

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS (CCJE)
FACULDADE DE ADMINISTRAÇÃO E CIÊNCIAS CONTÁBEIS (FACC)
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA E GESTÃO DE UNIDADE DE INFORMAÇÃO (CBG)

LARISSA DE OLIVEIRA BUSTILLOS VILLAFAN

REPRESENTAÇÕES EM CHAMAS: MEMÓRIAS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES
IDENTITÁRIAS DE DRAG QUEENS NO DOCUMENTÁRIO PARIS IS BURNING

Rio de Janeiro

2018

LARISSA DE OLIVEIRA BUSTILLOS VILLAFAN

**REPRESENTAÇÕES EM CHAMAS: MEMÓRIAS, NARRATIVAS E
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE DRAG QUEENS NO DOCUMENTÁRIO
PARIS IS BURNING**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia.

Orientador: Professor Doutor Antonio José Barbosa de Oliveira

Coorientadora: Professora Doutora Maria José Veloso da Costa Santos

Rio de Janeiro

2018

Ficha Catalográfica

V713r Villafan, Larissa de Oliveira Bustillos.
Representações em chamadas : memórias, narrativas e construções identitárias de drag queens no documentário Paris is Burning / Larissa de Oliveira Bustillos Villafan. – Rio de Janeiro, 2018.
77 f. : il. (principalmente color.)

Orientador: Antonio José Barbosa de Oliveira.
Coorientadora: Maria José Veloso da Costa Santos.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidade de Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

1. Representação. 2. Narrativas. 3. Documento. 4. Memória. 5. Paris is Burning. I. Oliveira, Antonio Barbosa de. II. Santos, Maria José Veloso da Costa. III. Título.

CDD: 302.12

Elaborada pela autora

LARISSA DE OLIVEIRA BUSTILLOS VILLAFAN

**REPRESENTAÇÕES EM CHAMAS: MEMÓRIAS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES
IDENTITÁRIAS DE DRAG QUEENS NO DOCUMENTÁRIO PARIS IS BURNING**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia.

Rio de Janeiro, 12 de julho de 2018.

Prof. Dr. Antonio José Barbosa de Oliveira – CBG/UFRJ
(Orientador)

Profa. Dra. Maria José Veloso da Costa Santos – CBG/UFRJ
(Coorientadora)

Profa. Dra. Vânia Lisbôa da Silveira Guedes – CBG/UFRJ
(Membro interno)

Profa. Dra. Regina Maria Macedo da Costa Dantas – CBG/UFRJ
(Membro interno)



A Karina Villegas, hoje
é sempre a melhor amiga
que uma irmã poderia

querer



24/06

AGRADECIMENTOS

À Antonio José Barbosa de Oliveira, que aceitou esta (des)orientanda e, apesar de imerso em compromissos acadêmicos e administrativos, nunca me deixou desamparada. Agradeço pela orientação generosa, pela paciência que teve ao me explicar diversas vezes as mesmas coisas até que me fosse possível entendê-las (em minha defesa: o senhor fala difícil!). Sou grata, sobretudo, pelas trocas que tanto me fizeram refletir sobre o valor da sensibilidade e a importância de nunca perder a dimensão humana presente em qualquer processo de pesquisa.

À Maria José Veloso da Costa Santos, que embarcou neste projeto como minha coorientadora. Seu entusiasmo, carinho e energia infalível só me fortaleceram. Para além disso, sou grata por todo aprendizado que tive ao seu lado ao longo de cinco semestres na monitoria de Representação Descritiva – experiência mais valiosa e esclarecedora que tive enquanto estudante.

Às professoras que compõem minha banca avaliadora eu deixo um agradecimento desde já pelas contribuições que darão para o aprimoramento deste trabalho.

Ao corpo docente do curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da UFRJ que, entre alguns erros e muitos acertos, segue empenhado na busca pela melhoria de suas práticas acadêmicas. Sou particularmente grata às professoras Ana Senna, Maria Irene, Maria José e Vânia Guedes. Tenho-as como exemplo pois, além de profissionais exemplares, o carinho e acolhimento que senti de vocês em tantos momentos da minha formação é algo que nunca esquecerei.

Aos bibliotecários que tive o prazer de conhecer nos lugares onde estagiei e que me deram a oportunidade de colocar em prática tudo aquilo que aprendi em teoria. Muito obrigada: Marcelo Cristóvão, Lizandra Toscano, Sonia Pacheco, Sabrina Couto e Luciana Santos. A Claudia DeLaia (Embrapa Solos) e Patricia Lima (PUC-Rio), minhas supervisoras de estágio, deixo um agradecimento especial pois, além de sábias e inspiradoras, foram muitas vezes pacientes, compreensivas e sensíveis nos momentos em que precisei me ausentar das minhas atividades para poder me dedicar a este projeto e outras atividades da Universidade. Muito obrigada, de verdade.

Nossa, aos meus amigos! Tanto os antigos quanto os que a Biblioteconomia me deu de presente. Um super obrigada em especial para Nathália Corrêa, João Victor, Stella Stellet, Joyce Ribeiro, Cecília Barros (e Sophia), Luíza Thomaz e Fernanda Jeunon, que tanto me ouviram esperar ao longo da realização deste projeto (e da graduação também, sempre fui dramática), e me incentivaram a continuar, a seguir em frente. E agradeço mais uma vez à Nathália Corrêa, Luíza Thomaz e Cecília Barros, amigas de quem roubei horas que lhes pertenciam por direito. Obrigada por me socorrerem com normalização, revisão textual e slides. A contribuição de vocês foi decisiva para a finalização dessa etapa da minha vida.

À Kátia Ramos e Alcides Bustillos Villafán, respectivamente minha psicóloga e meu psiquiatra (e avô), que tiveram a difícil missão de zelar pela minha saúde mental em momentos difíceis que ocorreram ao longo da minha graduação. Palavras nunca vão conseguir transmitir o quanto sou agradecida por ter contado com o profissionalismo de vocês.

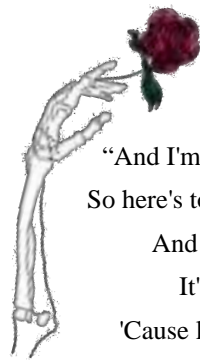
Finalmente, agradeço ao meu núcleo familiar, sem o qual nada seria possível:

À Letícia de Oliveira (*in memoriam*), minha tia avó, mulher de força, inteligência e firmeza de caráter sem igual. Obrigada, vó, onde quer que a senhora esteja, por sempre ter me apontado o valor que o estudo tem na vida de uma pessoa e por ter me acolhido em sua casa no último ano de sua vida.

À Sueli de Oliveira Bustillos Villafan, minha mãe, princípio do princípio – agradeço pela vida! Obrigada pelo carinho, afeto, por sempre acreditar em mim. Agradeço também por ter me inscrito no Enem sem a minha autorização cinco anos atrás. Você estava certa.

À Alcides Bustillos Villafan Filho, meu pai, por ser a pessoa que, ao longo dos meus 26 anos de existência, nunca saiu do meu lado. Agradeço pela persistência e teimosia no empenho que teve (e o conhecendo como conheço, sempre terá) em dar a mim e meus irmãos a melhor qualidade de vida possível.

À minha irmã, Karina de Oliveira Bustillos Villafan, a quem dedico este trabalho, bailarina, escorpiana, louca e poço de força de vontade, determinação e resiliência. Obrigada pela amizade, pelo incentivo que me deu ao longo deste projeto e, particularmente, por ter me dito alguns anos atrás: “Amiga, você **tem** que ver *Paris is Burning!*”.



“And I’m damned if I do and I’m damned if I don’t
So here’s to drinks in the dark at the end of my road
And I’m ready to suffer and I’m ready to hope
It’s a shot in the dark and right at my throat
’Cause looking for heaven, found the devil in me
Looking for heaven, for the devil in me
Well what the hell, **I’m gonna let it happen to me.**”

(Florence and the Machine, 2011).

