



**Instituto Latino-Americano de  
Arte, Cultura e História (ILAACH)**

**Cinema e Audiovisual**

**ESTÉTICAS PERIFÉRICAS E DE RESISTÊNCIA:  
O CINEMA *CUIR* DE QUEBRADA**

**PATRICK BATISTA ROCHA**

Foz do Iguaçu  
2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA**

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História  
Cinema e Audiovisual

**ESTÉTICAS PERIFÉRICAS E DE RESISTÊNCIA:  
O CINEMA *CUIR* DE QUEBRADA**

**PATRICK BATISTA ROCHA**

Monografia de graduação apresentada ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Orientador:

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho.

Foz do Iguaçu  
2024

PATRICK BATISTA ROCHA

**ESTÉTICAS PERIFÉRICAS E DE RESISTÊNCIA:  
O CINEMA *CUIR* DE QUEBRADA**

Monografia de graduação apresentada ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho  
UNILA

---

Profa. Dra. Camila Da Silva Marques  
UNILA

---

Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca  
UNILA

Foz do Iguaçu, 11 de Outubro de 2024

*Dedico este árduo e satisfatório trabalho à minha cachorrinha,  
Shakira (in memoriam),  
que me resguardou em vida por dezoito anos e sete meses  
e continuará me salvando em espírito.  
Te amo todo amor que eu possa amar!*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, assim como no principio houve luz, agradeço a Jesus pelo verdadeiro e incondicional amor, e pela luz que me guia durante a escuridão externa e principalmente, interna.

À minha mãe, mainha, Ailza, que na luta diária se fez presente com sua esperança. Estive há mais de mil quilômetros em busca de tornar a sua vida mais confortável e aconchegante. Todos os dias você estava em minha mente. Obrigado por existir, meu amor é seu.

À Rihanna, por existir.

Ao meu grande amor, Shakira, cachorrinha que acompanhou todos os meus processos e me curou quando necessitava. Descanse em paz, em poder e na glória. Um dia nos encontraremos novamente.

Aos meus anjos, Abigail, Nêga e Namaria, bem como seu filho Max Jr, por transformarem minha vida e que não consigo me imaginar sem seus afetos.

À minha família, que sempre acreditou no meu sonho. À minha tia, Zete e aos meus irmãos Wesley e Felipe. Em especial à minha irmã gêmea, Tamires, que é meu porto seguro e minha segunda metade. Pássaros da mesma pena voam juntos.

Ao Max, que nos mudamos juntos de cidade e nos formamos também, juntos. Sou grato pelo companheirismo, pelo suporte em todas instâncias e por me fazer sentir amado do jeito que sou.

Aos meus melhores amigos de São Paulo, do Grajaú e adjacências, pela amizade que percorre os anos e continua se fortalecendo. À Jennifer, Carol, Giovanna, Laila, Renan, Paloma, Alessandro, Betinha, Jessika, Vitória, Amanda e todos os outros que meu coração bate mais forte quando os vejo. Obrigado por estarem aqui apesar de mim.

Para minhas amigadas de Foz do Iguaçu e que a universidade me presenteou. À Vitória pela rede de apoio; Leticia pelas trocas; Octavia pela conexão; ao Ricardo por ser quem é; à Tamires, que sua produção não é só técnica, senão háptica do afável.

A Luísa, que o amor transcende fronteiras e idiomas. À Soph, que qualquer palavra me reconfigura como ser humano. Se les quiero demasiado. Rohayhu y aguyjevete.

Ao professor e orientador Fábio Ramalho, pelas trocas e pela flexibilidade. Grande inspiração na minha jornada acadêmica.

À professora Franciele Maria Martiny que possibilitou meu crescimento dentro da universidade a partir da iniciação científica e pelas duas bolsas que me auxiliaram na sobrevivência na cidade.

Ao professor Emerson Pereti, pela investigação de IC e pela luta contra desigualdades por meio da arte e da literatura.

Aos professores de Mediação Cultural e de Cinema e Audiovisual por todas as conversas profundas que mudaram minha perspectiva.

À banca examinadora, os Professores Dr. Eduardo Dias Fonseca e Dra Camila Silva Marques pelos conselhos, dedicação e paciência e construção do conhecimento através da sétima arte. Grato pela amizade para além das relações hierárquicas estudante-professor.

Ao Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, por mudar a vida da minha família e por criar a UNILA. Por facilitar que eu fosse o primeiro da família a ingressar no ensino superior. Por acreditar na democratização da educação e no Brasil mais justo.

Ao cinema por salvar a minha vida e ser o combustível que me falta.

A Universidade da Integração Latino-Americana por me apresentar o pensamento latino-americano e por unir tantos sonhos no mesmo lugar. Sonhos estes que consistem numa América Latina e Caribe emancipada, autônoma, poderosa e rica em epistemes, porque *nuestro norte siempre será el sur*.

*Invento o cais  
Invento mais que a solidão me dá  
Invento Lua nova a clarear*

*Invento o amor  
E sei a dor de me lançar*

*Eu queria ser feliz  
Invento o mar  
Invento em mim o sonhador*  
**Cais - Milton Nascimento**

## **RESUMO:**

Este trabalho visa criar reflexões acerca da estética e das construções imagéticas/sonoras a partir das obras audiovisuais *Perifericu* (2019) e *Negrum3* (2018). A investigação partirá dos conceitos sobre cinema *cuir* e cinema de quebrada, para a análise subsequente do então cinema *cuir* de quebrada, de como se dão os corpos dissidentes e subalternizados dentro do espaço geográfico, bem como as diversas realidades que são multifacetadas e pluriculturais na periferia, com o objetivo de potencializar tais vivências, uma vez que essas histórias não são inseridas nos circuitos tradicionais de cinema. Para tanto, serão utilizados como embasamento teórico a análise fílmica e da estética do cinema político latino-americano, pensando no aparato cinematográfico como ferramenta de mudança social que tem por caráter próprio romper os imaginários coletivos criados pela herança colonial.

**Palavras-chave:** Cinema de quebrada; Cinema *cuir*; Cinema *cuir* de quebrada; Cinema político.

## **RESUMEN:**

El ensayo pretende crear reflexiones acerca de la estética y de las construcciones imagéticas/sonoras a partir de las obras audiovisuales *Perifericu* (2019) y *Negrum3* (2019). La investigación partirá de los conceptos sobre cine *cuir* y cine de *quebrada*, para el análisis subsecuente del cine *cuir de quebrada*, de cómo se dan los cuerpos disidentes y subalternizados dentro del espacio geográfico, así como las diversas realidades que son multifacéticas y pluriculturales en la periferia, con el objetivo de potenciar tales vivencias, una vez que esas historias no están en los circuitos tradicionales de cine. Para tanto, se utilizarán como base teórica los estudios del análisis fílmico y de la estética del cine político latinoamericano, pensando en el aparato cinematográfico como herramienta de cambio social que tiene por carácter propio romper los imaginarios colectivos creados por la herencia colonial.

**Palabras clave:** Cine de *quebrada*; Cine *cuir*; Cine *cuir de quebrada*; Cine político.

**ABSTRACT:**

This work aims to create reflections about aesthetics and image/sound constructions from the audiovisual works *Perifericu* (2019) and *Negrum3* (2018). The research will start from the concepts of queer (*cuir*) cinema and *quebrada* cinema, to the subsequent analysis of queer (*cuir*) cinema of *quebrada*, how do the dissident and subalternized bodies occur within the geographical space, as well as the diverse realities that are multifaceted and multicultural in the periphery, with the aim of enhancing such experiences, since these stories are not inserted into the traditional circuits of cinema. For this, it will be used as the theoretical basis for the film analysis and the aesthetics of Latin American political cinema, thinking about the cinematic apparatus as a tool of social change that has its own character to break the collective imaginaries created by colonial heritage.

**Keywords:** *Quebrada* cinema; Queer (*cuir*) cinema; Queer (*cuir*) *quebrada* cinema; Political cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Apresentação de Luz</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	27
Figura 3, 4 e 5 - <i>Eric e o espelho quebrado</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	28
Figura 6 e 7. <i>Eric e os figurinos</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	29
Figura 8. <i>Foto em família</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	29
Figura 9. <i>Eric e o transporte coletivo</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	30
Figura 10, 11, 12 e 13. <i>Contexto de luta</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	31
Figura 14. <i>Denise sofre racismo</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	31
Figura 15 e 16. <i>Desmontagem no metrô</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	32
Figura 17. <i>Chegada na ilha do Bororé</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	33
Figura 18 e 19. <i>Luz sofre transfobia</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	34
Figura 20 e 21. <i>Celebração</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	34
Figura 22 e 23. <i>Religião</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	35
Figura 24 e 25. <i>Muros e grades</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	35
Figura 26. <i>Violência policial</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	36
Figura 27 e 28. <i>Lip Sync gospel</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	37
Figura 29 e 30. <i>Eric e o batom</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	38
Figura 31. <i>Loira maluca</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	38
Figura 32. <i>Leitura do Manifesto</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	39
Figura 33 e 34. <i>Ocupação</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	40
Figura 35 e 36. <i>Aparelho Luiza</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	40
Figura 37 e 38. <i>Futuro ao passado</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	41
Figura 39, 40, 41. <i>Eric e Aretha</i> . Fonte: Negrum3 (2018).....	42
Figura 42. <i>Flerte</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	43
Figura 43 e 44. <i>Slam e enquadro policial</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	44
Figura 45. <i>Denise questiona Deus</i> . Fonte: Perifericu (2019).....	45

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2- A PERIFERIA, A INTERSECCIONALIDADE E O CINEMA.....</b>	<b>16</b>
2.1 - Às margens: cinema político e a quebrada.....	18
2.2.1 Cinema cuir brazuca.....	25
2.2.2 Cinema Cuir de Quebrada.....	28
<b>3- CORPOS SUBALTERNIZADOS: AS TRAVAS, AS MANAS E AS MONAS COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA.....</b>	<b>30</b>
<b>4- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>51</b>
<b>5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>52</b>
ANEXO A.....	57
ANEXO B.....	58

## 1- INTRODUÇÃO

“Todo dizer é um querer dizer” (WEINBERG, 2017, p. 524). Em seu artigo intitulado *O ensaio em diálogo, da terra firme ao arquipélago relacional*, a autora Liliana Weinberg debruça sobre as possibilidades do dispositivo ensaístico enquanto mediador de diálogo entre o que o autor quer dizer e o que o texto diz. Dado que não contém neutralidade, o ensaio busca ativamente a prática desse ‘querer dizer’, da ponte entre os semelhantes, do seu contemporâneo, da sua cultura, em que o presente é tomado como avaliação e o passado é relido com a minha própria voz diante de situações postas, compartilhadas. No entanto, na interpretação dos fatos, é crucial não excluí-los, pois a práxis envolve uma análise abrangente que considera todos os elementos relevantes. Dessa forma, tomo como forma o ensaio e suas possibilidades de escrita para redigir os meus pensamentos e indagações sobre o tema que será debatido. É importante frisar que o ensaio aqui é utilizado de maneira que a escrita e leitura sejam de fácil compreensão, uma vez pensando que este trabalho acadêmico atinja lugares e pessoas que a produção intelectual científico-acadêmica não impacta. Sendo assim, sigo com base nas diretrizes da monografia como estrutura e o ensaio como escrita potencializadora.

Neste trabalho, pretendo analisar como se dão os conceitos de “cinema *cuir*” e “cinema de quebrada”, para a ação subsequente do termo “cinema *cuir* de quebrada”. Ressalto que não pretendo definir os termos, senão evidenciar possíveis conceitos com relação às formas fílmicas, e de maneira flexível, estão em constante construção, resignificando noções da pluralidade existente no fazer cinema destes indivíduos. As obras audiovisuais escolhidas como objetos disparadores de ideias consistem em *Perifericu* (2019), de Rosa Caldeira, Vita Pereira, Nay Mendl, Stheffany Fernanda e *Negrum3* (2018), de Diego Paulino, que discorrem sobre as vivências e experiências de corpos subalternizados dentro de espaços marginalizados. Desde a perspectiva da interseccionalidade, isto é, um recorte de classe social, gênero, raça, sexualidade, vozes múltiplas são/existem nesses lugares que são historicamente rechaçados. Há uma potencialidade na celebração destas vidas, bem como expressar dores e violências sentidas no cotidiano.

