera, fluidez e movimento), querendo perceber onde está e qual é o desenho de *queerness* no filme.

3. A Produção de Presença e o sentido em fluxo de Castanha

A proposta de análise se interessa pelas materialidades de formas expressivas do filme Castanha enquanto produção de presença, na perspectiva que desloca as estruturas de sentido para uma comunicação centrada no corpo. Não há um sentido prévio, unificado e separado da medialidade, mas sentidos possíveis, num campo de imaginário, que ganham materialidade nas formas de expressão que atuam sobre corpos. É o que afirma Gumbrecht, ao explicar que nossa forma de conhecimento, num dado momento histórico, converteu a interpretação em verdade, separou o sujeito do objeto, o espírito do corpo, o racional da natureza, e deixou de lado a experiência e efeitos da materialidade dos corpos (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

O teórico alemão faz uma virada ontológica ao apontar “o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação” - se refere a todo o tipo de comunicação e ao “que está ao alcance tangível de nossos corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 38). À exclusividade dos efeitos de produção de sentido, a que pretendeu o racionalismo iluminista, somam-se e incidem os efeitos de produção de presença, advindos da materialidade de corpos sobre a materialidade de corpos no espaço. O sujeito que analisa, numa observação de segunda ordem, é reinserido à natureza. Ainda, “o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente” (ibidem), por isso, interpretações tendem a matar a figura do objeto, pois a vida é movimento e curso.

A produção de sentido passa a ser entendida como algo em processo e se desloca do eixo racionalista do cogito (o penso logo existo de Descartes) para a consideração das condições materiais da comunicação e das circunstâncias da recepção. Afinal, o que o modelo de Gumbrecht (2014) parece provar é que o sentido depende da recepção, ou melhor, nessa relação, das condições de possibilidades de emergência de efeitos de sentidos. O interesse está nas formas através das quais o sentido pode emergir e tornar-se socialmente significativo. Uma ênfase à importância do imaginário é acrescida ao racionalismo e as estruturas de conteúdo se tornam instáveis (GUMBRECHT, 2014).

A abordagem estética e sensualista de Gumbrecht aponta o crescente interesse pelo *Stimmung*, que seriam como efeitos corporais de materialidade ligados aos “ambientes e atmosferas absorvidos pelas obras literárias enquanto forma de ‘vida’, ambientes com substância física, que nos toca ‘como se por dentro’” (GUMBRECHT, 2014, p. 32). Atmosfera e clima é aquilo que envolve os corpos, não é visível nem invisível. São efeitos de “presença, imediatez e objetividade” que provocam sensações, no caso do cinema, compõem a diegese, o lugar das possibilidades de sentido. Gumbrecht afirma que essas obras:

[...] permitem que o leitor encontre realidades do passado [...] Essa imediatez na

experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos que saber quais motivações ou circunstâncias os ocasionaram. É que aquilo que nos afeta no ato de leitura, envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua reprodução (GUMBRECHT, 2014, p. 25).

Os sentidos abertos, a forma poética e o tratamento direto no figurado em *Castanha* resultam uma ambiência muito forte, assim, a linha narrativa é construída por sentidos em fluxo e abertos. O subúrbio, a noite gay, o pequeno e problemático núcleo familiar sustentado com afincos por Castanha e Cecília são efeitos de presença sempre variáveis, em movimento e em condições de possibilidades de sentidos - o sentido do filme se configura no que se respira dele. Tal como a produção de presença nega a existência prévia de um núcleo de sentido a ser acessado pela inteligência racional, a teoria *queer* nega a existência de um núcleo de essência de identidade de gênero, e esses temas estão nas formas do filme – é a queerness no corpo do filme.

4. Queerness no corpo de Castanha: a teoria *Queer* e o *New queer cinema*

O filme *Castanha* se inscreve entre os filmes contemporâneos que tratam da temática LGBTTT e recebem o selo de *New queer cinema*.