RESUMO

O presente estudo consiste em uma pesquisa de cunho descritivo, ancorada na perspectiva de estudos discursivos, que objetiva analisar e refletir a respeito das formas em que sistemas de representações funcionaram e se manifestaram numa comunidade de drag queens que viveram no *Harlem*, na cidade de Nova York, Estados Unidos da América, em meados de 1980. Para realizar esta análise, foi utilizado o documentário *Paris is Burning* como o objeto empírico de onde pretende-se fazer um recorte e, a partir daí, extrair determinadas categorias de representações a serem analisadas. Apoiando-se no conceito de representação, que é entendido neste estudo como a produção de sentido que se dá por intermédio das diversas manifestações de (e pelas) linguagens. Foram analisadas algumas das representações dos atores sociais que integraram o documentário, bem como as representações que atuaram na própria produção da obra, utilizando-se como base as contribuições de estudiosos que se debruçaram na caracterização do conceito. Foram estabelecidas relações entre a representação estudada e os conceitos de documento, memória, narrativas e construções identitárias, pretendendo atingir, por meio da abordagem desse encadeamento, um olhar mais reflexivo para narrativas presentes no registro informacional que aqui é entendido como fonte documentária. No âmbito metodológico, optou-se pela Análise do Discurso como método e foram coletados 15 quadros narrativos por onde buscou-se analisar as representações através do conceito de indexicalidade e da aplicação das cinco pistas indexicais como instrumental analítico dos dados narrativos. Os resultados da análise apontaram para formas pelas quais os sistemas de representação atuaram nos narradores e resultaram em determinadas representações veiculadas pelo documentário e apresentadas na análise das narrativas coletadas, atingindo, assim, o objetivo proposto no estudo.

Palavras-chave: Representação. Narrativas. Documento. *Paris is Burning*.

ABSTRACT

This study is a descriptive research under the perspective of discourse analyses, aiming at investigating and reflecting about the ways in which representation systems operated and manifested in a drag queens' community in Harlem, New York, USA, around the 1980s. The documentary *Paris is Burning* is used for the analysis as an empiric object from which data will be selected, and from that some representation categories will be analyzed. The study relies on the concept of representation, understood here as the construction of meaning through many manifestations of (and by) language. Some of the representations of the social actors involved in the documentary were analyzed, as well as those representations that were part of the film's production, and the analysis was based on the contributions of scholars who looked into the characterization of this concept. Links between the observed representations and the concepts of document, memory, narratives and identity constructions were drawn, with the aim of having, through the approach of this link, a more thoughtful look at the narratives found in the informational record here understood as the source document. As for methodology, Discourse Analysis was chosen as method and 15 narrative panels were collected, from which an analysis of the representations was made through the concept of indexicality and the use of the five indexical cues as the analytic instrument of the data. The results of the analysis pointed at ways in which the representation systems acted on the narrators and resulted in some representations portrayed on the documentary and presented in the analysis of the narratives, thereby achieving the objective proposed in the study.

Keywords: Representation. Narratives. Document. Memory. *Paris is Burning*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ciclo da Informação e a Geração de Conhecimento.....	28
Figura 2 - O cone de Bergson.....	34
Figura 3 - Catálogo (Entidade presente).....	38
Figura 4 - Livros (Entidade ausente).....	38
Figura 5 - O circuito da cultura.....	41
Quadro 1 - Ordem das sequências.....	44
Figura 6 - Alice no País das Maravilhas.....	47
Figura 7 - Dinastia.....	50
Figura 8 - We're not going to be shady, just fierce.....	51
Figura 9 - We're not going to be shady, just fierce.....	51
Figura 10 - Paris Dupré.....	55
Figura 11 - Poster de Paris is Burning.....	55
Figura 12 - Dorian Corey walking on early-type ball.....	57
Figura 13 - “Everyone couldn’t be a Las Vegas showgirl”.....	57
Figura 14 - A América Branca.....	59
Figura 15 - A América Branca.....	59
Figura 16 - “You is a marvel”.....	60
Figura 17 - “You is a marvel”.....	60
Figura 18 - House of Xtravaganza.....	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise do Discurso
ADI	<i>American Documentation Institute</i>
IIB	Instituto Internacional de Bibliografia
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1	JUSTIFICATIVA.....	19
1.2	OBJETIVOS.....	21
1.2.1	Objetivo geral.....	21
1.2.2	Objetivos específicos.....	21
2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	23
2.1	CAMPO DE PESQUISA.....	24
2.2	COLETA DE DADOS.....	26
2.3	MÉTODO.....	26
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	28
3.1	O DOCUMENTO COMO REGISTRO E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES..	28
3.2	REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO.....	32
3.3	MEMÓRIAS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS....	37
4	REPRESENTAÇÕES EM CHAMAS.....	44
4.1	“A BALL IS LIKE OUR WORLD”.....	46
4.2	“A HOUSE? LET'S SEE”.....	62
4.3	“I AM YOUR MOTHER”.....	66
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
	REFERÊNCIAS.....	74

1 INTRODUÇÃO

Apesar de não ser um fato muito conhecido, a mundialmente famosa Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (EUA), a *Library of Congress* (LC), considerada a biblioteca nacional americana, desempenha, desde 1988, papel primordial para a indústria cinematográfica. Entre suas atividades, a LC realiza a seleção de filmes que são considerados obras de extrema importância para a cultura americana, uma vez que refletem sobre o povo e sobre a nação.

Nesse contexto, os filmes selecionados compõem o Registro Nacional de Filmes (*National Film Register*) e são destinados a um tratamento técnico que vai desde sua preservação, que assegura sua sobrevivência física e sua conservação, até sua organização, que garante maior disponibilidade pública desses documentos fílmicos.

A seleção dos filmes para compor o Registro Nacional de Filmes é realizada por um conselho composto por 44 membros e suplentes que representam a indústria cinematográfica (são arquivistas, acadêmicos, cineastas, entre outros que compõem a vasta comunidade de filmes) que selecionam anualmente 25 películas para integrar a lista de preservação da Biblioteca do Congresso. Em dezembro 2016, um dos nomes da lista foi recebido com grande entusiasmo entre a comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT) e simpatizantes, o documentário *Paris is Burning*, dirigido por Jennie Livingston e lançado em 1991.

O documentário ficou conhecido por representar a subcultura dos bailes de drag queens do Harlem, bairro de maioria negra da cidade de Nova York, nos EUA, em meados de 1980. Controverso, *Paris is Burning* foi (e ainda é) experienciado por uma parcela de espectadores como um filme profundamente triste, enquanto a outra o considera alegre e prazeroso. No entanto, a despeito dessas questões, Lucas Hildegard (2013), autor de um dos livros mais populares sobre o documentário, ressalta que *Paris* surgiu exatamente quando a própria categoria de ‘identidade’ começou a ser interrogada (principalmente a identidade de gênero), e quando a interseção entre raça, gênero e sexualidade começou a ser reconhecida, configurando-se então como uma obra significativa para abordar essas temáticas.

A história da produção de *Paris is Burning* teve início em 1985, quando Jennie Livingston, então recém formada pela Universidade de Yale, nos EUA, trabalhando como

fotógrafa, encontrou por acaso um grupo de indivíduos dançando em um parque público de Nova York. A dança, o *Vogue* (ou *Voguing*), era algo que a fotógrafa nunca havia visto e a chamou atenção por se tratar de homens negros emulando poses e expressões faciais típicas de modelos em revistas de moda. O encontro despertou a curiosidade que a levou querer conhecer as particularidades dos bailes *queers* do Harlem. (LIVINGSTON, 1998).

Sobre sua primeira experiência em baile desse gênero, Livingston (1988, não paginado) relatou:

Quando fui a um baile pela primeira vez, eu realmente não sabia o que estava acontecendo. Todos estavam se jogando ao redor e gritando nomes. Haviam drag queens se montando por todos os lados. Quem era mulher? Quem era homem? Lá para o final do baile, depois de ter conversado com algumas pessoas, especialmente Willi Ninja, que me explicou a concepção dessas competições, eu fiquei completamente intrigada. Willi me contou sobre a linguagem dos bailes, e sobre como são sérias as ideias por trás deles. Depois de tirar um monte de fotos e de ter começado a conhecer os participantes, eu estava convencida de que aquilo era muito mais que apenas dançar e se fantasiar. (tradução nossa¹).