Em *Perifericu*, Denise e Luz são jovens que vivem na Ilha do Bororé, bairro do Grajaú, periferia sul da cidade de São Paulo. Luz é uma travesti que nasceu no berço evangélico e Denise, sua amiga, é uma mulher lésbica, que não performa a

feminilidade. Em meio às especificidades da periferia, as duas sobrevivem com afetos e resistência.

Em *Negrum3*, o documentário debruça sobre o manifesto estético de corpos negros dissidentes nas noites de São Paulo, exaltando e denunciando suas vivências e experiências, de modo que outras linguagens como a performance floresçam.

Existem certas complicações e particularidades para pensar em uma ideia geral de cinema de quebrada<sup>1</sup>, pois, o cinema em si sempre foi relacionado a uma elite intelectual e universitária (ANDRADE, 2021). Desde seu advento, os mais pobres amiúde estavam sendo representados pela sétima arte como o filme dos Irmãos Lumière, *Os operários saindo da fábrica*, porém nunca estiveram no controle do aparato cinematográfico. Apesar dos discursos e teorias do Cinema Novo, de Glauber Rocha e *Eztetyka da Fome* que denunciavam desigualdades sociais, nos anos 2000 que se retornaram os coletivos que viabilizassem o audiovisual enquanto ferramenta de práxis social depois da redemocratização. Antes, víamos como as grandes indústrias tratavam o personagem da favela como um estereótipo barato, nos seus *favela movies*<sup>2</sup>, projetos que estavam a cargo de indivíduos que nunca presenciaram a vivência de um favelado, criando figurações hegemônicas em oposição a diversidade cultural que se encontra nos espaços marginalizados. Hoje, os cineastas dessas regiões seguem produzindo sem ajuda de custo, sem grandes orçamentos e falando sobre o povo para o povo. Cabe ressaltar que ainda é comum pensar na periferia como um lugar homogêneo, no entanto, a favela no Rio de Janeiro é diferente da favela de São Paulo, assim como veremos nas análises dos filmes. Daniel Andrade diz que o “cinema de quebrada é a precariedade da precariedade”:

Não temos nada, só a disposição em querer filmar, então, na nossa mão não temos uma câmera, ela está na cabeça, no olhar que fotografamos a quebrada, nas mãos só temos a ideia, a criação de narrativas populares e questionadoras. Uma câmera na cabeça e uma ideia nas mãos (ANDRADE, 2021, p. 164)

---

<sup>1</sup>“Quebrada” é um termo/gíria utilizado para designar o espaço geográfico localizado na periferia.

<sup>2</sup>Para saber mais:

<https://www.processocom.org/2010/08/04/sobre-o-favela-movie-e-o-dialogo-com-a-realidade/>  
Acessado: 06 de abril de 2024.

Seguindo na linha de raciocínio, é importante trazer as reflexões sobre o *queer*, ainda que seja um termo em inglês e que possa gerar contradições, pois penso na investigação com um caráter latino-americano - nesta pesquisa utilizarei o termo *cuir*, como é falado foneticamente no português. Pereira (2015), em seu artigo *Queer decolonial: quando as teorias viajam* conduz as discussões entre o *cuir* e o decolonial, e que neste momento, são interessantes para o enriquecimento da pesquisa, percorre sobre a oposição da Teoria, branca, heteronormativa e europeia. Colocar um insulto (*queer*, termo guarda-chuva para ‘estranho’) ao lado de termo teoria como adjetivo é questionar o cânone que esta Teoria abarca. Segundo o autor, as teorias estão em constante movimento, viajando, assim como os corpos. É sobre o controle epistemológico e ontológico do conhecimento, acerca da hierarquização a partir da diferença cultural e juízos de valores geopolíticos, de gêneros e raciais. A diferença geral é a subalternização das regiões subdesenvolvidas no mundo. Com isso, o termo “decolonizar” é se afastar da lógica eurocêntrica e suas consequências, para então, “abrir-se a outras experiências, histórias e teorias, abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade – esses Outros tornados menores, abjetos, desqualificados” (PEREIRA, 2015). De acordo com o autor:

Ao se abrir a outras lógicas, ao reivindicar a importância e magnitude desses pensamentos-outros, ao desconfiar das Teorias, apostando na multitude de teorias e corpos, o pensamento decolonial se aproxima do *queer*. Como a teoria *queer*, a crítica decolonial interroga as pretensões teóricas que generalizam pressupostos e assuntos particulares e eludem as formulações dos Outros, consideradas como específicas e particulares. Confiantes nessa aproximação, diversos autores vêm construindo encontros entre o *queer* e o decolonial. (PEREIRA, 2015, p. 415)

Ou seja, uma vez que produtos coloniais, gênero e sexualidade serão questionados pelo pensamento decolonial. A teoria *queer*, por sua vez, tende indagar criticamente olhares hegemônicos, atuando na interpretação de gênero e sexo enquanto produtos coloniais. Por conseguinte, o pensamento decolonial e a teoria *cuir* caminham de mãos dadas, evidenciando outras histórias, corpos e teorias.

Lembro-me de uma classe muito inspiradora ministrada pela Profa. Dra. Diana Araujo Pereira<sup>3</sup>, no componente *Genealogia das Mentalidades*<sup>4</sup>, nos provocou a escrever um ensaio - a partir daqui meu acercamento com ensaios - sobre nossa própria genealogia. Com a seguinte frase, surgiu como um gatilho para tantos pensamentos sobre minha vivência: *“há uma potência subjacente às relações individuais e sociais; potência criativa e mediadora, que muitas vezes está invisibilizada pelo poder hegemônico do sistema patriarcal, capitalista, eurocentrado, que define nosso sistema-mundo atual”* e que está relacionado com o tema desta pesquisa, pois faço parte da comunidade LGBTQIAP+, sendo gay e favelado, nascido no Grajaú onde o curta-metragem “Perifericu” que irei analisar foi rodado e gravado. Foi uma grande coincidência e bastante estimulante e iluminador dos caminhos que pretendo seguir com a minha carreira profissional e acadêmica.

Ser afeminado criou estorvos na minha caminhada que jamais pude tolerar. Uma criança inocente que não entendia a violência cíclica que as pessoas praticavam contra ela, inclusive as próprias crianças que só estavam reproduzindo atrocidades que lhe foram ensinadas. Pensando a partir do que trás Maria Lugones (2014) sobre o processo de dicotomização do ser humano e o não ser humano na modernidade colonial, impostas ao ‘homem’ ocidental, tais fatos reverberam até hoje e não diferente, me afetam também. A marca da civilização se dá na hierarquização de homens e mulheres, e daí, nas suas respectivas subcategorias, resultando que os únicos civilizados são os homens e mulheres. Os povos originários e os africanos que foram escravizados, por exemplo, eram considerados não humanos, e cabe ressaltar que a figura homem aqui é o branco, europeu, hetero, cristão que possui conhecimento erudito que converteu-se estar no topo das relações sociais e subjugar a vida pública e o governo. Não obstante, a mulher europeia burguesa que não era compreendida como complemento do homem, performa e reproduz sua ingenuidade, sua pureza, sua passividade e a necessidade de servir a casa e o homem branco europeu. Estas categorias ficaram entrelaçadas no que tange às relações, incluindo as relações íntimas. Ou seja, estas condutas são utilizadas como ferramenta normativa para condenar os colonizados, as condutas destes e suas

---

<sup>3</sup>Atualmente exerce o cargo de reitora da UNILA, tendo sido eleita em 2023 para o mandato de quatro anos.

<sup>4</sup>Componente curricular do curso de graduação *Mediação Cultural, Artes e Letras*, do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

personalidades/almas eram julgadas como bestiais e portanto não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas (LUGONES, 2014).

Portanto, um dos caminhos que esta pesquisa tomará parte da comparação entre as duas obras audiovisuais, *Perifericu* e *Negrum3*, e desvencilhar suas camadas imagéticas e sonoras, bem como a interpretação subjetiva e movimentar discussões sobre novas narrativas e perspectivas fílmicas que, geralmente, não giram nos circuitos tradicionais.

A análise não trará definições categóricas em relação ao tema, senão a possibilidade de questionar e contestar interrogações: no contexto da pesquisa, o que viria a ser o *cinema cuir de quebrada*? Como posso qualificar suas raízes e avanços, uma estética? Um lugar de produção? Pode ser considerado um gênero fílmico?

Na sequência, aprofundo sobre o *cinema cuir de quebrada*, bem como a análise fílmica das obras cinematográficas.

## 2- A PERIFERIA, A INTERSECCIONALIDADE E O CINEMA

*“Hoje não tem boca pra se beijar  
Não tem alma pra se lavar  
Não tem vida pra se viver  
Mas tem dinheiro pra se contar  
De terno e gravata teu pai agradar  
Levar o teu filho pro mundo perder  
É o céu da boca do inferno esperando você”*  
Esquiva de Esgrima - Criolo

Favela, periferia, *quebrada*, musseque, maloca, comunidade, morro, gueto, são alguns nomes para os limites que estão nos arredores de uma cidade ou região urbana e são caracterizados pela renda média mais baixa, incluindo menor infraestrutura e o difícil acesso a necessidades básicas. Destaca-se que este limite geográfico não é homogêneo e possui diferentes contextos dentro das comunidades. É um espaço marginalizado que carrega suas heranças, mesmo que ressignificadas e reinterpretadas ao longo do tempo. No contexto do cinema brasileiro, essa área já foi frequentemente representada através da romantização da violência. Um exemplo notável desse imaginário na mídia hegemônica é *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund, que alcançou grande sucesso internacional. No entanto, o longa retrata a favela a partir de uma perspectiva branca, romantizando a violência e tratando-a de forma banalizadora. A obra explora as complexidades da vida em um ambiente marcado pela desigualdade e pela violência, revelando a força e a fragilidade do que é ser favelado diante das adversidades a partir da visão artística dos diretores. É a produção e a reprodução da violência que entretém e a espetacularização da vida e dos indivíduos, sendo um diferencial no contexto do cinema brasileiro daquele momento (DUTRA, 2005). A montagem ágil e o som dinâmico, criam um ritmo frenético e envolvente do início ao fim, sem deixar margem para momentos de pausa ou desinteresse, na medida que opta pela “perfeição de alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o coloca diante de doses consideráveis de violência”. (ZANIN, 2003, p. 157 *apud* DUTRA, 2005, p.12) .

Os habitantes dessas regiões, enquanto Alteridade, estão profundamente influenciados pelos processos socioeconômicos, incluindo o racismo, a

desigualdade econômica e a precariedade, o que não assegura uma maior tolerância para com a comunidade LGBTQIAP+. As violências físicas, simbólicas e psicológicas, estruturais, enfrentadas por esse grupo, aumentam a cada ano, e apesar da ausência de políticas públicas que garantam proteção, lazer e uma vida digna, continuam a resistir e lutar pela sua sobrevivência. Tais violências são percebidas, sentidas e evidenciadas pela intersecção de categorias de raça, classe, gênero e orientação sexual: um homem cis homossexual branco de classe média alta não sentirá a homofobia da mesma forma que um homem trans negro.

Nos anos 80, no Brasil, a filósofa, professora e antropóloga Lélia Gonzalez foi fundamental para os estudos de análise crítica ao racismo, ao sexismo e à desigualdade social que posteriormente foi cunhada de interseccionalidade. Em seus textos, buscou desconstruir o mito da democracia racial no país, que é a ideia de que o Brasil seria uma sociedade livre de preconceitos raciais, onde negros e brancos conviveriam em harmonia. Essa narrativa, construída ao longo da história, buscava ocultar as consequências da escravidão e as persistentes desigualdades raciais que marcam o país (GONZÁLEZ, 2020, p. 24). A partir disso, segundo a autora, surge a neurose brasileira, que reside na negação da diversidade racial e cultural do país, e assim, ao nos imaginarmos como uma nação homogênea e branca, construímos um ideal nacional que ignora a história de escravidão e as desigualdades raciais. Como a autora pontua (GONZÁLEZ, 1984, p.232 *apud* OLIVEIRA, p. 12) a negação da diversidade racial e cultural, construindo uma identidade nacional baseada na branquitude. A autora defende que a reflexão sobre a sociedade brasileira deve ser feita a partir da perspectiva daqueles que foram historicamente marginalizados. Portanto, ao valorizar as contribuições africanas, latinas e indígenas, e ao incorporar uma perspectiva feminista, podemos construir um conhecimento mais completo e justo sobre nossa sociedade.