O *queer* se refere à estranheza e à atitude frente à segregação entre aceitos e não aceitos, que se agrava quando da pandemia da AIDS (tema também trazido por *Castanha*), entre os anos 80 e 90, e provoca reações políticas. *Queer*, que designava pejorativamente o torto e anormal, especialmente quanto aos homossexuais, no contemporâneo passa a ser cultura, expressão, estilo transitivo, múltiplo e avesso à fixidez. Gênero e sexo se tornam transitivos e diversidades das pessoas.

O *queer*, com o qual *Castanha* dialoga, também diz respeito ao sentido pela produção de presença; não havendo, nesse quadro teórico, um núcleo essencial, mas apenas a simulação de um não sob, mas sobre a superfície do corpo. Segundo a teoria *queer*, gênero e até mesmo sexo têm sentido construído (política e ideologicamente) na materialidade sensível dos corpos. Segundo Butler, os atos e gestos dos corpos no espaço (*performances*) “criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora” (BUTLER, 2015, p. 235).

Conforme a teoria *queer* (BUTLER, 2015, p. 236), a identidade de gênero é uma constituição política interventora e estratégia de poder oclusa pelo núcleo simulado e por isso impossível de ser localizado. Então corpos, contrário senso disseram as teorias modernas feministas, não são verdadeiros nem falsos, e o gênero é efeito de verdade de um discurso, fantasia inscrita sobre a superfície, é política aplicada sobre corpos.

5. A política das formas de travestis, *drags* e paródias

Esse mecanismo político de fabricação das identidades de gênero é figurado nas travestis e nas atuações *drags*. Esther Newton (2015, p. 236) afirma que a “estrutura do travestimento revela um dos principais mecanismos de fabricação através dos quais se dá a construção social de gênero”. E, segundo escreve Butler (2015), o travesti afirma: “minha aparência externa é feminina, mas minha essência interna (o corpo) é masculina. Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: minha aparência externa (meu corpo, meu gênero) é masculina, mas minha essência interna (meu eu) é feminina” (p. 236).

As duas afirmações se contradizem, eliminando a possibilidade de vigências de verdadeiro ou falso. Historicamente, o travestimento recebe crítica do feminismo pelo estereótipo de gênero que parecia reforçar (p. 237), mas o travesti e sobretudo a performance *drag* atuam como paródia da noção de identidade original do gênero, sugerindo, segundo a autora, que a relação entre original e imitação é mais complicada do que se pensava: o travesti subverte a ordem do corpo e mostra que as experiências de gênero podem ser reformuladas. “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (BUTLER, 2015, p. 237). A autora diz que o riso é pela percepção que o original foi sempre derivado, portanto a graça e sucesso das *drags* estão na subversão que fazem na política opressora do corpo.

A forma das *drags* é a paródia. Linda Hutcheon explica a paródia contemporânea: não mais o escracho, mas a atualização do sentido da forma parodiada. A paródia evidencia que o original também era paródia e faz a inversão irônica. É repetição com diferença, imitação com distância crítica, quando retorna formas do passado não para citar, mas para dar um novo sentido a elas (HUTCHEON, 1989). A *drag* parodia o cogente das formas normais de feminino, masculino, gay e lésbica, demonstra a reciprocidade transitiva entre forma e conteúdo, atualizando e subvertendo sentidos, quebrando expectativas, rompendo com o senso comum e não reforçando estereótipos. Assim, a *drag* é sentido pela materialidade do corpo e a performance é produção de presença e sentido em fluxo.

6. O *New Queer Cinema* e a queerness no corpo do filme

Quando surge uma leva de filmes com temática LGBTTTT que passam a problematizar a ordem dominante na representação de corpos se forma o *New Queer Cinema*. São filmes que abandonam o modo estigmatizado, científico, moral, doutrinário ou politicamente correto como o cinema e o senso comum costumam tratar o gay e assumem um olhar apropriado (no sentido de apropriação), com formas estéticas e discursivas que não destratam nem estigmatizam a estranheza, mas valorizam a diferença na diversidade. Como exemplo, um dos primeiros filmes considerado de referência é *Paris is Burning* de Jennie Livingston (1990). Neste filme, as formas articuladas têm uma espécie de identidade do mundo então gay e marginal de Nova Iorque no

próprio corpo pulsante do filme. Até então escondido ou tratado com desdém e violência, o *queer* aparece em um registro cinematográfico próprio, inaugurando um movimento de cinema que é afirmação, cultura LGBTTT e transgressão entre os parâmetros de normalidade.