Na época, Livingston estava começando a estudar cinema em Nova York e já havia deixado de acreditar que seu trabalho como fotógrafa atingiria o impacto que gostaria. “Minhas fotos eram sobre a pressão da mídia, o racismo, o sexismo, o classicismo,” disse em entrevista à Jennifer Dunning para o jornal *New York Times* “[...] eu estava um pouco frustrada com o silêncio da mídia. Queria algo mais diretamente político. Contar histórias.” Assim, os bailes *drag* do Harlem foram o caminho para que atingisse esses objetivos.

As filmagens de *Paris is Burning* ocorreram entre 1985 e 1989, um período extenso de produção que se explica pelo fato de que, na época, em meio ao conservadorismo extremo presente na gestão presidencial Regan-Bush, levantar fundos para financiar um filme sobre uma comunidade negra, pobre e homossexual mostrou-se extremamente difícil.

Em 1991, quando finalmente conseguiu ser lançado, o documentário introduziu ao mundo uma cena gay nova iorquina onde homossexuais de cultura negra e/ou latina se organizavam para desfilar em categorias como *Butch Queen*, *Executive Realness*, *Military*

¹ The first ball I went to, I really didn't know what was going on. Everyone was throwing their limbs around and chanting names. There were drag queens all over the place, being elaborately made up. Who was a woman? Who was a man? By the end of the ball, after talking to people, especially Willi Ninja, who explained the concept of the competitions, I was thoroughly intrigued. Willi told me about the language of the balls, and how serious the ideas behind the balls were, and that they actually tied into my own life. After taking a lot of still photos and beginning to get to know the participants, I was convinced that this was about more than dancing and dressing up.

Realness, entre outras, em uma competição onde eram julgados entre si e conquistavam troféus baseados na capacidade de transparecer realidade dentro da categoria proposta, isto é, transparecer *realness*.

Nessa perspectiva, o documentário permitiu que seus espectadores tivessem o vislumbre de uma subcultura em um lugar (Harlem) e em uma época específica (1980), possibilitando então reflexões a respeito do estado de exclusão ao qual esses indivíduos eram submetidos naquela época, bem como os mecanismos que esses usavam para conseguirem contentamento e momentos de alegria dentro de toda adversidade que os cercava.

No entanto, apesar de todo o sucesso do documentário, ele não foi estranho a críticas. Existe um debate recorrente quando se trata de *Paris is Burning*, que está no fato de que o documentário possui uma narrativa que trata de questões de raça, gênero e classe de um modo que é tanto progressista quanto conservador, havendo então uma polarização entre elogios e críticas vinculadas ao filme. As críticas mais contundentes estão ancoradas em alegações de que Livingston, diretora, se infiltrou no ambiente da comunidade apenas com o objetivo de expô-la como entretenimento e espetáculo a todo um patriarcado branco que não se interessava em levantar questionamentos acerca de privilégio, poder e o modo como o racismo e a homofobia impediam o progresso dos membros da comunidade.

A feminista negra e ativista social bell hooks² (1996, p. 154) relata sua experiência com o filme:

Ao assistir o filme com uma amiga [também] negra, nós acabamos irritadas com o modo que o pessoal branco a nossa volta estava entretido pelas cenas que víamos como tristes e, em certos momentos, trágicas. Recorrentemente ouvíamos risadas durante depoimentos sobre dificuldades, dor e solidão. Diversas vezes eu acabei por gritar no escuro: “O que tem de engraçado nisso? Por que você está rindo?” A risada nunca era inocente. (tradução nossa³).

² bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, nome escolhido pela autora como homenagem aos sobrenomes da mãe e da avó. A grafia assinalada por ela é em letras minúsculas por opção política da autora, que defende que ideias são maiores que nomes e títulos. Neste trabalho optamos por respeitar a vontade da autora e manter a grafia em letras minúsculas, defendendo também que respeitar a opção política das pessoas é maior que seguir rigorosamente as normas da ABNT.

³ Watching the film with a black woman friend, we were disturbed by the extent to which white folks around us were "entertained" and "pleasured" by scenes we viewed as sad and at times tragic. Often individuals laughed at personal testimony about hardship, pain, loneliness. Several times I yelled out in the dark: "What is so funny about this scene? Why are you laughing?" The laughter was never innocent.

hooks (1996), assim como outros críticos, ressalta que o filme é um retrato que demonstra como pessoas negras colonizadas (no caso, negros gays, sendo a maioria deles drag queens) idolatram e idealizam uma forma de poder materializada por um patriarcado branco, mesmo quando essa idolatração os leva à falta de amor próprio, a roubar, mentir, passar fome e, até mesmo, a morrer na busca incessante por ‘pertencer’, de certa forma, ao patriarcado que os oprime, mesmo que esse ‘pertencer’ seja por meio de categorias e fantasias dos bailes, que nada mais são que representações de riqueza, beleza e glamour apresentados nas telenovelas e revistas populares na época.

As telenovelas mostravam a vida de pessoas brancas e ricas, enquanto as revistas – em especial a *Vogue*, inspiração para a famosa dança *Voguing* da cena *drag* – mostravam o padrão de beleza socialmente construído. Em suma, os negros e latinos homossexuais desejavam *pertencer* e, como não se enquadravam no perfil exigido para tal, eles buscavam, nos bailes que frequentavam, simplesmente *parecer*. Sobre isso, o falecido⁴ drag queen que integrou o elenco, Dorian Corey explica no documentário:

Em um baile, você pode ser o que quiser. Você não é um executivo de verdade, mas você se parece com um. E, assim, você mostra ao mundo hétero que você, sim, consegue ser um executivo. Se eu tivesse uma oportunidade, eu poderia ser um executivo, porque eu me pareço com um. (PARIS IS BURNING, 1991, 14min, tradução nossa⁵)

Outra crítica levantada está na denúncia de apropriação cultural, onde se pode usar como exemplo o caso da cantora Madonna que lançou a música e o videoclipe ‘Vogue’, onde apresentava o *Voguing* em suas cenas de dança, ao mesmo tempo que utilizava termos da linguagem dos bailes em certos trechos de sua música. Embora isso possa ser interpretado por alguns como uma homenagem à cena dos bailes *queers* dos anos de 1980, muitos acusam a cantora de lucrar com a apropriação de particularidades de uma comunidade socialmente oprimida.

⁴ Em entrevista à apresentadora Joan Rivers no talk show norte-americano *The Joan Rivers Show*, Dorian Corey demonstrou uma preferência por ser chamado de ‘him’ (ele), isto é, optou por utilizar o masculino para se referir a si mesmo, mesmo enquanto drag queen. Por essa razão, quando seu nome surgir nesse trabalho, será respeitando sua preferência. A entrevista pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=GiODKnixXg4>.

⁵ In a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive. And therefore, you're showing the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one, because I can look like one.

Em relação aos que veem o filme sob uma perspectiva mais positiva, é levantado que o espaço dado a essa comunidade possibilitou a noção, que a maioria não possuía, das dificuldades, do sofrimento e dos obstáculos que a comunidade passava para sobreviver, proporcionando visibilidade a uma minoria que, desde sempre, esteve em estado de exclusão sistemática. A respeito disso, Hildegard (2013, p. 23) destaca que o filme o ajudou a reconhecer a diferença de privilégios entre ele e a comunidade representada no filme, acrescentando:

Certamente a diferença entre a vida deles e a minha fez parte do que permitiu que o filme tivesse uma impressão tão forte em mim, [...] Para mim, o filme nunca foi tanto sobre opressão quanto foi sobre encontrar formas engenhosas de viver apesar delas. *Paris is Burning* foi um testemunho de que existem outras maneiras de estar no mundo. (tradução nossa⁶)

Independente de divergências na recepção do filme, não se pode negar que *Paris is Burning* teve grande repercussão entre espectadores de cinema e estudiosos dos mais diversas áreas. A jornalista Mary Emily O’Hara (2015, não paginado) em matéria para o *Daily Dot* afirma que “Se você já utilizou palavras como ‘*fierce*’ ou ‘*shady*’ ou comentou ‘*yasss queen*’ ou ‘*work*’ em uma foto fofa no Instagram, então você tem falado a linguagem da cena dos bailes *queer*” (tradução nossa⁷). A jornalista completa mencionando que, provavelmente, as pessoas que utilizam esta linguagem nunca perceberam de onde ela se origina⁸.