Para investigar as obras cinematográficas posteriormente que retratam a periferia, seria inadequado limitar a análise apenas ao gênero ou à orientação sexual, uma vez que esses espaços foram moldados predominantemente pela raça. Nos tópicos a seguir irei abordar algumas noções correlatas que são pertinentes e relevantes para o trabalho, como cinema terceiro-mundista, cinema periférico, cinema de bordas.

Desse modo, é significativo plantear como são constituídas as categorias de corpo em *Negrum3* e *Perifericu*? Como é percorrida a narrativa e a estética que os

filmes propõem realizar? Ainda que a intersecção seja o guia da investigação, para além disso, a construção audiovisual representa estas pessoas que são pobres, bichas e pretas de que maneira? A intermedialidade aporta na constituição imagética, sonora, ademais, a mescla de gênero como o documentário, a performance, o *slam*, são novos caminhos para a criação de narrativas? Não chegarei a uma resposta definitiva e absoluta, senão exercitar olhares, provocar reflexões, exaltar corpos e manifestar histórias.

## 2.1 - Às margens: cinema político e a *quebrada*

Nos anos 1950, a expressão Terceiro Mundo surgiu em estudiosos franceses como um conceito do mundo pós-Segunda Guerra Mundial, em contraposição ao Primeiro Mundo capitalista e ao Segundo Mundo socialista. Originalmente, foi uma alternativa mais organizada e menos traumática à ideia difusa de "nações empobrecidas". Ele busca unir nações subjugadas pelo capitalismo, destacando suas diferenças. Este conceito representava uma resistência aos modelos sociais ocidentais, ligado às ideias de descolonização e oposição ao imperialismo. A unidade entre os países do terceiro mundo visava uma participação ativa na ordem global, lutando contra tais disparidades, o que teve repercussões não apenas políticas, mas também culturais. (PRYSTHON, 2009). Após a Segunda Guerra Mundial, a Nouvelle Vague francesa e o neorealismo italiano trouxeram mudanças estéticas ao cinema, destacando o "cinema de autor" e também com temas sociais, respectivamente. Esses movimentos influenciaram diretores engajados na crítica social e demonstraram a interação entre cultura global e política. A difusão das ideias terceiro-mundistas, como delineado por Prysthon (2009), foi o alicerce do surgimento do terceiro cinema. Este movimento visa promover uma transformação social por meio da conscientização, explorando tópicos como a pobreza, a opressão social, a violência urbana, a história dos povos colonizados e a formação das nações. Apesar de os adeptos do terceiro cinema apresentarem características semelhantes, eles se recusam a seguir um padrão único ou estilo pré-estabelecido. De acordo com a autora:

Por um lado, técnicas abertas e simples (em contraste com sofisticação tecnológica do modelo de estúdios hollywoodianos), por outro, a veiculação de ideias complexas e revolucionárias, como a liberação terceiro-mundista,

as teorias do subdesenvolvimento, etc. O Terceiro Cinema pode ser visto, assim, como um statement sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação subalterna, terceiro-mundista, das últimas tendências estéticas européias (cosmopolitismo “à moda antiga”) como o neo-realismo e a Nouvelle Vague. Segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um Centro metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer. No Terceiro Cinema, os destituídos são colocados no Centro. A atitude é de rebeldia e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social. (PRYSTHON, 2009, p. 82).

Trazendo para o contexto latino-americano, em suas reflexões no manifesto *Eztetyka da Fome* (1965), Glauber Rocha, uma figura proeminente no Brasil, enfatizou a importância do Terceiro Cinema. Ele argumentou que os países subdesenvolvidos deveriam construir seu próprio cinema, abraçando suas próprias estéticas, narrativas e imagens sem sentir vergonha. Rocha ressaltou que tanto os latinos não conseguem comunicar sua verdadeira miséria ao homem civilizado, quanto este último não compreende verdadeiramente a miséria do latino. Ele sugeriu que o cinema do terceiro mundo muitas vezes envergonha-se de sua própria identidade e de seus problemas sociais, como se fossem uma desgraça inerente ao povo, em vez de reconhecer que são o resultado histórico de um processo colonial (ROCHA, 2004).

O Terceiro Cinema, com seus pioneiros e notáveis cineastas e teóricos na América Latina, como Fernando Solanas e Octavio Getino na Argentina, Glauber Rocha no Brasil e Jorge Sanjinés na Bolívia. As formas de expressão artística dos países subdesenvolvidos são frequentemente vistas pelo observador europeu de maneira exótica e primitiva, sem serem reconhecidas como legítimas. O cinema do terceiro mundo precisava abraçar sua singularidade e compreender profundamente sua realidade para se afirmar além dos estereótipos eurocêntricos. Essa transformação era necessário uma ruptura com as estéticas e narrativas tradicionais, mesmo que isso causasse desconforto em um público acostumado a imagens mais agradáveis.

Por outro lado, Bernadette Lyra (2009) reflete acerca da expressão “de bordas” com menção ao campo cinematográfico bastante diversificado criado pela pesquisadora e teórica do cinema, onde possui características distintas que o diferenciam de outras práticas cinematográficas, principalmente devido às particularidades da produção e circulação, geralmente situadas nos limites tanto do sistema cinematográfico industrial quanto dos circuitos de exibição de arte.

Esse termo engloba uma variedade de produções cinematográficas que compartilham certos princípios e características. Geralmente, esses filmes exploram temas relacionados ao cotidiano, lazer e cultura midiática contemporânea. O cinema de bordas se diferencia de outras práticas cinematográficas devido à sua produção e circulação, que ocorrem muitas vezes à margem do sistema cinematográfico industrial predominante e dos circuitos de exibição tradicionais de arte. Isso pode incluir filmes independentes, experimentais, de baixo orçamento ou produzidos fora dos centros cinematográficos convencionais, possuindo algumas características e oscilações presentes em pelo menos três estratos distintos, que interagem e se comunicam entre si: **filmes comerciais**, produzidos para alcançar um público massivo, geralmente com a participação de celebridades e com foco em entretenimento; **subculturais**, buscam um público específico, explorando temas e estilos considerados marginais ou alternativos; e **filmes produzidos por cineastas sem formação acadêmica**, realizados por pessoas sem formação acadêmica, com recursos limitados e abordagem independente.

Na América Latina, o cinema está à deriva das grandes indústrias, exibindo traços populares, midiáticos e artesanais. A pesquisa da autora se dedica ao estudo específico do cinema de bordas periférico, que engloba produções realizadas em regiões distantes dos centros urbanos, muitas vezes por cineastas sem formação acadêmica. Ao contrário do cinema de periferia, que frequentemente busca objetivos de protesto ou autoafirmação, o cinema de bordas periférico se concentra em filmes voltados para o entretenimento, sem grandes pretensões artísticas ou conteúdo denso, mas sim para o lazer e a cultura midiática contemporânea. O cinema de bordas periférico se assemelha ao que é conhecido como *paracinema*<sup>5</sup> (LYRA, 2009, p. 35), representando um cinema alternativo que corre em paralelo ao cinema valorizado comercial, artístico ou academicamente. De acordo com Lyra (2009), o *paracinema* reflete uma estética influenciada por subculturas, como kitsch, trash e camp, dentro de um contexto multicultural e globalizado. Estabelece um contraponto aos cinemas institucionalizados, intelectuais ou críticos, destacando seus contrastes. Isso se deve, principalmente, às limitações tecnológicas das

---

<sup>5</sup>A autora se refere a produções cinematográficas que fogem dos padrões convencionais de Hollywood. Ela analisa como esses filmes, mesmo fora do mainstream, podem ser considerados formas legítimas de arte, destacando a importância de valorizar a diversidade de expressões cinematográficas (LYRA, 2009, p. 35).

câmeras utilizadas, à falta de formação acadêmica dos realizadores e à escassez de recursos técnicos para iluminação, enquadramento e montagem.

Desse modo, o conceito por trás de cinema de *quebrada* são distintas e com grande guarda-chuva de definições. Neste trabalho, tomo os debates do autor, cineasta e pesquisador Daniel Neves de Andrade (2021) como base para discorrer sobre os objetos/sujeitos de investigação. O autor em seu texto “Cinema Novo e o Cinema de Quebrada: a experiência da Companhia Bueiro Aberto” (2021) realiza a investigação acerca do tema e traz excelentes referências na trajetória do cinema periférico, cinema de *quebrada* e cinema popular. Andrade ressalta que é impossível definir o que vem a ser e o que é cinema de quebrada, uma vez que a periferia é tão estereotipada, controlada e manipulada, porém há possíveis cercamentos das categorias de trabalho. Quais são as instâncias que dizem o que um favelado deve fazer dentro dos próprios estigmas criado pelo poder hegemônico? O conceito cunhado de cinema de quebrada - e não criado - pela antropóloga, professora da Universidade de São Paulo, Rosi Satiko (2008) sobre seu filme *Cinema de Quebrada* apresentando os jovens que ressignificam imagens a partir de suas experiências<sup>6</sup> onde organizava o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia). Sem excluir a importância do trabalho aportado pela antropóloga, o autor analisa a metodologia construída para obter dados qualitativos e quantitativos. Ele menciona que os integrantes do projeto são vistos como meros objetos de estudo, tal qual a elite intelectual universitária é vista atuando com temas relacionados à pobreza, periferia e à vulnerabilidade social. São vistos como objetos de pesquisa e não como sujeitos. O autor segue dizendo que apesar de ter sido popularizado pela antropóloga Rose Satiko, ela não foi a pioneira na sua utilização. Desde o surgimento dos coletivos, já se discutia a ideia de um *Cinema de Quebrada* (ANDRADE, 2021, p. 177). O mesmo ocorre com o termo Cinema Novo, que também é alvo de debates sobre sua origem. Entretanto, mais relevante que determinar quem primeiro o utilizou é compreender como esses termos se tornaram objeto de discussão. O documentário de Satiko tornou-se uma referência para o uso do termo, levando muitas pessoas em todo o Brasil, em mostras e revistas, a adotá-lo. Embora seja reconhecido pelos coletivos, há uma certa inquietação entre

---

<sup>6</sup> Para ver mais:

<<http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/acervo/cinema/cinema-cinema-de-quebrada/>>  
Disponível: Acesso em: 20 de março de 2024.

os cineastas que contribuíram para o filme de Rosi (ANDRADE, 2021). Essas discordâncias persistem e ainda geram polêmica nos dias de hoje.

Neste sentido, Andrade em uma entrevista com o cineasta, educador e poeta Daniel Fagundes, diretor do filme *Videolência* (2009) diz que a essência do problema é que o termo foi percebido pelos coletivos como algo alheio. No entanto, Daniel destaca o vídeo popular como uma questão crucial. Portanto, de acordo com o autor, destaca-se que a produção de vídeo, ao contrário do cinema ou da televisão, não necessita de um aparato técnico sofisticado e está mais dissociada de estruturas de mercado. Para Daniel Fagundes:

Quando a gente começou, falávamos que fazíamos vídeo, não cinema, para marcar uma posição política de se ligar a essa história da produção popular da BVP (Biblioteca de Vídeo Popular) na década de 80. Esse nome "cinema de quebrada" traz em si mais uma caixinha acadêmica onde se enquadram as pessoas que querem apontar que fazem um cinema que é diferente do 178 deles, seja por causa da precariedade, seja pelos temas. É um termo cunhado pela antropóloga da USP Rose Satiko, depois de ver nossos trabalhos. Daí a gente traz o nome Videolência contrapondo o filme que ela tinha produzido um ano antes, em 2008, que chamava justamente "Cinema de Quebrada", queríamos dizer que éramos um vídeo marcado pela violência do estado, da precariedade geográfica, saúde, escola, moradia, a gente achava que esse nome viria pra maquiagem uma realidade que é feia. No Videolência buscamos vários grupos que traziam sua visão sobre a periferia e que tinham em comum a posse de uma câmera de vídeo, não era uma câmera de cinema, apesar da linguagem ser parecida. (FAGUNDES *apud* ANDRADE, 2021, p. 177)

Entrar na indústria cinematográfica significa competir em um mercado massivo que só garante a inclusão superficial dos menos privilegiados que o alimentam, ligando-se a uma infraestrutura técnica inviável para aqueles que operam em condições precárias. Além disso, o termo "cinema" coloca as produções dentro de uma delimitação geográfica, reforçando a ideia de inclusão e retratando seus realizadores como exóticos e intelectualmente inferiores. O vídeo se manifesta como uma expressão cultural popular que promove o intercâmbio entre os marginalizados de diversas localidades, com potencial crítico e anticapitalista.