No Brasil, um exemplo marcante é *Madame Satã* de Karim Aïnouz (2002). Na análise de Denilson Lopes (2015), o filme mostra um personagem que não se enquadra em apenas um discurso de gênero. Na pele de Lázaro Ramos, *Madame Satã* expõe sem idealização relações de poder entre personagens pobres e marginais, por onde circulam misturados em figuras de gênero, raça e classe. Lopes (2015) aponta o figurado do sobrevivente, nunca vítima, mas rebelde, “cruel, humilhado e terno [...] é homem, mulher, *Madame* e *Satã*, quer ser livre” (s.p.). É um personagem que se rebela no corpo contra os mandos identitários públicos e políticos, e subverte com violência necessária as regulações também presentes no discurso essencialista de gays e lésbicas. Lopes (2015) refere a “afirmação da identidade pela máscara, jogo constante na vida e no palco, sem folclorização e ridicularização dos que foram e são vítimas” e “sem temer a afetação, a desmunhecação, o *camp* resistência” (s.p.).

Tal qual *Madame Satã* e *Castanha* também é sério o discurso de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), longa-metragem ficcional que narra uma história de amor homossexual entre integrantes da trupe e casa de espetáculos altamente subversiva aos costumes e moral vigente, Chão de Estrela, no final dos anos 1970, ainda durante o Regime Militar de 64, em Olinda/PE. A *queerness* está no corpo e na performance dos artistas e na forma naturalista, verossímil e delicada de tratar a relação amorosa dos protagonistas, o ator Clécio (Iranthir Santos) e o soldado, e depois também ator, Fininha (Jesuíta Barbosa). A narrativa do filme constrói uma *mise-en-scène* de formas naturalistas e estrutura clássica; os tons do filme são sóbrios, o escândalo está na performance dos integrantes do Chão de Estrelas. Esses são filmes referências de tratamento em sério da temática LGBTTT, não obstante, são expressões de *queerness*, na transgressão do modelo de normal que operam.

7. O *queer* no corpo do filme, o dismantelamento da *mise-en-scène* e talvez um pós *new queer cinema*

Queer é atitude de ruptura do poder que se estabelece nas normas impressas em corpos. No contemporâneo, quando a estranheza e as rupturas formais atingem o corpo do filme, teríamos o pós *new queer cinema*⁴. Que, entendemos, seria não mais a tematização em sério LGBTTT, mas a figuração do descolamento entre forma e conteúdo em rupturas das barreiras entre o normal e anormal na estranheza do próprio corpo do filme.

Luz, objetos, atuação, movimentos, sons, falas, duração de tempo e corte são materialidades expressivas moduladas de forma harmônica e narrativa no cinema clássico. O

4 A partir da possibilidade proposta pela professora Dra. Bernadette Lyra durante a disciplina Tópicos Especiais: A figuração do *queer* no cinema brasileiro, no Curso de Doutorado em Comunicação da UAM em 2016/2.

cinema *queer* atual provoca o dismantelamento da *mise-en-scène*: a forma clássica e dramática convencional de dispor os elementos formais no plano e na cena cinematográfica é abandonada em prol de um filme de sensações e atmosferas, com fluidez e movimento, sem imitar o real, mas criando formas vivas. A atitude queerness provoca a quebra da expectativa e senso comum na diegese cinematográfica, é produção de presença dos corpos dos filmes e também é uma forma de cinema em fluxo: os sentidos do filme se apresentam em aberto; é vivência e experiência, sempre móvel e variável, no efeito contemporâneo de deriva.