Ainda sobre o legado de *Paris is Burning*, o dançarino de Vogue, Derek Auguste, mais conhecido como Jamel Prodigy, argumenta que, se não fosse pela cena dos bailes do Harlem,

⁶ Surely the difference between their lives and mine has been part of what allowed the film to make such a strong impression on me, [...] to me, the film has never been about oppression as much as about finding ingenious ways to live in spite of it. *Paris is Burning* was testimony that there are other ways go being in the world.

⁷ If you’ve ever used words like “fierce” or “shady” or commented “yasss queen” or “work” on a cute Instagram pic, you’ve been speaking the language of the ball scene—likely, without ever realizing where it came from.

⁸ Muitos associam o vocabulário originário dos bailes e das casas do Harlem - ou a chamada *ball scene* - ao programa de TV *RuPaul’s Drag Race*, que veicula fortemente essa linguagem e nunca deixou de reconhecer a importância da herança de *Paris is Burning* e de suas consagradas *drag queens* para a cena *drag* atual; pelo contrário, *Drag Race* faz referências diretas à *Paris is Burning*, como o famoso quadro “*In the great tradition of Paris is Burning*”, ou simplesmente comparando as participantes do programa às *drag queens* do documentário: a exemplo de Pepper LaBeija e Venus Xtravaganza, comparadas, respectivamente, à Vivacious e Violet Chachki, *drag queens* que participaram de temporadas passadas do programa.

não haveria hoje, por exemplo, uma ativista transsexual como Laverne Cox⁹. O documentário contribuiu, então, para o aumento da visibilidade da comunidade LGBT nos cinemas, além de ter precedido programas de TV, como *RuPauls Drag Race*, e filmes cinematográficos, a exemplo de *Priscila, A Rainha do Deserto*. *Paris is Burning* se tornou, de acordo com Hildegard (2013), um dos filmes mais comentados dos anos 1990 no meio acadêmico, principalmente por estudiosos da teoria *queer*, de raça e de arte performática, remanescendo então relevante e muito estudado até os dias de hoje, ainda que a cultura e a cena *drag* em geral tenham se transformado tanto a ponto de drag queens transitarem atualmente por um universo de simpatizantes de outros gêneros, raças e orientações sexuais.

Apesar de todas as mudanças que o tempo causou, muitas das representações manifestadas por Pepper LaBeija, Dorian Corey, Willi Ninja, Angie Xtravaganza, bem como de outras *drags* que integraram o elenco do documentário, ainda coabitam e ecoam no universo *drag* contemporâneo e no imaginário coletivo de todos simpatizantes. A memória, as representações, construções identitárias e outros conceitos que podem ser observados em *Paris* ainda seguem relevantes, justificando o fato do documentário ainda ser alvo de pesquisas e análises minuciosas.

Nesse sentido, o presente trabalho se constitui na análise do documentário *Paris is Burning* quando interligado aos conceitos de representação, memória, narrativas e construções identitárias. Procurou-se elucidar de que forma sistemas de representação operaram nos atores sociais que integraram o elenco do documentário e acabaram por formar as representações manifestadas por eles.

Assim, o questionamento de pesquisa que se apresenta é: de que formas os sistemas de representação estão em funcionamento e podem ser verificados a partir do olhar para as narrativas do documentário *Paris is Burning*?

1.1 JUSTIFICATIVA

A razão mais íntima que acabou por instigar o interesse pela realização deste estudo está no fascínio pessoal, nutrido desde a infância, pelo cinema documentário, principalmente quando este se encontra atrelado a deliberações sobre construções identitárias, outro interesse

⁹ Premiada atriz e ativista transsexual, famosa pela série *Orange is the New Black*.

peçoal. Mais adiante, já enquanto aluna de Biblioteconomia, emergiu o interesse em uma temática que é estudada em diversas disciplinas ao longo da formação do profissional bibliotecário: a representação. Desde então, houve uma reflexão sobre a possível comunhão entre esses interesses, bem como sua relevância e pertinência para o campo da CI.

Vale ressaltar que estudos nas disciplinas História, Memória e Documento, Representação Temática e Descritiva, Extensão Cultural em Unidades de Informação e Introdução à Sociologia, todas ofertadas na matriz curricular do curso de Biblioteconomia e Gestão Unidades de Informação da UFRJ, também foram significantes para a escolha do tema a partir do momento que suas respectivas bibliografias básicas continham materiais que contribuíram para o desenvolvimento do tema e subsidiaram a presente pesquisa.

O cinema apresenta-se como uma das linguagens mais relevantes do século XX, uma fonte formadora de opiniões e valores (PICOLOTTO, 2015, não paginado), sendo praticamente impossível nos dias atuais resistir às diversas formas em que as informações transmitidas influenciam nossa maneira de compreender e interpretar o mundo a nossa volta. Desde a educação primária até o ensino superior, filmes são recorrentemente utilizados por professores como material didático, como “recurso para ‘passar uma mensagem’ ou ilustrar em uma aula um momento histórico, um romance filmado, um estudo de comportamento, a biografia de um cientista etc” (MORAES, 2004, p. 58). À vista disso, quando a linguagem cinematográfica, enquanto influente meio de comunicação que de fato é, produz películas que geram reflexões e ampliam debates sobre temas que estão continuamente envoltos por silêncios e opressões, como é o caso de gênero, sexualidade e raça mutuamente em estado de marginalização, faz-se importante analisar tais repercussões. Uma dessas repercussões está nas representações veiculadas *no* filme e, posteriormente, *pelo* filme.

A informação registrada é o insumo e o objeto de estudo da Biblioteconomia e da CI. Sendo assim, a relevância deste trabalho se pauta no fato de que produções cinematográficas também são, por si só, informação registrada. Percebe-se então a necessidade de que profissionais da informação se debrucem sobre a análise de informações registradas em outros suportes, que não somente livros e documentos mais tradicionais, partindo do pressuposto de que um produto cinematográfico também se configura como um documento informacional – no caso, um documento fílmico – e, como tal, veicula memórias,

representações, produz conhecimento e suscita diversas discussões, causando então impactos expressivos no cenário político e sociocultural.

Considerando que a Biblioteconomia se caracteriza como uma área multidisciplinar e inclusiva por natureza, este trabalho se justifica também, por apresentar a oportunidade de explorar com mais afinco a subcultura de drag queens que, apesar de cada vez mais popular, ainda é pouco discutida em trabalhos acadêmicos no campo da CI.

1.2 OBJETIVOS

Neste item serão elencados os objetivos do presente estudo, sendo eles divididos em Objetivo Geral, que delimita a finalidade principal da pesquisa, e Objetivos Específicos, que norteiam o objeto de pesquisa e serão abordados e respondidos ao longo dos capítulos.

1.2.1 Objetivo geral

Analisar algumas das representações manifestadas pela comunidade de drag queens do Harlem, Nova York, em meados de 1980, a partir de narrativas presentes no documentário *Paris is Burning*.

1.2.2 Objetivos específicos

Como objetivos específicos, ressaltam-se os seguintes itens:

- a) investigar o conceito de documento, refletir sobre sua configuração como objeto informacional e discutir como a natureza de um documento perpassa definições tradicionais;
- b) estabelecer relações entre os conceitos de memória, narrativas e construções identitárias, considerando que o documentário *Paris is Burning* veicula esse encadeamento;
- c) conceituar representação e examinar sua relação com os conceitos de linguagem e cultura.