No contexto em que Andrade está inserido, em sua Companhia, denominada Bueiro Aberto, o cineasta debruça sobre a dissemelhança notável no contexto atual desde uma abordagem do termo "cinema". Em vez de adotar diretamente o termo "vídeo", houve uma resignificação do conceito de cinema, que geralmente é entendido pelos meios tradicionais dentro de um contexto técnico e estético

específico. Assumir essa identidade cinematográfica é afirmar a existência de outras abordagens dentro dessa linguagem, como demonstra a história do Cinema. Embora geralmente ligado aos grandes estúdios, o cinema sempre foi um campo de conflitos políticos e estéticos, exemplificado por movimentos como o Cinema Soviético, o Neorrealismo e o Cinema Novo. A rica diversidade da periferia encontra na expressão artística um canal vibrante. A discussão sobre gêneros cinematográficos nos leva a questionar se a origem periférica de um filme compromete sua classificação. Um filme de terror, por exemplo, mantém sua essência aterrorizante independentemente de sua origem. Muitos cineastas periféricos desafiam os padrões, legitimando suas narrativas e enriquecendo o cenário cinematográfico.

Por conseguinte, Andrade relata que o *Cinema de Quebrada* por si só não contém uma receita, pois uma vez que esta receita é definida pelas ‘mãos’ alheias da hegemonia, o caminho seria outro sabendo que as possibilidades e potencialidades vão além destas definições. Segundo a cineasta e educadora Janaina Reis (*apud* ANDRADE, 2021, p. 183), há um crescente movimento cinematográfico nas periferias, impulsionado pelo acesso generalizado a câmeras, inclusive por meio de celulares. O aspecto distintivo desse cinema é a representação das próprias comunidades, abordando seus dramas e personagens de forma genuína, sem representações inautênticas ou externas (ANDRADE, 2021). Portanto, o autor descreve características/estéticas possíveis presentes nestas obras e utiliza o filme *Videolência*<sup>7</sup> (2009) como exemplo:

A) *Protagonismo periférico*: Andrade evidencia a maior produção encabeçada pela população da periferia, pensando que ao longo do tempo, as equipes de filmagem eram predominantemente compostas por membros de uma determinada classe social, porém há uma maior diversificação atualmente, tendo em vista a interseccionalidade. Isso é resultado tanto da tradição de expressão presente nessas comunidades quanto da maior disponibilidade de tecnologia de filmagem e edição.

---

<sup>7</sup>Para saber mais:  
<https://agenciamural.org.br/cineasta-da-quebrada-de-sp-daniel-fagundes-leva-periferias-para-as-telas>  
/ Acesso em: 25 de março de 2021.

- B) *O cinema em primeira pessoa*: No filme *Videolência* (2009), o autor relata sobre a representatividade e a obra feita por quem para quem. Estabelece uma conexão significativa entre os cineastas e sua classe social, indo além e incluindo também as pessoas com as quais têm relações e afinidades. O cineasta não é apenas uma testemunha daquela realidade, mas também a vivência. É uma aproximação que vai além de simplesmente registrar e partir, isto é, estabelece uma dinâmica ética entre quem filma e quem é filmado.
- C) *A mistura de documentário e ficção*: Aqui a mistura de gêneros reflete na diversidade de olhares. Muitas sequências de ficção se entrelaçam com o estilo tradicional do documentário, incluindo entrevistas e discursos prolongados e impactantes. Na atuação, os atores retratam personagens semelhantes às suas próprias experiências de vida, usando isso como base para sua atuação.
- D) *Câmera na mão e luz natural*: É interessante a análise que Andrade traz, em *Videolência*, sobre a luz, partindo de que o enredo acompanha cineastas periféricos gravando dentro das suas possibilidades um filme. Ele cita a diferença de imagem entre a mídia hegemônica e os cineastas, bem como a estética. A imagem televisiva possui iluminação direta e lavada, limpa. Os cineastas, como já citado, utilizam câmera na mão e capturam livremente a realidade sem interferências. As luzes são provenientes dos ambientes da comunidade, mesmo que possa trazer uma granulação, é uma característica da estética. É preciso ressaltar que todos os detalhes são significativos, como as sombras que dialogam com as luzes. Andrade (2021, p. 186) afirma: “[...] É um cinema vivo, um corpo por trás da câmera, esta não é um sujeito absoluto imparcial e onisciente, ela sente a cena.”
- E) *Direção de arte naturalista*: Como na fotografia, os espaços utilizados nas filmagens são os existentes, tanto ao ar livre quanto em ambientes internos, aproveitando suas características naturais, incluindo cores. As cenas são ambientadas em locais como vielas das periferias, lajes, campos abertos, ruas e residências, com as pessoas retratadas sem maquiagem ou vestimentas específicas, apresentando-se de forma autêntica.

F) *Edição de choque*: Um quê de montagem simbólica e de contraste, o som evoca um tipo de imaginário enquanto a imagem retrata a vida entre becos e vielas.

G) *Diálogo com a cultura popular*: Andrade cita que a periferia sempre gerou cultura, não se limitando apenas ao consumo da cultura de massa, e como o cinema potencializa a relação de diferentes artes em uma só linguagem.

H) *Engajamento político*: O autor enfatiza que é incomum encontrar realizadores que se identificam como parte do *Cinema de Quebrada*, de periferia, comunitário ou vídeo popular, sem manifestar um questionamento político contundente. É inevitável questionar as assimetrias sociais, culturais e históricas, pois o cinema como ferramenta de comunicação de massas é também utilizado como reivindicações de lutas pertinentes, ademais, a mediação dos cineastas com a população, não detentores de saberes absolutos, senão do diálogo, da reflexão e da compreensão.

Tais características estão presentes em muitas obras que são referências feitas na periferia. É válido ressaltar que não é unânime e absoluto, nem todos os filmes feitos por colectivos e realizadores da quebrada terão estes elementos. As favelas têm dinâmicas diferentes, e ainda que as produções se concentrem mais em SP-Rio, outras regiões do país avançam e aportam para o tema. O avanço tecnológico na área do vídeo, de 2010 adiante, tem impulsionado consideravelmente a produção de filmes nas áreas periféricas, explorando uma variedade de temas e perspectivas.

### **2.2.1 Cinema *cuir brazuca***

O termo "*queer*" tem uma história complexa, com mudanças significativas em seu significado e uso ao longo do tempo. Originalmente utilizada no inglês antigo para denotar algo "estranho" ou "excêntrico", ela passou a ser associada a insultos homofóbicos durante o século XIX. No entanto, nas décadas de 1980 e 1990,

ativistas e acadêmicos LGBTQIAPN+<sup>8</sup> nos Estados Unidos começaram a reivindicar o termo como uma forma de autoidentificação e resistência. Desde então, *queer* tem sido adotado como um termo inclusivo e afirmativo, abarcando uma ampla gama de identidades de gênero e sexualidade que não se encaixam nas categorias tradicionais. Além disso, também foi incorporado em campos acadêmicos, como os estudos queer, para uma análise crítica de questões relacionadas à identidade, política e cultura LGBTQIAPN+. Para o professor e pesquisador Mateus Nagime (2016) em sua dissertação *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil* revela que a militância não apenas buscava abolir o que era visto como falsas dicotomias relacionadas a questões de gênero - como heterossexual versus homossexual, ativo versus passivo, homem versus mulher, masculino versus feminino - mas também almejava expandir conceitos, ideias e, inevitavelmente, dúvidas (NAGIME, 2016, p. 17).

Nos anos 1960, a contracultura testemunhou avanços na discussão da homossexualidade, seguidos pelo surgimento de movimentos de liberação gay nos EUA e na Europa, que se expandiram nos anos 1970 em diversas partes do mundo. Os homossexuais buscavam uma representação mais positiva e rejeitavam estereótipos vilanescos ligados à sua sexualidade. Na década de 1980 viu o surgimento da teoria *queer*, que questionava a ideia de representações "positivas" de homossexuais. Esse debate, central para o movimento gay e o movimento *queer*, encontrou no cinema um campo essencial para sua expressão (NAGIME, 2016). Na transição dos anos 1980 para os anos 1990, vários movimentos emergiram globalmente, especialmente nos Estados Unidos, em apoio à política *queer*. Muitos jovens artistas, que também estavam envolvidos em debates teóricos, participaram ativamente de manifestações contra a crise da *Aids* e outras questões cruciais para o movimento LGBT. Alguns desses movimentos contaram com grupos artísticos dedicados à produção de vídeos para documentar atividades, protestos e eventos, visando disseminar suas mensagens para além dos centros urbanos. Ao longo do tempo, alguns desses ativistas se tornaram envolvidos na produção de filmes, tanto em formato de curtas quanto de longas-metragens. Essas obras passaram a ser exibidas em importantes festivais internacionais, como o Festival de Berlim, que, desde 1987, reconheceu e premiou filmes com temáticas e personagens gays,

---

<sup>8</sup>A sigla LGBTQIAPN+ faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários e demais orientações sexuais e identidades de gênero.

assim como o Festival de Sundance nos EUA e outros eventos relevantes (NAGIME, 2016).

O autor segue dizendo que os filmes realizados neste período deram origem ao *New Queer Cinema* e foi um momento significativo na união entre teoria e prática, embora seja desafiador encontrar traços comuns no estilo cinematográfico queer em desenvolvimento. O surgimento do *New Queer Cinema* fora do ambiente habitual de produções LGBT tradicionais foi notável. A jornalista B. Ruby Rich foi responsável por popularizar o termo e acompanhar de perto esse movimento (NAGIME, 2016).

O cinema e a *teoria queer* destacam conexões entre filmes de diferentes diretores e períodos, cujas estéticas, poéticas e representações sociais criticam o patriarcado, a heterossexualidade compulsória e o modelo heteronormativo. A diversidade de perspectivas *queer* é fundamental, pois suas práticas e discursos variam de acordo com o contexto e as condições de produção. A descolonização do conhecimento, que busca subverter a hegemonia de saberes eurocêntricos, encontra um aliado na teoria queer. Ambas as perspectivas valorizam a pluralidade de saberes e a importância de reconhecer a voz do Outro. Como afirma Pereira (2015), o eurocentrismo colonizou até mesmo os corpos, sendo fundamental decolonizar também os conhecimentos sobre si. Ao valorizar corpos, sexualidades e gêneros dissidentes, a teoria queer contribui para a construção de 'teorias-outras' (PEREIRA, 2015), ou seja, saberes que emergem de experiências e corpos marginalizados. O cinema *queer* desafia normas institucionais sobre gênero e sexualidade, permitindo a exploração de questões sociais, enquanto a análise desses filmes pode contestar entendimentos comuns sobre a representação queer na cultura visual. O cinema *queer* desafia o controle institucional sobre gênero e sexualidade, oferecendo oportunidades para explorar questões sociais. A análise de discursos fílmicos pode romper com entendimentos "normalizados" sobre a produção e circulação de representações *queer* na cultura visual.

Na produção cinematográfica brasileira, mesmo sem leis ou acordos que proibissem explicitamente a representação de personagens e situações homossexuais, a abordagem desse tema não diferia muito da norte-americana. A censura e a política eram implacáveis, considerando a homossexualidade como algo indecente e passível de punição legal. Como resultado, poucas personagens eram caracterizadas como homossexuais, e quando eram, geralmente eram

retratadas de forma codificada e com um viés cômico. Foi somente a partir dos anos 1960 que personagens abertamente homossexuais começaram a surgir nas telas brasileiras, muitas vezes ocupando empregos de baixo status ou retratados como homens mais velhos envolvidos com jovens em dificuldades financeiras. Esses filmes frequentemente apresentavam homens afetados e mulheres demonstrando claramente sua preferência pelo mesmo sexo (NAGIME, 2016).

Na contemporaneidade, *Bixa Travesty* é um destaque das abordagens, é um documentário dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, que acompanha a vida e a carreira da rapper trans Linn da Quebrada. O filme oferece uma visão íntima da experiência de ser uma pessoa trans no Brasil contemporâneo, explorando questões como identidade de gênero, sexualidade e ativismo político. Linn da Quebrada é mostrada como uma figura central na cena artística e ativista LGBTQIAPN+ do Brasil, usando sua música e presença pública como formas de resistência e luta por direitos e visibilidade para as pessoas trans e marginalizadas. O documentário desafia as normas sociais e culturais, promovendo uma reflexão profunda sobre as questões de gênero e sexualidade na sociedade brasileira.