Na ruptura formal que o *queer* provoca da *mise-en-scène* distinguem-se os filmes ultra encenados (talvez o pós *new queer cinema*) dos olhares naturalistas sobre o mundo e as coisas. Numa posição entre o onírico e o naturalismo em que se encontram os filmes de matriz *queer*, Castanha se aproxima da linguagem direta, séria e realista. Há o onírico no filme, em cenas específicas, como a de abertura, mas o tom que predomina é o documental em sério. No entanto, em Castanha também são figuradas formas de queerness de cinema em fluxo no próprio documentário que é.

8. O documentário em Castanha: o direto, o poético e o cinema de fluxo

A construção cinematográfica de Castanha usa estratégias principalmente do Cinema Direto e do Modo Poético de Documentário. O Direto (cuja forma aparece no filme *Primárias* de Robert Drew, EUA, 1960) integra os movimentos modernos de ruptura com a Escola do Documentário Clássico ao abandonar a forma narrativa expositiva e fechada em favor de uma posição de observador objetivo do mundo. O Cinema Direto apreende a realidade pelo olhar; a realidade seria a aparência sensível captada pela câmera, conforme Da-Rin (2004, p. 144).

Difere do chamado Cinema Verdade (modelo inaugurado por *Crônica de um Verão*, Jean Rouch e Edgar Morin, FR, 1961), cuja produção de presença está ligada não à objetividade, mas à intervenção e à integração personagem/equipe/câmera. Nesse tipo de filme, a estratégia do dispositivo substitui o roteiro em prol de um corpo de significados abertos. Os roteiros são substituídos pelos dispositivos:

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56).

A observação direta e o dispositivo introduzidos pelos modernos, mas também a poesia visual, se aproximam da ideia da produção de presença, que é sempre em fluxo. O sentido do filme não seria dado por uma verdade anterior e expresso pelo discurso, mas emergência da situação filmica.

Se a estética séria e observadora e a aparente não intervenção da câmera inscreve Castanha entre as estratégias de objetividade do modo Direto, uma forma de produção de presença, a cinematografia do LM também está calcada em planos de alta elaboração e cuidados estéticos.

Ou seja, a câmera observa, mas os planos não são casuais, despojados nem dinâmicos, ao contrário, são estáveis e discretos, são planos receptáculos - conforme Emmanuel Siety (2004, p. 33), aqueles que emolduram, compõem e limitam os espaços dos corpos, e não os seguem.

Os personagens estão em cena como que vivendo suas vidas, mas, ao mesmo tempo, a narrativa é sustentada na decupagem (planos filmados) e na montagem, que aproximam o filme da forma poética do documentário: “[...] produções que minimizavam o enredo e privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem” (DA-RIN, 2003, p. 79). O efeito não pelo enredo, mas pelo impacto das imagens e ritmos de apresentação. Assim, aparência de objetividade e não intervenção da câmera são estratégias do Direto, mas a composição dos planos e montagem imprimem o estilo Poético ao filme Castanha.

Outra estratégia do filme é a dramatização do Documentário; por exemplo, as cenas do sobrinho marginal são interpretadas por um ator. Desde os pioneiros do primeiro cinema, a narrativa documental comporta a ilustração ou a construção de cenas com diversas estratégias do cinema ficcional e outras (dramatização, animação, gravuras etc.). Nas formas de apresentar os personagens dos modos modernos de documentário, após um tempo, também se tornou evidente que mesmo nas narrativas mais diretas e objetivas as pessoas adotam posturas e interpretam a si mesmas quando na frente da câmera. João Carlos e Cecília Castanha também interpretam suas vidas em cenas muito naturalizadas. Assim, na construção do filme, João Carlos Castanha emprega o domínio técnico que tem da dramaturgia ao papel de si mesmo. Ao fim, João Carlos irá sugerir, inclusive, em ação dramática do filme, uma visita ao pai no asilo, que não se conclui, em uma construção em final em aberto.