Norteados por esses objetivos, o presente estudo estrutura-se em cinco seções:

(i) Introdução: seção introdutória que parte da contextualização do tema, traz o problema de pesquisa, menciona a motivação da autora, a justificativa e, finalmente, os objetivos que orientam as outras seções do TCC;

(ii) Metodologia: trata-se da seção que apresenta as características da pesquisa e distingue o percurso metodológico utilizado, tal como introduz a análise do discurso como método e a aplicação das pistas indexicais das narrativas coletadas enquanto instrumental analítico;

(iii) Pressupostos teóricos: seção que objetiva apresentar os pressupostos teóricos que nortearam o desenvolvimento do tema, sendo eles “O documento como registro e suas ressignificações”, que trará um breve panorama sobre a evolução do conceito de documento, “Memórias, narrativas e construções identitárias”, que propõe uma reflexão sobre os respectivos conceitos e estabelece relações entre eles e, por fim, “Reflexões sobre o conceito de representação” onde será examinado o conceito de representação e sua aceção em determinadas áreas do conhecimento;

(iv) Representações em chamadas: consiste na análise dos quadros narrativos que foram elaborados a partir do recorte de cenas e tradução dos dados coletados. Apresenta a análise e discussão tendo como embasamento os pressupostos teóricos anteriormente trabalhados;

(v) Considerações finais: seção que conclui o presente estudo, trazendo considerações acerca da análise realizada e perspectivas futuras de estudo do tema, seguido das referências utilizadas ao longo do trabalho.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Em *Métodos e técnicas de pesquisa social*, Gil (2008) define pesquisa como o processo formal e sistemático de desenvolvimento do método científico que tem como objetivo principal desvelar respostas para problemas mediante ao emprego de procedimentos científicos. Dessa forma, “pode-se, portanto, definir pesquisa social como o processo que, utilizando a metodologia científica, permite a obtenção de novos conhecimentos no campo da realidade social” (GIL, 2008, p. 26).

Para o autor, entende-se a realidade social em sentido amplo, abarcando os aspectos relativos às relações entre os homens e as instituições sociais. Bauer, Gaskell e Allum (2002, p. 21) complementam essa visão ao afirmarem que “na pesquisa social, estamos interessados na maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre o que é importante para elas e como elas pensam sobre suas ações e as dos outros.”.

Moresi (2003, p. 11) divide o planejamento de uma pesquisa em três fases, a saber:

- **fase decisória:** referente à escolha do tema, à definição e à delimitação do problema de pesquisa;
- **fase construtiva:** referente à construção de um plano de pesquisa e à execução da pesquisa propriamente dita;
- **fase redacional:** referente à análise dos dados e informações obtidas na fase construtiva. É a organização das idéias [sic] de forma sistematizada visando à elaboração do relatório final. (MORESI, 2003, p.11, grifo do autor)

De acordo com a visão do autor, os procedimentos metodológicos do presente trabalho apresentam-se em três fases:

A **fase decisória** elegeu o documentário *Paris is Burning* como tema de pesquisa, desvendando para análise as representações manifestadas pelas drag queens que integram seu elenco. Subsequentemente, na **fase construtiva**, foi elaborado um pré-projeto de pesquisa, onde buscou-se determinar os conceitos que iriam ancorar a análise das representações propostas na fase decisória. Finalmente, na **fase redacional**, pretende-se analisar os dados levantados no decorrer da pesquisa, de acordo com o que foi delimitado nos objetivos (geral e específicos), no problema de pesquisa e no desenvolvimento do tema.

A pesquisa ora apresentada caracteriza-se como de abordagem qualitativa, de cunho descritivo, metodologia considerada mais adequada para este tipo de estudo, levando em conta o exame do problema e dos objetivos de pesquisa.

De acordo com Minayo e Sanches (1993), a metodologia qualitativa trabalha com valores, crenças, representações, hábitos, atitudes e opiniões, possibilitando que se aprofunde a complexidade de fenômenos, fatos e processos. O objetivo de pesquisas qualitativas, segundo Braga (2007), não se vale apenas de testar aquilo que já é conhecido, mas também de fazer novas descobertas e, a partir delas, desenvolver novas teorias. Em suma, é um método que possibilita trabalhar com a questão da interpretação e da produção de significados.

Em relação à pesquisa de cunho descritivo, esta busca identificar características de um determinado problema ou questão e, assim, descrever o comportamento dos fatos e fenômenos (Braga, 2007).

2.1 CAMPO DE PESQUISA

O campo empírico da pesquisa é o documentário *Paris is Burning*, que é considerado nesse estudo gênero discursivo que, conseqüentemente, possui uma dimensão não apenas na linguagem, mas em uma linguagem específica. Referindo-se ao pensador russo, Mikhail Bakhtin, Oliveira (2011) aponta que todo texto (ou um enunciado qualquer) participa de uma relação entre atividades humanas, que são ligadas ao uso da linguagem. Na perspectiva bakhtiniana, os gêneros são considerados *tipos específicos e reconhecíveis de enunciados*. Sendo assim, ao nos referirmos à memória de gênero, reporta-se "aos processos de reconhecimento de determinados tipos e usos de enunciados, porque já vivenciados anteriormente pelos enunciadores e destinatários. (OLIVEIRA, 2011, p. 87). Para Bakhtin, os gêneros requerem um certo tom, ou seja, além de sua estrutura, são compostos também pela "entonação expressiva", que é um "traço constitutivo do enunciado" (BAKHTIN, 2010, p. 290). Para Bakhtin, o domínio dos gêneros do discurso é tão fundamental quanto o domínio da língua nacional. Nesta pesquisa, tal premissa é fundamental, na medida em que o gênero discursivo "documentário" tem seus mecanismos próprios de funcionamento, de permissões, de interdições, ditos e não ditos a partir das diversas circunstâncias apresentadas e recortadas. Não se trata de uma exibição total de uma realidade complexa: é, antes de qualquer coisa, uma mirada, um olhar, um recorte que funciona a partir de uma série de representações.

Diferentemente de um filme de ficção, romance ou fantasia, quando se fala em um filme documentário está-se entrando imediatamente no terreno de um cinema ancorado em uma certa realidade – ou ao menos na impressão de uma certa realidade. Sobre o cinema

documentário e seus respectivos métodos de abordagem da realidade, Deleuze (1990) afirma que sua finalidade é ora mostrar objetivamente meios, situações e personagens reais e, em outros casos, mostrar subjetivamente as formas de ver dos próprios personagens, a maneira pela qual eles viam sua situação, seu meio, seus problemas.

No objeto empírico deste estudo, é apresentada a subcultura dos bailes *queers* do Harlem, da cidade de Nova York, por meio de depoimentos de drag queens que pertenciam a esse círculo. Tratam-se, então, de pessoas reais que aceitaram narrar, para câmeras, suas vidas, experiências e opiniões através da fala e, também, em muitas cenas, através de expressões, danças, imagens e outros tipos de linguagem. Logo, é realizada a análise de sujeitos sociais contando suas histórias, sendo eles, então, narradores.

Sobre a narrativa, considerou-se a perspectiva de Melo e Moita Lopes (2014), que consideram o “contar histórias” como um lugar situado de conhecer ou saber mais a respeito da vida social e sobre os “efeitos discursivos que o ato de contar uma história provoca notadamente na construção de identidades sociais, subjetividades ou sociabilidades.” (MELO; MOITA LOPES, 2014, p. 547).

Para analisar o documentário conforme a análise de Hall (2016), optou-se pela análise do discurso tendo como apoio uma análise semiótica. Tal escolha não se deu ao acaso, e sim por um entendimento de que *Paris is Burning* se encontra em uma perspectiva discursiva onde o discurso acaba por se manifestar não apenas nas falas verbais narradas pelas drag queens, mas também em suas roupas, expressões e em todas as imagens que estão presentes ao longo do filme.

Cabe enfatizar que não se está analisando um roteiro, e sim um documento audiovisual onde a fala e a imagem se complementam, justificando assim a análise discursiva e, em certas partes, semiótica que será detalhada no sub tópico seguinte.

2.2 COLETA DE DADOS

A coleta de dados nesse estudo deste estudo será realizada a partir do recorte de cenas do documentário que apontam para determinadas categorias de representações, de acordo com o método Análise do Discurso, e que possibilitarão um diálogo com a obra e, conseqüentemente, vão subsidiar determinadas reflexões. Para fundamentar a análise

discursiva e semiótica pretendidas, optou-se por certos autores e ferramentas de coleta e análise.

“No começo, havia a imagem. Por onde quer que nos voltemos, há a imagem.” (JOLY, 1991, p. 17). Machado e Lahm (2012), ao se referirem ao trabalho de Joly (1991), afirmam que o autora pretende, a partir dessa eloquente frase, revelar a importância das imagens na construção do processo mental humano, entendido na perspectiva semiótica, passível de ser analisada em um processo de significação.