Tanto cineastas quanto telespectadores das comunidades LGBTQIAPN+ são impulsionados por indivíduos engajados, entusiastas e comprometidos, além de contarem com diversos festivais de cinema voltados para os temas da comunidade. Adicionalmente, têm acesso ao apoio financeiro de várias fontes para produzir e disseminar os filmes. O *Festival Mix Brasil*, criado em 1993 e realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro, é o principal evento de artes e cinema que celebra a diversidade. Inspirado no *New York Gay e Lesbian Experimental Film Festival*, o Mix Brasil apresenta exhibições de filmes e eventos de várias expressões artísticas. Seu site enfatiza seu compromisso com a conscientização e a denúncia de discursos e práticas de ódio, além de destacar atividades artísticas que promovem a cultura *queer*.

### **2.2.2 Cinema *Cuir* de Quebrada**

Ainda que este tipo de cinema desafia as normas culturais dominantes e oferece uma plataforma para narrativas queer autênticas e empoderadoras, o tema separado pelas palavras *cuir* e *quebrada* não possui muitas investigações propriamente ditas. Existem diversos trabalhos relevantes sobre cinema *queer*

negro, cinema da negritude, cinema LGBTQIAPN+. Na minha pesquisa o termo é empregado somente por um sinônimo, mas a relação continua a mesma. Cabe ressaltar que a abordagem é distinta de um cinema gay que narra a história de dois homens brancos cisgêneros que se apaixonam e um dos personagens falece ao final do filme. Tem a sua importância, porém aqui estou indo por outro caminho, dito que os marcadores sociais de diferenças é o *suleador*<sup>9</sup> da investigação.

As estéticas cinematográficas contemporâneas, marcadas pela diversidade e pela experimentação, desafiam o status quo e oferecem novas perspectivas sobre a realidade. Ao questionar os padrões estabelecidos, contribuem para a construção de um cinema mais plural e representativo. Segundo Gilberto Sobrinho (2020 apud FÉR, 2021):

O cinema da negritude queer oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, marcados pela experiência estética e política de seus realizadores, negros e negras, que assumem o repertório e o repositório do movimento da resistência que garante identidade e identificação aos sujeitos que se definem por esses lugares e posições. Referimo-nos a um setor específico da negritude fílmica, notadamente, narrativas e poéticas cinematográficas que colocam no centro a subjetividade e a corporeidade queer em sua diversidade, oferecendo, conseqüentemente, uma compreensão atualizada sobre a expressão visual e sonora dos filmes. (...) Nesse horizonte, o cinema da negritude queer não é um receituário contra homofobia e racismo, mas certamente amplia o entendimento sobre os lugares não visitados ordinariamente pela arte (SOBRINHO, 2020, p. 155-156)

Investigar e compreender como se dão tais articulações artísticas por meio do aparato cinematográfico, é difundir obras que não estão em circulação em grandes instituições 'legitimadoras' e potencializar academicamente, de tal modo que no ambiente universitário é comum estudar o cânone do cinema. É significativo para com o diálogo das massas, pois, o cinema é historicamente equipamento de construção de culturas imaginadas. São evidenciadores de vivências e violências, ademais, rompedores de estigmas e preconceitos.

---

<sup>9</sup> Para saber mais: <https://iela.ufsc.br/a-origem-do-sulear/>. Acesso em: 08 de Abril de 2024.

### 3- CORPOS SUBALTERNIZADOS: AS TRAVAS, AS MANAS E AS MONAS COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

“Dizem que sonhar é a certeza de que você tá viva.  
Essa anda sendo minha maior preocupação.”

Luz em Perifericu

Para iniciar as reflexões é essencial salientar que parto do movimento da minha subjetividade com apoio dos conteúdos apreciados e investigados durante a graduação em Cinema e Audiovisual em consonância com a visão artística proposta e construída pelos diretores e suas respectivas obras enquanto produtos cinematográficos. Francis Vanoye e Anne Goliot Letè em *Ensaio sobre Análise Filmica* (1994) destacam dois desafios principais: a análise técnica do filme (visual, sonoro) e a interpretação subjetiva da obra. A primeira exige múltiplas visualizações para uma compreensão profunda, enquanto a segunda envolve questionar as primeiras impressões e desvendar os diversos níveis de significado do filme.

*Perifericu*, lançado em 2019 e ganhou mais de 30 prêmios por onde passou, é dirigido - e também assinam fotografia e produção - por Nay Mendl, Stheffany Fernanda, Rosa Caldeira e Vita Pereira<sup>10</sup>, possuindo notória diversidade na sua realização, sendo três diretorxs transsexuais. O curta-metragem é um projeto da produtora/coletivo *Maloka Filmes*, formado por Rosa Caldeira, Nay Mendl e Wellington Amorim. Atuando nas comunidades do extremo sul de São Paulo, o grupo utiliza o audiovisual como ferramenta para promover a transformação social e fortalecer os laços comunitários. Ademais, a obra nasce a partir do documentário/websérie *Babado Periférico* que evidencia a vida real de pessoas pertencentes a comunidade LGBTQIAPN+ e suas vivências na periferia.

Em *Perifericu*, agora com um roteiro ficcional, acompanhamos as personagens Luz (Vita Pereira) e Denise (Ingrid Martins). Em meio à poesia e ao rap, elas redefinem e expõem sentimentos e vivências na falta de dinheiro, segurança ou até mesmo liberdade.

*Negrume - estilizado Negrum3* - em seu significado etimológico diz sobre escuridão ou ausência de luz, mas adiante sua ressignificação será debatida. O

---

<sup>10</sup>Importante ressaltar que Vita Pereira é cantora e funkeira; faz parte do duo *Irmãos de Pau*.

filme circulou por muitas mostras, festivais e chegou a ganhar prêmio de Melhor Curta-metragem pelo Júri Popular na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2019). Sua própria sinopse já é bem assertiva: “entre melanina e planetas longínquos, um mergulho na caminhada de jovens negros da cidade de São Paulo. Um ensaio sobre negritude, viadagem e aspirações espaciais dos filhos da diáspora.” Dirigida pelo cineasta e roteirista Diego Paulino, também sócio e fundador da Reptilia Produções.

As duas obras conversam com os gêneros cinematográficos com hibridismo. Fragmentos do que vem a ser *etno-ficção*, cunhado por Jean Rouch (2015), que mescla elementos da vida real de um grupo étnico ou social com elementos ficcionais. Os personagens desempenham papéis que podem ser tanto documentais quanto dramáticos, criando uma narrativa que é ao mesmo tempo realista e imaginativa. É certo que o termo é ainda bastante discutido e não possui uma definição concreta, mas colocar próximo aos dois curtas é fundamental para seguir com o raciocínio: *Negrum3* segue dividido em três atos, com entrevistas e performances. *Perifericu*, por sua vez, movimenta o ficcional dentro do documentário, ademais, o *slam* e o rap são parte da narrativa. Além disso, conforme discutido no capítulo anterior, de acordo com as categorias presentes do cinema de quebrada, no item C, Andrade (2021) caracteriza a fronteira entre ficção e documentário se torna tênue, resultando em uma narrativa rica e complexa. Atores que interpretam personagens com vivências semelhantes às suas próprias conferem autenticidade às cenas, enquanto as entrevistas e os discursos prolongados aprofundam a dimensão documental da obra.

É interessante perceber que os dois filmes iniciam com a aproximação das protagonistas, é o caminho sendo aberto para a intimidade. Luz, sentada em seu quarto, conversa com a câmera (figura 1) - conversa comigo, conosco - é uma câmera-diário. A jovem debruça nas expectativas, nos sonhos possíveis, no combustível do cotidiano, mesmo que seja o sonho mais trivial para algumas pessoas.

Figura 1 - Apresentação de Luz



Fonte: Perifericu (2019)

Para conhecer Eric em *Negrum3*, há um alerta sobre possíveis temas sensíveis: nudez, quimeras, corpos quimicamente modificados, automutilação, academicismo barato, jargões pós-modernos, feminismo degenerado; e que se há desconforto é aconselhado sair.

Fonte: Negrum3 (2018)

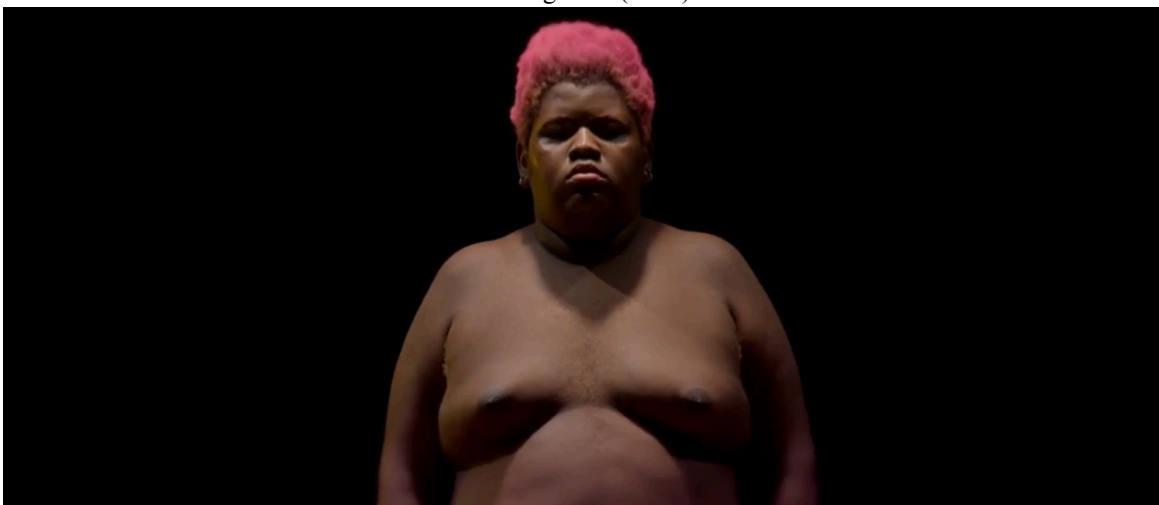


Figura 2 - Apresentação Eric

Em um palco, sob uma luz crua, a figura negra de Eric, ao mesmo tempo vibrante e frágil, é apresentada em um plano médio. A imagem, marcada pela ausência de tecido de figurino e pela presença de um espelho fragmentado, convida a uma reflexão sobre a performance e as questões levantadas pelo documentário. É um tablado de teatro, o corpo é seu instrumento e o aparato observa, isto é, somos seus espectadores.

Figura 3, 4 e 5 - *Eric e o espelho quebrado*



Fonte: Negrum3 (2018)

No palco vazio, ele é um corpo em busca de forma. Aos poucos, o cenário se povoa de roupas, e ele, como um ator, experimenta diferentes papéis e identidades. A performance de Eric, diante do espelho quebrado, traz a simbologia do qual as pessoas como a personagem são subalternizadas. Ao tentar se reconhecer em um reflexo fragmentado, ele desafia os padrões sociais e afirma seu corpo. O espelho, que o repele e o distorce, também representa a sociedade que o marginaliza. No entanto, a insistência de Eric em se apresentar, mesmo diante das dificuldades, demonstra a sua força e a importância da arte como forma de expressão. As roupas não são apenas tecidos, mas ferramentas de transformação. A cada peça, sua postura se altera, refletindo uma nova faceta de sua personalidade. O medo inicial dá lugar à experimentação e à autoconfiança. Para Mesquita e Souza (2022):

Em Negrum3, o espelho é também uma metáfora e, ao mesmo tempo que quebrado, se constitui como disputa em torno da representação do corpo negro. Inteiro recupera a identidade, as origens ancestrais e as tradições de poder. O diretor, não se furta das referências simbólicas. O espelho, não é apenas um objeto político, educacional e espiritual, ele representa a transformação e a consciência. Sua superfície reflete os múltiplos processos de construção de memória do estar no mundo e ser uma Bixa-preta (MESQUITA; SOUZA, 2022, p. 20)

Figura 6 e 7. *Eric e os figurinos*



Fonte: Negrum3 (2018)

A música, como uma personagem à parte, guia a narrativa, intensificando a atmosfera de tensão e perigo que permeia a vida dos personagens. Os sons da cidade, como sirenes e tiros, ecoam a violência estrutural que atinge de forma específica os corpos negros dissidentes.