9. Conclusão: a queerness no corpo de Castanha

O deslumbramento, o *camp* e o lindo estão nos espetáculos *drags* de João Carlos Castanha. Mas o *queer* se configura no corpo do ator Castanha, quando atua como *drag*, e também no corpo do filme Castanha. Formado por tecidos diversos, o olhar documentário do filme privilegia o fluxo e a construção plástica e estética. Com luz natural e afastamento, configura espaços e ambientes, em efeito de *Stimmung*, onde atua o homem João Carlos Castanha, em seu drama familiar e em seu dia a dia como ator e *performer drag*. João Carlos e Cecília, filho e mãe, demonstram uma relação profunda, repleta de nuances, mas madura e equilibrada e, embora enfrentem violência e dificuldades, não são construídos como vítimas; ao contrário, são fortes, donos e firmes em seu espaço. A idosa Cecília, por exemplo, coloca para correr a síndica que traz notificação por causa do barulho dos cães; e o João Carlos Castanha, sarcástico e realista, é um talentoso e veterano homem das artes dramáticas. Ele tem uma atitude profissional quando, sob o corpo frágil e debilitado, constrói personagens transgressores de gênero. Mas a atitude de João Carlos e de Cecília Castanha também é transgressora na família que sustentam.

Podemos perceber, pelo desenvolvido aqui, que os efeitos da produção de presença acontecem porque não há essências de sentido, mas corpos atuando sobre corpos no espaço

e possibilitando a emergência de sentidos em fluxo, e isso em parte explica os efeitos do cinema e também a construção do filme Castanha. De modo correlato, na temática de gênero, o travestimento e a performance *drag* demonstram que as identidades não correspondem a essências internas e perenes, mas são sentidos de efeitos de produção de presença dos corpos transgressores. E a queerness (a transgressão dos limites impostos da normalidade, que João Carlos figura em seu próprio corpo em atuações *drag*) também pode ser percebida nos corpos dos filmes.

Os filmes do *New queer cinema* constroem um ambiente LGBTTT, no sentido de *Stimmung*: a forma do corpo do filme sugere e cria em si mesma um modo de ser queer. Em Castanha a queerness pode estar na forma aberta e em fluxo de produção de presença no cinema figurado em sério no documentário de observação e de poesia visual.

É possível concluir que as formas clássicas narrativas, como a *mise-en-scène* convencional da ficção e o documentário expositivo operem com a construção de efeitos de produção de sentido. Assim, tal como em Castanha, as formas poéticas e os modos diretos e abertos de documentário, que se apresentam como objetos vivos, em movimento e fluídos, sejam compreendidos como efeitos de sentido enquanto produção de presença.

A desconstrução das categorias fixadas de sentido, que fundamenta a teoria *queer*, desse modo, também se aplica aos corpos dos filmes e possibilita efeitos de vertigem e deriva como experiências de cinema próximas da vida. Em estratégias de presença, o cinema *queer* opera modos de desfazimento da *mise-en-scène* e de cinema em fluxo. Bernadette Lyra já comparava, em 1995, o filme a um móvel em que se inscrevem toda espécie de movimento: “movimento de atores, de objetos, de cores, de luz, de focos, de enquadramento, de montagem” que “[...] adquire vida diante dos olhos dos espectadores” (LYRA, 1995, p. 64).

Castanha é cinema em fluxo não pelo maravilhoso *queer*, mas pelas estratégias de documentário que articula: predominando o sério, nos estilos do Direto (de observação), e Poético (pela composição e ritmo dos planos), o efeito do corpo do filme é de presença, e não de afirmação de sentidos fechados. Queerness é a atitude de não assimilação, que está nos sentidos abertos e em fluxo do corpo de Castanha.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2008.

LOPES, Denilson. **Madame Satã**. Catálogo New Queer cinema. 2015.

LYRA, Bernadette. **A Nave extraviada**. SP, ANNABLUME: ECA-USP, 1995.

NEWTON, Esther. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 236.

SIETY, Emmanuel. **El plano en el origen del cine**. Barcelona: Paidós, 2004.