Após o recorte e coleta das cenas que revelam as categorias de representações que se pretende estudar, a análise será feita de acordo com os procedimentos indicados por Machado e Lahm (2012) no trabalho *Semiótica como método de análise de dados*, sendo eles os seguintes:

O pesquisador deve observar e anotar todos os detalhes. Cores, formas dos objetos, disposição no plano, gênero, tipos de cabelo, indumentária, locação e textos eventualmente utilizados fornecem indicativos de significado. É relevante destacar que há sempre uma intenção motivadora na produção de imagens. A finalidade pode ser a captura de um momento familiar, o registro de uma notícia, a produção de material publicitário. Para compreender os signos presentes é preciso conhecer os produtores e o público ao qual se destinam as imagens. A história, os hábitos e os valores destes grupos são fundamentais para que as intenções fiquem claras. (MACHADO; LAHM, 2012, p. 121)

Na seção seguinte, discorre-se sobre o método utilizado na pesquisa.

2.3 MÉTODO

O método utilizado na presente pesquisa é o de Análise do Discurso (doravante AD), que segundo Gill (2002, p. 244)

[...] é o nome dado a uma variedade de diferentes enfoques no estudo de textos, desenvolvida a partir de diferentes tradições teóricas e diversos tratamentos em diferentes disciplinas. Estritamente falando, não existe uma única "análise de discurso", mas muitos estilos diferentes de análise, e todos reivindicam o nome.

De acordo com a autora, existem na AD diferentes enfoques no estudo do discurso, dependendo da disciplina analisada. Nesse trabalho foi utilizado o conceito de posicionamento interacional e de indexicalidade. Como instrumental analítico e coleta de dados narrativos, serão utilizadas as pistas indexicais apresentadas por Wortham (2001) em

sua obra *Narratives in action: a strategy for research and analysis* (em tradução livre: *Narrativas em ação: uma estratégia para pesquisa e análise*).

Entende-se que a indexicalidade, “aponta para uma variedade de discursos, narrativas, vozes e convenções sociais – em suma, jogos de linguagem em que nos engajamos”. (FABRÍCIO, 2016, p. 137). A partir desse conceito, serão utilizadas as cinco pistas indexicais propostas por Wortham (2001), traduzidas ao português por Moita Lopes (2006), sendo elas seguintes:

(i) **Referência e predicação** (*reference and predication*): referências são os elementos do mundo ao qual o narrador se refere através do discurso, enquanto predicação é a caracterização dos objetos escolhidos e mencionados pelo narrador. Quando narradores fazem referências e predicações durante uma narrativa, eles estão indexicalizando o modo como se posicionam perante esses conceitos;

(ii) **Descritores metapragmáticos** (*metapragmatic descriptors*): são os verbos que descrevem exemplos de uso da linguagem, que caracterizam o discurso de alguém e trazem consigo uma avaliação desse discurso;

(iii) **Citações** (*quotation*): estão relacionadas à citação da fala do outro e a maneira que sua escolha e reprodução evidenciam o modo pelo qual o falante se posiciona em relação ao que foi dito;

(iv) **Índices avaliativos** (*evaluative indexicals*): são as expressões e formas de se comunicar (construções gramaticais, sotaques etc) que caracterizam socialmente grupos sociais ou sujeitos sociais.

(v) **Modalizadores epistêmicos** (*epistemic modalization*): expressam o tipo de acesso que o narrador tem ao que é narrado (MOITA LOPES, 2006), apontando aspectos como, por exemplo, a participação do narrador ou o tempo no qual o que foi dito aconteceu.

A partir da utilização das pistas indexicais como ferramenta de coleta de dados narrativos, procurou-se analisar o encadeamento entre linguagem, representação e sentido, e também, como aponta Hall (2016), as formas em que o conhecimento elaborado por determinado discurso, nas cenas recortadas, se relacionam com poder, regulam condutas, inventam ou constroem subjetividades, definindo assim a maneira pela qual certos objetos serão representados, concebidos e experimentados.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O desenvolvimento do tema do presente estudo está dividido em três sub tópicos: “O documento como registro e suas ressignificações” e “Memórias, narrativas e construções identitárias” e “Reflexões sobre o conceito de representação”.

3.1 O DOCUMENTO COMO REGISTRO E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES

Desde o primeiro momento da graduação nos cursos de Biblioteconomia, somos apresentados aos conceitos que envolvem a Ciência da Informação (CI) e a todas suas características como campo interdisciplinar que objetiva o estudo do fluxo da informação, bem como sua análise, coleta, armazenamento, recuperação e disseminação.

O objeto de estudo da CI, como o próprio nome sugere, é a informação. Nessa perspectiva, Wersig e Neveling (1975, p. 28) discorrem sobre a informação no âmbito da CI, sendo o termo entendido como a transmissão de conhecimento. Os autores postulam que “[...] o problema da transmissão do conhecimento para aqueles que dele necessitam é uma responsabilidade social e essa responsabilidade social parece ser o pano de fundo da ciência da informação”. Freire (1995, não paginado) cita pesquisa desenvolvida por Belkin e Robertson em 1976, visando a identificar o sentido do termo informação que estaria ligado à CI, de forma a propor uma definição: “informação é o que é capaz de transformar estruturas”. Os autores interpretam que essa transformação se dá a partir da “[...] interface das estruturas conceituais e sociais com o conhecimento formalizado”, isto é, com o documento.

A figura 01, a seguir, ilustra o modo como a CI relaciona o ciclo da informação e a geração de conhecimento, tendo o documento como mediador entre informação e conhecimento.

Figura 1 – Ciclo da Informação e a Geração de Conhecimento



Fonte: DODEBEI, 2002¹⁰.

Na figura 1, pode-se verificar a estreita relação de documento com informação. Nesse sentido, para o interesse da presente pesquisa apresenta-se a evolução da construção conceitual de documento e suas ressignificações ao longo dos tempos. No século XIX, historiadores asseguravam que, para ser considerado documento, deveria ser, antes de tudo, um texto escrito. No mesmo século, entretanto, pesquisadores de outra área do saber já trabalhavam com a ideia de que documento não se resume à materialidade do papel.

Henri La Fontaine (1854-1943) e Paul Otlet (1868-1944), ambos advogados de formação, vieram a se encantar pela Biblioteconomia e são considerados por muitos como os ‘pais’ da Documentação¹¹. Paul Otlet, particularmente, é um dos autores mais estudados quando se pesquisa a vertente clássica da Documentação e os primórdios da CI. Otlet, em *Traité de Documentation*, – obra clássica da CI e imprescindível para os estudos de Documentação. O autor parte do termo genérico documento e amplia a noção do conceito ao sugerir que todo objeto pode vir a ser considerado documento desde que se constituam de meios que objetivam informar e comunicar algo, a exemplo de “manuscritos, mas também arquivos, mapas, esquemas, ideogramas, diagramas, desenhos e reproduções dos mesmos, fotografias de objetos reais, entre outros”. (WOLEDGE, 1983, p. 270-271).

¹⁰ Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/view/3167/2293>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

¹¹ Ortega (2009) inteira que a forma ‘Documentação’ é usada para referir-se à área que estuda os fundamentos e métodos relacionados à técnica da ‘documentação’, que por sua vez é o conjunto de técnicas da organização da informação visando sua recuperação, acesso e uso.

O Instituto Internacional de Bibliografia (IIB), criado na Bélgica por Paul Otlet e Henry de La Fontaine, reafirma posteriormente o conceito de documento, que pode ser

Tudo aquilo que representa ou expressa, por meio de sinais gráficos (escrita, pintura, diagramas, mapas, imagens, símbolos) um objeto, um feito, uma idéia, ou uma impressão. Textos impressos (livros, revistas, jornais) hoje constituem a mais numerosa categoria deles. (AMERICAN DOCUMENTATION INSTITUTE apud RONDINELLI, 2011, p. 32).

A versão clássica dos estudos da Documentação também conta com a contribuição de Suzanne Briet, discípula e seguidora do trabalho de Otlet. Funcionária da Biblioteca Nacional da França e uma das três primeiras mulheres a serem apontadas por essa Biblioteca como bibliotecária. Apelidada na área como *Madame Documentation*, Briet foi autora de uma obra também clássica para os estudos de Documentação: *Qu'est-ce que la documentation?*, ou, em tradução livre, *O que é a documentação?* Para Briet (1951, p.7), documento se trata de “qualquer signo, físico ou simbólico, preservado ou registrado com o objetivo de representar, reconstruir ou demonstrar um fenômeno físico e abstrato”. Dessa forma, a autora corrobora o conceito de documento ampliando para entendê-lo enquanto uma variada gama de suportes.