Em *Perifericu*, ainda na mesma locação, com a sinceridade que apenas a amizade permite e regado de gírias do *pajubá*<sup>11</sup>, compartilham seus desejos mais profundos: a transformação do corpo, a criação de um lar. Um cômodo com quatro camas, onde as privacidades se entrelaçam e a realidade de muitas travestis é escancarada: a vida em abrigos de acolhimento. O set do filme foi na Casa 1, centro de cultura e acolhimento LGBT.

Figura 8. *Foto em família*



Fonte: *Perifericu* (2019)

Nesta primeira sequência, os curtas abrem com a vulnerabilidade exposta enquanto dissidência. Há uma sensibilidade partida da realidade que apenas alguns corpos possuem e podem transmiti-lo - assim como na realização, na equipe

<sup>11</sup> Linguagem usada pela comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil. Para saber mais: <<https://www.ufrgs.br/sextante/o-que-e-pajuba/>> Acessado em 12/09/2024.

técnica, e no roteiro, dando a vida aos personagens, como em, *O cinema em primeira pessoa*, característica trazida por Andrade (2021) que cria um diálogo íntimo entre o cineasta e sua comunidade, estabelecendo uma conexão que transcende a mera observação. O autor não apenas registra a realidade, mas a vivência em primeira pessoa, criando uma relação ética e empática com os sujeitos filmados.

O cinema, ao moldar nossa percepção da realidade, exerce um papel fundamental na construção de uma política dos corpos. A sensação de não pertencer, característica da experiência queer, é utilizada como um ponto de partida para a construção de uma identidade política. Ao se deslocar dos padrões normativos, os indivíduos queer afirmam sua singularidade e resistência (VIEIRA JR, 2018).

Figura 9. *Eric e o transporte coletivo*



Fonte: Negrum3 (2018)

Ressignificar a categoria de raça implica em uma profunda transformação das percepções sobre o corpo negro, possibilitando a autonomia e uma compreensão mais ampla das diversas experiências negras, quebrando, assim, com os estereótipos limitantes e reducionistas. Através de planos longos e próximos, a câmera acompanha a jornada da personagem de Eric, que é manifestada no encontro com seu próprio reflexo. A voz de Victoria Santa Cruz, em off, recitando seu poema *Me Gritaron Negra*, funciona como uma trilha sonora que guia o espectador por essa jornada de autoconhecimento e afirmação da identidade negra (MESQUITA, 2021).

Figura 10, 11, 12 e 13. *Contexto de luta*



Fonte: Perifericu (2019)

Nesta sequência de *Perifericu*, mostrada na imagem (10) acima, após se divertirem numa festa a noite se encerra, mas a jornada continua. As amigas, ao caminhar pelas ruas, carregam consigo a história da comunidade LGBTQIAPN+, marcada por conquistas e desafios. A montagem rápida, que as precede, interliga a história e as insere nesse contexto de luta, uma vez que o paralelo entre as imagens sinaliza lutas que ocorreram anteriormente, para que em um presente seja melhor. Ainda há muito que reivindicar, porém é legitimar quem surgiu antes. O Largo do Arouche e o metrô da República são mais do que simples locais de passagem para os jovens *queers*. São espaços ocupados por corpos desviantes, onde a história da luta LGBTQIAPN+ se materializa no presente. As imagens de arquivo, que continuam nos minutos seguintes, reforçam a importância desses locais como refúgios e centros de sociabilidade para a comunidade.

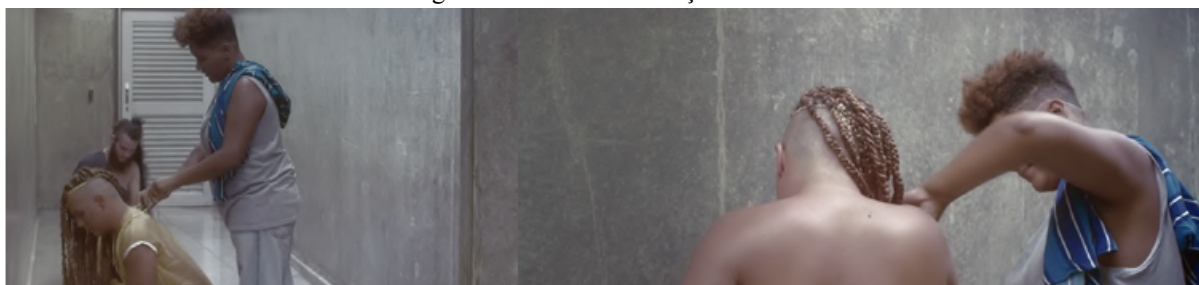
Figura 14. *Denise sofre racismo*



Fonte: Perifericu (2019)

No entanto, mesmo em espaços supostamente seguros, as violências simbólicas e veladas contra grupos marginalizados persistem. Como é possível perceber na sequência que Denise é confundida (figura 14) com uma pessoa que vende entorpecentes. É marcado pelo racismo velado dentro de uma boate LGBT e pelos processos complexos que envolvem a interseccionalidade - na cena a mulher branca pergunta a Denise se ela “não é a moreninha que está vendendo o *corre*”, gíria para identificar drogas.

Figura 15 e 16. *Desmontação no metrô*.



Fonte: Perifericu (2019)

O lugar enquanto espanto e bizarro é percebido pelos olhares alheios em *Negrum3* e a *desmontação*<sup>12</sup> em *Perifericu*, sobre a ocupação de espaços públicos e o rompimento de olhares cisheteronormatizados - no parágrafo anterior citei sobre o avanço nos direitos LGBT, nestes planos é possível notar o oposto. O corpo de Eric, não é um corpo neutro, ou seja, padronizado que passaria despercebido. Ele provoca, inquieta, desafia. Ao se mover pelos espaços públicos, ele torna visível a violência simbólica que atinge tais corpos, ao mesmo tempo em que abre um espaço para novas formas de existência e de relação com a cidade. A câmera acompanha em sua jornada e experimenta as sensações de ser um corpo estranho em um mundo que busca a homogeneidade.

A jornada de Eric, Luz e de Denise apresentada nos curtas, não se limita a uma mera transposição de espaços, mas a uma radical transformação deles. Seus corpos, inicialmente percebidos como estranhos e dissonantes, atuam como catalisadores, provocando tensões e reconfigurando as relações entre os indivíduos e o ambiente urbano. Ao encontrar outros corpos que o reconhecem e validam, a experiência se expande para uma dimensão coletiva, onde a diferença, antes marginalizada, torna-se o centro de uma nova espacialidade. A praça, antes um local indefinido e anônimo, é reconfigurada como um território de independência das

<sup>12</sup>É um processo de auto expressão que envolve a escolha de roupas e maquiagem para construir uma identidade visual e performática, logo, desmontar-se significa voltar ao padrão aceito.

amarras coloniais que atingem a identidade, um espaço onde a comunidade LGBTQIAPN+ pode se reconhecer, celebrar e construir novas narrativas. A periferia de São Paulo, seja ela no Capão Redondo, no Grajaú, Tiradentes, lá na rua Alba no Jabaquara, carece de espaços seguros de arte, entretenimento, cultura; sim, eles existem, mas são poucos. A grande concentração de boates, cinemas, teatros estão localizados no centro da cidade e no centro expandido. Os curtas conseguem expressar essa caminhada urbana e o percurso da ida à balada e a volta cansativa e demorada para casa.

A frenética agilidade das cenas urbanas cede lugar à tranquilidade contemplativa da travessia de balsa. Enquanto a câmera acompanha a jornada de Luz e Denise rumo à Ilha do Bororé, no Grajaú, a paisagem transforma-se: a vibração da cidade dá lugar à serenidade da natureza. A margem verde, que se revela aos poucos no horizonte, contrasta com as imagens aceleradas da periferia, convidando o espectador a uma imersão mais lenta e reflexiva. Essa mudança de ritmo e de enquadramento da câmera marca a chegada das protagonistas em um território distinto mas conhecido, onde a natureza se apresenta como um refúgio e um espaço de encontro consigo mesmas.

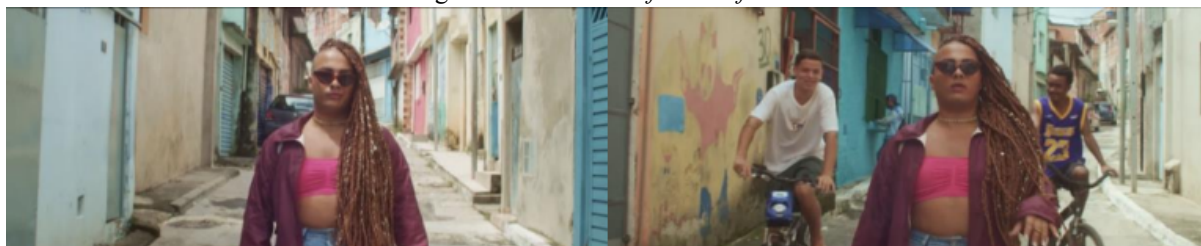
Figura 17. *Chegada na ilha do Bororé*



Fonte: Perifericu (2019)

A chegada de Luz e Denise no bairro é marcada por um misto de olhares curiosos e julgadores. A contradição entre a rotina matinal dos moradores e a noite agitada das jovens expõe as diferentes realidades e os conflitos geracionais presentes na comunidade. Ao ser assediada verbalmente, Luz reage de forma provocativa, utilizando seu corpo como provocação.

Figura 18 e 19. *Luz sofre transfobia*



Fonte: Perifericu (2019)

Os espaços opressivos começam a ser reconfigurados, dando origem a cenários vibrantes e coletivos. Nichols (2005) argumenta que documentários performáticos contemporâneos exploram a interseção entre o individual e o coletivo, buscando representar experiências subjetivas que refletem questões sociais mais amplas. A credibilidade desses filmes reside na capacidade de convencer o público da veracidade das histórias narradas. Em *Negrum3*, os locais vistos por novos rostos e rostos conhecidos geram impacto e reforçam a potência dos movimentos socio-políticos enquanto formadores políticos e de saberes. Vita Pereira, atriz que interpreta Luz em *Perifericu*, e Isma Almeida (figura 21), que aparece logo na primeira cena; as duas fazem uma ponta no filme de Diego Paulino.

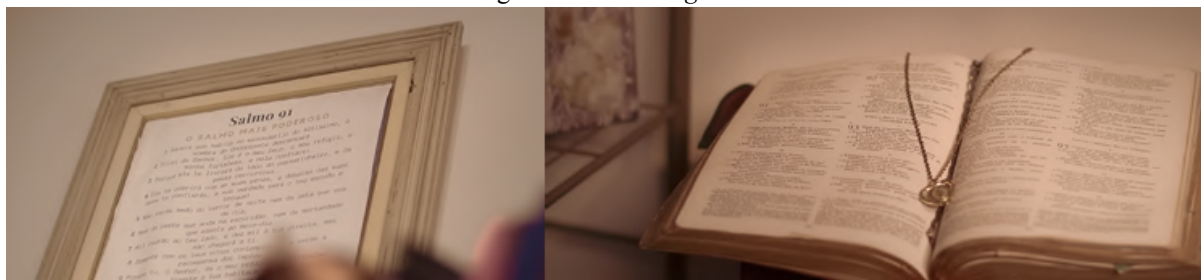
Figura 20 e 21. *Celebração*



Fonte: Negrum3 (2018)

O contraste por meio da religião e vida considerada “pecaminosa” também é abordada, em *Perifericu*. A direção de arte exprime o lado religioso presente na sua vida e dos que lhe rodeiam e apresentada pela montagem rítmica - plano zenital da Luz manuseando os ingredientes do bolo. Nenhuma experiência é individual. A religião e as igrejas têm um forte poder nas periferias do Brasil. Comumente, realizam a prática social que seria responsabilidade do Estado, e a igreja chega em lugares que este não atinge. Há a seu lado positivo, porém a subordinação pelo texto bíblico é *um modus operandi*. Na seguinte cena, Luz chega em sua casa e ajuda sua mãe a fazer bolo para venda.

Figura 22 e 23. *Religião*



Fonte: Perifericu (2019)

Uma conhecida da família aparece na porta de casa da Luz. É notável que a personagem tem características de uma frequentadora da igreja - uma crente, no português coloquial. Utilizando recursos de montagem simultânea, Denise vai de encontro ao seu colega na *biqueira*<sup>13</sup>. Aqui, os enquadramentos do rosto, numa espécie de metalinguagem, enquadra o primeiro plano, assim por dizer. São os rostos das personagens quase que emolduradas, seja por concreto, o muro, ou pelas grades de ferro. É a semiótica que o plano quer expressar.