Assim, pode-se dizer que, tendo em vista a visão desses autores, o registro audiovisual estudado no presente trabalho já poderia ser considerado documento desde a versão clássica dos estudos de Documentação.

Mais recentemente, a discussão foi retomada pela corrente anglo-saxã liderada por Michael Buckland. Em seus estudos, Buckland (1981) propõe uma mudança de olhar para o documento ao perguntar ‘o que é informativo?’ interpretando a informação sob três aspectos: ‘informação como processo’, ‘informação como conhecimento’ e ‘informação como coisa’. Os aspectos podem ser explicados da seguinte forma:

- Informação-como-processo – corresponde ao ato de informar, quando alguém é informado, o que se sabe é modificado;
- Informação-como-conhecimento – é aquilo que é percebido na informação-como-processo, ou seja, é a informação que é assimilada, compreendida. É intangível porque é algo subjetivo (convicções, opiniões) que entende ao indivíduo, não pode ser tocado ou medido;
- Informação-como-coisa – é a informação registrada. Por isso é tangível, porque é algo expresso, descrito ou representado de alguma forma física. (CIÊNCIA..., [20-], p. 3).

Nessa nova circunstância da definição de documento, o autor inverte a abordagem ao indagar aos indivíduos a respeito do que elas identificam como objeto pelos quais elas podem

se tornar informadas, e, a partir disso pensar a respeito da constituição de um documento. De acordo com Ortega e Lara (2008), ao perguntar ‘o que é informativo?’, Buckland abandona a busca por objetos ‘candidatos’ a serem considerados informação-como-coisa, isto é, informação registrada.

Desse modo, o autor liga informação a, por exemplo, uma evidência. Exemplificando: ao se pensar em um detetive investigando um caso e, ao procurar informações que necessita para solucioná-lo, depara-se com uma mancha de sangue. Essa mancha de sangue encontrada pode ser uma informação como evidência. A mancha de sangue, então, configura-se para o detetive como informação-como-coisa. Percebe-se que a reflexão de Buckland vem ao encontro da análise realizada no presente trabalho, onde o documentário é estudado a partir de experiências e vivências que se apresentam em falas verbais, dados, objetos simbólicos, indumentária, entre outros aspectos analisados, que, na perspectiva de Buckland (1981), é uma evidência, é a informatividade que é trazida por um evento. Buckland (1981, p. 8) ainda ressalta o “quanto diferente o estudo de história poderia ser! Eventos são (ou podem ser) fenômenos informativos e assim deveriam ser incluídos em qualquer aprendizado completo em ciência da informação.” Entende-se então, que o evento, não é algo concreto como um livro, mas, ao ser filmado e trazendo consigo informatividade, ele pode ser pensado enquanto documento.

Retornando à área da história, temos o historiador francês Jacques Le Goff (2003) dedica parte de sua obra *História e Memória* para o estudo do documento monumento. Le Goff (2003), quando se refere ao documento monumento, parte da etimologia da palavra. Segundo ele, documento era, em sua etimologia, originário da palavra “ensinar”, evoluindo posteriormente para um significado de “prova” ou “testemunho”. Ao trazer a questão do monumento, ele traz o *monumentum* (*monere*), isto é, “fazer lembrar”. A história existe devido aos documentos, devido aos registros elaborados pelo homem e, quando Le Goff se reporta ao documento monumento, ele está se referindo à possibilidade de lembrar de algo passado. Logo, o documento monumento funciona como um vestígio, um rastro de memória, podendo então ser considerado como indícios de registros de uma época de vida.

Sendo assim, o documentário estudado neste trabalho pode ser entendido sob a perspectiva do documento monumento de Le Goff (2003) e, enquanto documento

monumento, é um registro, um rastro, um fragmento de história e é ainda, uma fonte que materializa determinadas formas específicas de manifestação de vivência.

Na próxima seção, será discutido o encadeamento entre memórias, narrativas e construções identitárias, conceitos primordiais para analisar as representações do documentário.

3.2 MEMÓRIAS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS

Na presente pesquisa, para compreender o campo estudado, ou seja o documentário *Paris is Burning*, faz-se significativo discorrer sobre os conceitos imbricados de memórias, narrativas e construções identitárias. Assim, neste tópico, busca-se examinar os respectivos conceitos para, a partir deles, refletir os efeitos de memória que estão em funcionamento no ato de narrar, bem como sua potencialidade na construção das identidades coletivas observadas no documentário.

Em seu artigo ‘Cinco proposições sobre memória social’, hoje considerado um clássico nessa questão, Jô Gondar (2016) apresenta estudos objetivando a chegar o mais próximo possível de um entendimento acerca do conceito de memória. Sua primeira proposição destaca o campo da memória social como transdisciplinar. Segundo Gondar (2016, p. 20-21),

Ainda que possa ser trabalhado por disciplinas diversas, o conceito de memória, mais rigorosamente, é produzido no entrecruzamento ou nos *atravessamentos* entre diferentes campos de saber. Dito de outro modo: ainda que existam conceitos de memória no interior da filosofia, da psicologia, das neurociências e das ciências da informação, entre outras, a ideia de memória social implica que perguntas provenientes de cada uma dessas disciplinas possam atravessar suas fronteiras, fazendo emergir um novo campo de problemas que até então não se encontrava contemplado por nenhuma delas. (grifo nosso)

Na afirmativa da autora acima e com grifo nosso, importa salientar a palavra *atravessamento* no conceito de memória. Analisando-se a palavra, verifica-se que o prefixo *trans*, no termo *transdisciplinar* pressupõe *atravessamentos*, uma vez que não poderia ser explicado plenamente em um único campo isoladamente. Logo, o conceito de memória não está em um campo específico, mas atravessa todos os campos. Com isso, ao refletir sobre

memória, concorda-se com a autora quando esta afirma que o conceito de memória está no atravessamento de diversos campos do saber, isto é, encontra-se no terreno da transdisciplinalidade.

Outro aspecto a ser ressaltado é que se entende memória enquanto fenômeno social, fenômeno esse que é socialmente e coletivamente produzido. Isto é, como “elemento construído coletivamente (por grupos, coletividades, instituições ou sociedades) e submetido a flutuações, transformações, e constantes mudanças” (OLIVEIRA, 2018, p. 5). Acresce-se, ainda, o caráter processual atribuído à memória, onde se recorre novamente à Gondar (2016), que enuncia que a memória nunca é em si mesma. Na variedade de seus processos de manutenção e transformação, ela não pode ser aprisionada numa forma estática, sendo então “simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade a esse campo devam ser plásticas e móveis.” (GONDAR, 2016, p. 21).

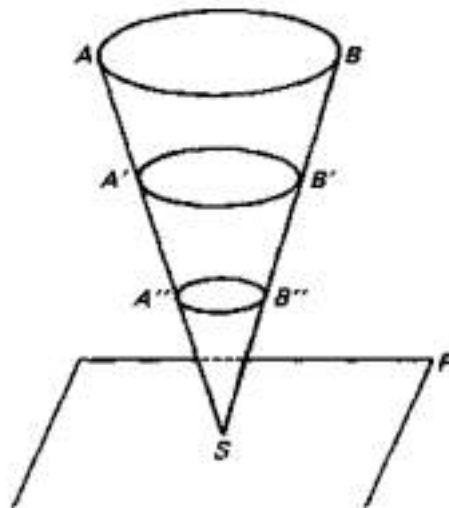
Convém assinalar, em função dessa dimensão social e processual da memória, dois apontamentos: (i) o estabelecimento de um conceito fixo pode presumir uma categorização permanente e errônea. A memória, de modo similar à identidade, está *sendo* muito mais do que *é*; ; (ii) se a memória é construída, logo ela não existe em si mesma, havendo então um problema conceitual na utilização de termos comuns na CI, a exemplo de ‘recuperar’, ‘resgatar’.