Figura 24 e 25. *Muros e grades*



Fonte: Perifericu (2019)

É a oportunidade atravessada pelo muro; o fundamentalismo que te detém. Ou, a proteção contra olhares mal intencionados. Como assinala Béla Balázs (*apud* XAVIER, 1983), as expressões faciais, embora se manifestem em um espaço físico definido, carregam em si uma carga semântica que transcende essa materialidade. A emoção, o pensamento, a personalidade – tudo isso se revela através de configurações faciais que, embora localizadas no espaço, apontam para um universo interior intangível.

A cena na casa de Luz revela a complexidade das dinâmicas familiares e a performatividade da identidade. A mãe, a princípio, demonstra um afeto genuíno ao se dirigir à filha no feminino, revelando um vínculo privado e íntimo. No entanto, a chegada da vizinha religiosa desencadeia uma mudança radical em sua postura. Ao

<sup>13</sup> Nas favelas de SP, a *biqueira* é o lugar que se denomina boca de fumo ou o lugar onde se vendem drogas.

utilizar o pronome masculino para se referir a Luz, a mãe não apenas reforça os preconceitos da comunidade, mas também demonstra a força das normas sociais sobre as relações familiares. Essa mudança abrupta na forma de endereçamento evidencia a necessidade de Luz de performar diferentes identidades em diferentes contextos, adaptando-se às expectativas sociais. Assim como a mãe de Denise reclama que ela perdeu o emprego porque ela veste roupa de “macho”. A montagem simultânea utilizada para as perguntas serem respondidas na cena, o personagem Dente pergunta a Denise se esta conseguiu um emprego, porém o corte, justapondo os planos, quem responde é Luz a senhora que “está buscando”. Cabe ressaltar, planos que possuem pouca duração que tem sua importância (figura 26) sobre o racismo estrutural e violência policial, mostrada através de telejornais.

Figura 26. Violência policial



Fonte: Perifericu (2019)

A jornada de Denise a leva a um ponto de inflexão: a possibilidade de envolvimento com o tráfico de drogas. A *biqueira* simboliza as tentações e os riscos que cercam a vida na periferia. No entanto, a busca por um lugar seguro a força buscar refúgio na casa de Luz. A transição entre esses dois ambientes é marcada pela precariedade, outro pela religiosidade, revela a complexidade da experiência vivida por Denise. A performance de Luz, com elementos do evangelismo e a quebra da quarta parede, exemplifica a religião na narrativa familiar.

Figura 27 e 28. *Lip Sync gospel*



Fonte: Perifericu (2019)

Seguindo em *Negrum3*, ao desviar o olhar para a fotografia da formatura de Eric, a narrativa ganha nova profundidade. A câmera, através de planos médios e closes, mergulha nos detalhes da imagem e decifra o significado subjacente ao ato do início do filme de Eric. A mudança na iluminação, mais suave e intimista, não apenas realça a fotografia, mas também cria uma atmosfera para o universo pessoal do protagonista. Essa transição narrativa, aliada à linguagem visual precisa, é importante para o desenvolvimento na vida de Eric e contextualiza seu ato de resistência dentro de uma realidade social mais ampla. A narrativa de Eric e sua complexa dinâmica familiar permeia a construção de identidades não conformes. A reação da mãe ao ver a foto da formatura que está usando um simples batom, além de evidenciar a homofobia e a transfobia presentes em muitos núcleos familiares, também expõe a forma como as expectativas sociais são internalizadas e reproduzidas dentro de casa. A proibição da foto não se limita a um objeto, mas sim a uma validação de expressão de gênero e sexualidade que desafia a ordem estabelecida. Ao negar a existência dessa foto, a mãe não apenas rejeita a identidade de Eric, mas também reforça os padrões normativos que o oprimem.

Figura 29 e 30. *Eric e o batom*



Fonte: Negrum3 (2018)

Enquanto Eric se monta para sair, o diretor Diego conversa sobre os processos que o atravessam pela performatividade da feminilidade e sua relação laboral com as mídias sociais. Através da performance, Eric subverte as normas de gênero e raça, desconstruindo as categorias fixas e hierarquizadas que regem nossas sociedades. Ao se apropriar dos códigos visuais associados à branquitude e à cisgeneridade, ele os desnatura e os transforma em ferramentas de resistência, expondo as contradições e as arbitrariedades dessas construções identitárias. A performance de Eric reflete sobre a natureza performativa de todas as identidades e a importância da desconstrução das normas sociais. Ele incorpora, isto é, *traz para o corpo* (TAYLOR, 2013), pensando sua totalidade enquanto epistemologia, uma vez que o repertório se baseia na tensão entre o dito e o performado, explorando as nuances e as contradições entre a linguagem verbal e a corporal.

Figura 31. *Loira maluca*



Fonte: Negrum3 (2018)

O terceiro ato de *Negrum3* inicia-se com um close em Félix Pimenta, dançarino e performer em pleno processo de preparação para sua apresentação. E se dá a partir, primeiramente, pelos cabelos, e simboliza a busca por uma estética

que, no contexto do filme, está intrinsecamente ligada à ancestralidade. A figura que cuida de Félix, com vestimentas que remetem à orixá Iansã, evoca a força ancestral feminina e da natureza, elementos essenciais para que ele se sinta fortalecido (MESQUITA, 2021).

A cena se amplia e localiza-se dentro de uma instalação artística que dialoga com a história e a realidade da população negra. As obras, com suas imagens chocantes de corpos feridos, funcionam como um memorial vivo, denunciando o genocídio e a violência racial. A performance do *Manifesto pelo Espaço Preto*, nesse contexto, manifesta o político e estético. A declamação sintetiza o cerne da narrativa: a luta por uma identidade negra diversa e autêntica. O texto, ao celebrar a individualidade e a coletividade, vislumbra um futuro onde a negritude se debruça em sua riqueza e complexidade.

Figura 32. *Leitura do Manifesto*



Fonte: Negrum3 (2018)

A leitura do manifesto é acompanhada por uma montagem frenética que mescla uma performance de dança a imagens de uma metrópole futurista. Corpos negros, em toda sua diversidade, adornados por luzes neon, ocupam o topo de prédios imponentes, simbolizando a conquista de espaços. O filme entrelaça crítica política e celebração, demonstrando que alegria e política não são opostas, mas complementares. A dança e a festa, elementos centrais da narrativa, subvertem hierarquias e a ancestralidade, evocada no início do filme, prepara o terreno para essa visão de futuro; as imagens e o manifesto conjuram um futuro negro construído a partir do presente, mas com as raízes fincadas no passado. A referência à diáspora sublinha a importância do resgate da ancestralidade, pois, “performances funcionam como **Atos de transferência** que, por meio dos repertórios, transmitem

conhecimento, memória cultural e identidade (individual e coletiva) de uma geração ou grupo para outro” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Figura 33 e 34. *Ocupação*



Fonte: Negrum3 (2018)

Imerso na atmosfera eletrizante do Aparelho Luzia, quilombo urbano, o convite a uma experiência sensorial intensa é proposta. Com beat e a dança vogue, com seus movimentos precisos e expressivos, e a câmera, se aproxima dos corpos em movimento com a energia da festa, a vibração da música e a força da comunidade. Ao contrapor as imagens de arquivo com a realidade presente, o filme denuncia a persistência do racismo e a necessidade de desconstruir os estereótipos que historicamente marcaram a população negra. O discurso poderoso de uma mulher negra no Aparelho denuncia a falta de representatividade da população negra e clama por espaços onde as vozes negras possam ser ouvidas e valorizadas.

Figura 35 e 36. *Aparelho Luiza*



Fonte: Negrum3 (2018)

A chegada da nave - inspirada em Sun Ra<sup>14</sup> - “do maravilhoso brilho da noite” como diz Aretha Sadick na entrevista do que para ela significa Negrum “...brilho do que está em cima, não está no chão, está no céu, constelação”.

<sup>14</sup> O pioneiro do afrofuturismo musical. Para ver mais: <https://afrofuturismo.com.br/inovacao/de-saturno-para-o-mundo-sun-ra-o-pioneiro-do-afrofuturismo-musical/> Acesso: 27/09/2024.

As expressões de grandeza dos impérios africanos, Aretha brilha em uma celebração que funde o ritmo pulsante do funk com a visão utópica do afrofuturismo.

Figura 37 e 38. *Futuro ao passado*



Fonte: Negrum3 (2018)

A estética retrô aplicada à fotografia e ao som, conforme preconizado no manifesto, busca estabelecer uma dialética temporal, onde o passado e o contemporâneo se complementam. A explosão de cores quentes e vibrantes, como um incêndio criativo. O vermelho, símbolo da paixão e da luta, o amarelo, da alegria e da esperança, e o laranja, da energia e da vitalidade, se entrelaçam em um manifesto visual e político; a música, pulsante e contagiante, intensifica a experiência, enquanto a figura de Aretha, adornada com símbolos de poder e ancestralidade. Dentro de um *manifesto transpofágico*, Conforme Mombaça (2016 apud LEAL; ROSA, 2020 p. 6), a transpofagia, ao invés de um ato de consumo, é um processo de criação que questiona as categorias de gênero e as identidades fixas. A história da sexualidade é marcada por processos de normatização e controle social. O projeto colonial, por exemplo, impôs modelos eurocêntricos de gênero e sexualidade, submetendo corpos e desejos não normativos a diversas formas de violência. A sexualidade também foi utilizada como ferramenta de controle social e de manutenção das relações de poder. A segunda metade do século XX testemunhou o surgimento de movimentos sociais que desafiaram essas normas e construíram novas formas de pensar e viver a sexualidade. Para Leal e Rosa (2020):

Em uma análise de eventos performáticos, interessa-nos como os imaginários, as práticas corporais e as representações operam mutações e intervenções nos corpos, em atos que produzem efeitos de estranhamentos, inferiorizações e monstrosidades, questionando o normal e a sua padronização, quando se trata dos direitos de grupos não-hegemônicos. E ao falar em grupos não-hegemônicos nos referimos aos fluxos políticos que estão à margem dos padrões sociais e culturais, estabelecidos por um ideário normativo racista, cisgênero e classista. E ao

romper com uma lógica associada ao capital, tais grupos rompem com um planejamento de controle do desejo e dos corpos (LEAL; ROSA, 2020, p. 7).

A figura de Aretha descendo a escadaria, sob a luz dos holofotes e ao som do funk, simboliza a jornada da diáspora africana. Seu texto é acompanhado pelo ato performático corporal, um Ode aos antepassados e a sua voz reverberada pelas saídas de som. A direção de arte é muito bem detalhada e minuciosa. Cada objeto, figurino e a posta do cenário tem seu significado; não estão postos apenas para enfeitar a *mise-en-scene*. A afirmação “hoje vamos olhar para o futuro de onde tudo começou!” é seguida por um corte seco e a entrada de Erick, contrastando o passado africano de Aretha com um futuro negro.

Figura 39, 40, 41. *Eric e Aretha*



Fonte: Negrum3 (2018)

O contra-plongée reverencia o topo e a tela, agora, materializa a confluência temporal sugerida por Aretha, onde o passado ancestral e o afrofuturismo se entrelaçam na construção do presente. Leda Martins (2003), poeta e ensaísta, nos convida a repensar a natureza da epistemologia e o papel do corpo na sociedade. Ao valorizar o potencial dos corpos para restaurar, reativar e revisar conhecimentos, abrimos caminho para novas formas de pensar, aprender e agir no mundo. A performance, nesse contexto, se torna uma prática fundamental para a produção e a

transmissão de saberes, promovendo a diversidade, a criatividade e a transformação social. Para ela, “nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance.” (MARTINS, 2003).

O filme se encerra com Aretha citando figuras relevantes para o movimento negro. Zóximo Bulbul, Marielle Franco, Spike Lee, Jup do Bairro, Carolina de Jesus, Erika Hilton, são alguns citados. É a manifestação do poder preto desde o corpo, desde o episteme de celebrar as potências passadas, presentes e do futuro. A autora bell hooks (2019) cita o conceito de “olhar opositor”, sendo a criação de um outro olhar, um outro ponto de vista repto aos modelos hegemônicos na produção e representação de imagens e sons. A autora discorre sobre os estereótipos criados acerca da mulher negra dentro de um lugar abjeto, elegendo o prazer de ressignificar tais papéis e criar o prazer de questioná-los nas representações fílmicas.

Voltando em *Perifericu*, dentro do *shopping-trem*, como é popularmente conhecido o comércio ambulante e informal nos trens e metrôs da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos. É comum aos olhos das pessoas que vivem na periferia e utilizam estes transportes todos os dias. A perspicácia que a câmera em mão consegue registrar os movimentos das rimas, com humor e alegria entoados pelos vendedores. Denise se atrai pela vendedora com tranças.

Figura 42. *Flerte*



Fonte: *Perifericu* (2019)

Na cena seguinte, a noite ganha vida em uma batalha de rimas no *slam* em frente a uma banca de jornal. O *slam*, especialmente para a comunidade negra, representa muito mais do que uma simples competição de poesia. É um espaço de resistência e de luta por direitos trazendo para o centro do debate temas como

racismo, desigualdade social e questões de gênero, uma que as resistências utilizam uma gama de ferramentas e linguagens, desde as estéticas do hip hop e do funk até as práticas da cultura hacker, para desafiar o status quo e construir novas narrativas (SOBRINHO, 2018. p. 3). A vendedora de chicletes do trem, agora como integrante do *slam*, inicia a disputa, enquanto Luz vende seus bolos iluminados. Na cena em que Luz pede para Denise trocar dinheiro, esta se torna alvo de um engano policial em uma rua solitária. Ao ser abordada, ouve a pergunta que expõe a violência da confusão de gênero: "É mulher essa *porra*?".

Figura 43 e 44. *Slam e enquadro policial*



Fonte: Perifericu (2019)

A represa testemunha o desabafo de Denise que declama "Deu(s) Branco", escrito por Luz Ribeiro<sup>15</sup>, e desnuda sua alma, questionando o divino e confrontando suas próprias dores. Com o uso da câmera na mão detalha partes do corpo de Denise, é possível ouvir o seu desabafo, a performance vocal e lírica da personagem. O registro pessoal ou filme-diário, como nos lembra Vieira Jr. (2018), não se limita a registrar o tempo, mas a construí-lo, transformando o fluxo contínuo da vida em narrativas singulares. O resgate do slam nas linhas poéticas encerra a

<sup>15</sup> Para ver mais: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eb9odWlvVyl>> Acesso em 01 de out. 2024.

obra com a interpelação: “eu não queria te questionar, deus, mas deu branco na hora que você me escolheu”.

Figura 45. Denise questiona deus



Fonte: Perifericu (2019)

#### 4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Denise, Luz, Eric em *Perifericu* e *Negrum3* revela a profundidade das experiências pessoais e coletivas de sujeitos negros e LGBTQIAPN+ nas periferias urbanas. Não são apenas experiências ficcionais, mas a realidade está presente no texto, no som, no roteiro, nos diálogos, na direção de arte, na direção de fotografia e na direção. É a relação com o popular, a imagem dos corpos nos bairros, a liberdade artística financiada por editais e a produção colaborativa. Esses filmes se entrelaçam com temas de raça, gênero, ancestralidade e resistência, e constroem uma narrativa visual e performática, rejeitando os prazeres espetatoriais tradicionais (VIEIRA JR, 2018), porém revelam as suas especificidades, violências e atravessamentos dentro do espectro da periferia.

As narrativas revelam que a resistência não é apenas política, mas também estética e espiritual. Seja pela dança de Félix, pela performance de Eric, pela nave de Aretha ou pelas palavras de Denise ou a própria vida de Luz, os filmes constroem uma nova forma de pensar a negritude, o gênero e a sexualidade, onde o corpo é o principal instrumento de expressão e resistência. Assim, *Perifericu* e *Negrum3* convidam a imaginar um futuro onde identidades marginalizadas não apenas sobrevivem, mas florescem, criando novas possibilidades de existência, ou uma política de autoria queer (MARCONI, 2020).

Ao final, as obras de Diego Paulino, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira e as performances de seus personagens nos oferecem um manifesto visual e performático que celebra o poder da negritude, do queer, do desviante, do marginalizado, em suas múltiplas dimensões, ademais, as relações com a recepção fílmica e a sua espetatorialidade queer (MARCONI, 2020) enquanto aparato cinematográfico e seu discurso ideológico.

Por fim, como o futuro, tudo é incerto, as respostas sobre o cinema queer de quebrada não foram respondidas, mas indagadas e questionadas. No entanto, como nas obras apresentadas, o amanhã será celebrado e vivido na sua totalidade.

## 5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADERALDO, Guilherme André, **Reinventando a Cidade**: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas periferias de São Paulo. São Paulo: Annablume. 2017.

ANDRADE, D. N. **Cinema Novo e Cinema de Quebrada**: a experiência da Companhia Bueiro Aberto. Daniel Neves de Andrade. 2021. 201f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2021.

AUMONT, J. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Ed. Textos e Grafia, 2011

AUMONT, J; MARIE, M. **El análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1998.

BALÁZS, Béla. “O Homem Visível”; “Nós Estamos no Filme”; “A Face das Coisas”. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

COELHO, S. S. Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 65-81, jan./jun. 2015.

DUTRA, E. A. **Cidade de Deus**: a banalização da violência como discurso. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 90. 2005.

FÉR, E. M. O espaço real na construção do roteiro de *Perifericu*: comunidade, estética e resistência da negritude queer periférica. **Revista Geminis**: São Carlos, V. 12 – N. 2 - mai./ ago. 2021.

GONÇALVES, J. D. **As Margens do Cinema Brasileiro**: Reflexões sobre o Conceito de Cinema Periférico, 2019. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade de Brasília, Curso de Comunicação Social, 2019.

GONZALEZ, L. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020. 361 p. Acesso: <<https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>> Acesso em: 20 de agosto de 2024.

hooks, bell. **Olhares negros**. Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LEAL D; ROSA A. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e97755, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 27/09/2024

LUGONES, María. Rumo ao feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

LYRA, B. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol. 6, n. 15, p. 31-47. 2009

MARCONI, D. **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2020.

MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual, v. 9, n. 2, p. 141-167, jul./dez. 2020a. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/685/419/>. Acesso em: 25 out. 2022

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano, v. 11, p. 68-83, 2003.

MESQUITA, Marcus Vinicius Azevedo De; SOUZA, Edileuza Penha De. Ancestralidade e identidade em *Negrum3* – Uma pedagogia negra acerca de gênero e de sexualidade. **AVANCA | CINEMA**, p. 299-306, 2022.

---

\_\_\_\_\_. **Corpos negros fora do armário**: potencialidades pedagógicas dos filmes *Negrum3* e *O Arco do Tempo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

NAGIME, M. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**, 2016. Tese (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, S P: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, A. C. A. Lélia Gonzalez e o pensamento interseccional: uma reflexão sobre o mito da democracia racial no Brasil. *Interritórios | Revista de Educação*. Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, Brasil, v.6, n.10, 2020.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez, p. 411-437, 2015.

PRYSTHON, A. Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Revista Periferia**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RIVAS, Felipe. Diga “queer” con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. **Por un Feminismo sin Mujeres**. Santiago de Chile, p. 59-75. Coordinadora Universitaria por la Diferencia Sexual, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas imagens. **Revista Logos**, n. 52, vol. 27 n.01 PPGCOM UERJ, 2020

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1992.

VIEIRA JR, Ery. Sensorialidades Queer no Cinema Contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 16, n. 1, p. 168-182, jan./abr. 2018. Quadrimestral. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/25957>>.

Acesso em: 28 de out. de 2020.

WEINBERG, L. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 37, n. 2, p. 523–546, 2018. DOI: 10.20396/remate.v37i2.8650821. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8650821>. Acesso em: 8 nov. 2022.

## **FILMES**

BABADO Periférico. Nay Mendl e Rosa Caldeira, 2017.

BIXA Travesty. Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2019.

CIDADE de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund. 2002.

NEGRUM3. Diego Paulino, 2018.

PERIFERICU. Vita Pereira, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Nay Mendl, 2019.

VIDEOLÊNCIA. Daniel Fagundes, 2009.

## ANEXO A

### *Manifesto pelo Espaço Preto*

Na minha pele preta  
Tão escura quanto a noite  
Carrego a história de gerações  
Da minha e das passadas  
Carrego as vozes daqueles que vieram  
antes de mim  
E resisto hoje em nome daqueles que virão  
depois  
Se a minha pele preta é meu manto de  
coragem  
Uso de sua proteção para avançar e  
perdurar no cotidiano  
Contrariando estatística, desviando de  
projéteis de chumbo  
Que miram na luz do sol ou ao brilho da  
lua  
Não importa o tecido ou acessório que me  
cubra  
A minha pele preta, escura e sombria  
Reluz como as estrelas do firmamento a  
cada dia vivido  
Das histórias de luta que carrego em  
minhas veias, cabelo, boca e nariz.  
Busco forças para reinventar um futuro  
onde a existência minha e de meus irmãos

Seja a própria ideia fundamental de ser  
humano

Aspiramos aos cosmos pela simples  
possibilidade de sonhar

Aspiramos ao espaço sideral para além do  
etéreo e longínquo

Mas também, ao espaço em sua forma  
mais literal, espaço.

Lutamos pela individualidade de nossos  
corpos e a pluralidade da nossa negritude

Ao exercer as nossas múltiplas formas de  
ser

Não introjeta em nossas veias suas ideias  
pálidas e esquálidas

Ou suas máximas retrógradas que  
delimitam a sexualidade e o gênero

Nossos corpos negros e celestes são  
maiores do que isso

Juntos escurecemos o céu desbotado que  
nos cobre, em busca de recriar nosso  
presente

Reconhecemos a força daqueles que  
vieram antes de nós

E, concebemos o futuro àqueles que estão  
por vir.

Fonte: Diego Paulino, 2019

## ANEXO B

### *Deu (s) Branco, por Luz Ribeiro*

[a carne mais barata do mercado é a carne  
negra]  
[a carne mais marcada pelo estado é a  
carne negra]  
[...]  
eu me fiz silêncio  
na sua frente estagnei  
pela cor da minha pele  
respondeu o óbvio:  
preto só nasce de preto  
branco desse jeito, ele é mesmo seu pai?  
parda assim, ela é mesmo sua mãe?  
morena tipo chocolate claro, ela é mesmo  
sua irmã?  
deus  
eu continuo engolindo um sapo por dia  
já consigo dizer não para alguns sapos  
aprendi até a enfiar o dedo na boca  
e fazer um estrago no seu tapete  
eu tenho acordado de dieta  
mas há grito que embarga  
vira soluço e inunda  
alma a dentro  
deus  
eu ando cansada de ser forte  
eu ando cansada de correr  
eu ando querendo só andar  
se isso aqui é selva  
preta, pobre, proletária...  
sabe muito bem o que é ser capim na  
cadeia alimentar  
cultivo o ser poeta e atriz  
mas da escola de onde eu vim  
eu aprendi a competir  
não para passar em teste globais  
mas para conseguir um registro na clt  
deus  
eu sou regada todos os dias  
com menosprezo  
e sem jeito que sou

me firo  
por insistir em plantar amor  
e se ainda assim algum dia:  
eu retroceder as escadas  
e devolver a sua tirada  
com um tapa na cara  
dirão: - exagero  
mas só eu e minhas irmãs sabemos  
o que é vestir preto o dia inteiro  
eu não queria te questionar deus  
mas eu passei a vida a ignorar  
os puxões nos cabelos  
e as recusas masculinas  
eu não queria te questionar, deus  
mas eu acreditei  
não ser apta para a vaga  
e que precisava estudar além do habitual  
eu não queria te questionar deus  
mas são anos que a história não muda  
que são as mãos dos pretos  
que ficam sujas de cimento  
que são as minhas iguais a cuidar dos  
filhos das sinhás  
que sambam na nossa cara  
e que acham que só sabemos sambar  
eu não queria te questionar deus  
mas eu ainda sou hostilizada  
quando eu ando na rua de mão dada  
com a minha namorada  
sabe como que é, né?  
duas minas, pretas, juntas  
faz muito “mano” mudar de calçada  
eu não queria te questionar, deus  
eu não queria te questionar, deus  
eu não queria te questionar, deus  
eu não queria te questionar, deus  
mas eu acho que te deu um branco na  
na hora que me escolheu