Dando-se sequência à reflexão sobre o conceito de memória, parte-se do fundador do conceito: Maurice Halbwachs (2006), discípulo de Durkheim. Halbwachs é autor do clássico ‘A memória coletiva’, onde ampliou o debate acerca de memória, enquanto fenômeno social ou coletivo, antes visto centrado em áreas como medicina e afins. Na perspectiva de Halbwachs (2006), o indivíduo que lembra está inserido numa sociedade que possui um ou mais grupos de referência e, em função da interferência do meio social, a memória é construída coletivamente. Dessa forma, a memória de alguém nunca é apenas individual, uma vez que “para evocar o próprio passado, [...] a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 72). A dimensão coletiva da memória está então no fato de que o homem, como ser social, é apresentado, desde o nascimento, a uma série de referências advindas da sociedade, das instituições e, de modo geral, das diversas formas em

que se organiza socialmente. Isso contribuirá com a construção identitária do ‘eu’ individual e, conseqüentemente, do que esse eu estará ‘sendo’ e estará lembrando.

Outro fator que indica o caráter coletivo da memória, imbricada no presente estudo com narrativas e construções identitárias, encontra-se nas atualizações memorialísticas que o ato de narrar e rememorar possibilita aos indivíduos ao relatarem suas experiências. Esta reflexão apóia-se, no presente estudo, nas concepções de Henri Bergson (1999), autor de *Matéria e memória*, onde o autor apresenta a imagem de um cone invertido (figura 2) que possibilita reflexões acerca da relação entre memória e virtualidade.

Figura 2 – O cone de Bergson



Fonte: BERGSON (1999, p. 190)

Designado pelo autor como *cone SAB*, Bergson (1999) representa nesta figura o acúmulo de lembranças na vida de um indivíduo, bem como sua relação com tempo e espaço. A base AB, no topo do cone, está disposta no passado, em um terreno virtual que permanece imóvel, enquanto a vértice S caracteriza o presente, espaço de constante transformações. A vértice S é parte do plano P, sendo este último a representação atual do universo.

No âmbito das evocações memorialísticas materializadas nas narrativas, questão central nesta pesquisa, recorre-se a figura do cone para ilustrar as formas de atualização e ressignificação da memória. No momento da narrativa de um indivíduo, sua memória encontra-se em um terreno virtual – aplicada na figura como base AB – e, ao narrar

determinado acontecimento, o indivíduo vai puxar a memória através de lembranças. O que ocorre é que não é biologicamente possível lembrar de tudo, e também não é possível lembrar da mesma forma como ocorreu. Consta-se esse fato na sequência, ao passar pelas seções A'B' e A''B'', que realizarão o processo de afunilar a memória. O que sairá virtualmente de algum ponto e virá em forma de lembrança e vai se materializar na vértice S de formas variadas a depender das circunstâncias do presente, isto é, do plano P.

Como previamente discutido, a memória nunca é em si mesma, e sim está sendo recorrentemente construída em um determinado tempo e espaço. Se fosse algo em si, o que se encontra na base AB, ao ser rememorado, surgiria na vértice S por completo, no momento em que um indivíduo se dispõe a narrar uma experiência passada. No entanto, o que ocorre é que as lembranças são atualizadas no presente e seguirão o mesmo sistema, caso ocorra novamente esse processo mnemônico.

Das visões desses autores, pode-se depreender que a lembrança do mesmo acontecimento é realizada de formas diferentes, a depender do momento em que se narra, pois, assim como a memória não é estática e está sempre em construção a depender do presente, a identidade – com suas nuances materializadas em afetos passageiros, convicções momentâneas e ideias efêmeras – também está em frequente construção. Seria lícito, então, apontar que, ao narrar, o indivíduo está de certa forma sempre significando e ressignificando sua existência.

Das ideias aqui expostas, verifica-se que Oliveira (2018) corrobora com esses autores, quando afirma que a memória e a narrativa, enquanto construções, não têm por finalidade reconstruir ou recuperar um passado, “mas sim a construí-lo com base nas questões e nas indagações que formulamos e que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos e de nossa perspectiva presente” (OLIVEIRA, 2018, p. 5). No jogo mnemônico, a narrativa pode funcionar como uma forma de projeção, isto é, no ato de narrar tem-se, potencialmente, a possibilidade de enxergar ‘de fora’ a nós mesmos e, assim, atualizar nossa memória e significar nossa vida, num processo contínuo de construção identitária. Pollak (1992) acresce a isso, o fato de que, ao dar voz às narrativas, cria-se um registro que pode alçar a um lugar de

memória e lembrança, acontecimentos que poderiam estar fadados ao esquecimento¹². O homem, então, atua no mundo com a possibilidade de reinventar recorrentemente as condições de sua existência, sendo que o ato de narrar, para além de possibilitar a participação do indivíduo na vida da palavra e da memória, também o induz a assumir um compromisso com o futuro (GUSMÃO; SOUZA, 2010).

Muito do que se coloca hoje a respeito de memória está relacionado com a questão identitária. Entretanto, o que quer dizer identidade? As mais diversas áreas do conhecimento tentaram definir este conceito. Assim, entende-se a importância de refletir a respeito de algumas destas definições a partir de determinados autores. Pollak (1992, p. 204) entende a identidade como sendo a

Imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo de sua vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, por acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos *outros*. (grifo nosso)

Nesse contexto, compreende-se que a identidade, para além do terreno da representação em que está inserida, também se relaciona com o coletivo e o social a partir do momento em que o *outro* interfere na sua construção. Não se é o mesmo para a vida toda e também não se é o mesmo em todo lugar. Ocorre que, em construções identitárias, o tempo todo se está *sendo mais* do que *somos*. Isso acontece, uma vez que se constrói perfis identitários ao longo da vida, sendo esse caráter construtivo o que torna a identidade um conceito, assim como o conceito da memória, algo sempre em desenvolvimento.

Na sequência, Pollak (1992) pensa a respeito do conceito de memória a partir de Halbwachs (2006) e, em suas reflexões a respeito da relação entre memória e identidade, discorre que as memórias construídas coletivamente permitem que o indivíduo se aproprie de algo que nunca viveu, isto é, que apenas conheceu por meio de narrativas de terceiros, resultando na construção de uma identidade possivelmente tomada por memórias herdadas socialmente, a exemplo de tradições de coletivos do qual pertença (POLLAK, 1992). Estabelecendo um diálogo entre esses autores, esta reflexão apóia-se, também, nas

¹² Reconhece-se, entretanto, a existência de esquecimentos nas narrativas também. Como demonstrado na explicação do cone de Bergson, o ato de narrar evidencia certos elementos e, como não é possível lembrar de tudo, outros acabam sendo esquecidos. Dessa forma, os esquecimentos que ocorrem no ato de narrar podem ser tanto objeto de análise quanto os registros propiciados pelas narrativas. Ocorre que, neste trabalho, optou-se pelo enfoque nos registros.

concepções de Vieira (1999), citado por Lechner (2009, p. 62), que destaca a identidade enquanto “um processo complexo e dialético [sic], é uma (re)construção permanente, flexível e dinâmica, é uma constante reestruturação – constante metamorfose – para um novo todo” e de Gondar (2016, p. 33), que atenta em uma de suas proposições que a memória não se reduz à identidade. A autora ainda argumenta que “reduzir a memória à identidade conduz um pesquisador a uma dificuldade: quando a identidade é algo a ser preservado, a memória se encontra a serviço da manutenção do mesmo”.

Assim, dado o conteúdo apresentado ao longo deste tópico, percebe-se o vínculo entre os conceitos de memória, narrativas e construções identitárias, particularmente o caráter fluido que os envolve e aproxima. Na seção a seguir, discorre-se sobre as acepções e encadeamentos do conceito representação.

3.3 REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Ao examinar a forma pela qual o conceito de representação é apresentado nos dicionários utilizados para consultas simples e cotidianas, Hall (2016) extraiu as seguintes definições no dicionário de Oxford:

I – Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo na nossa mente ou em nossos sentidos. Como, por exemplo, na frase: “Este quadro representa o assassinato de Abel por Caim.”

II – Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto. Como na frase: “No cristianismo, a cruz representa o sofrimento e a crucificação de Cristo.” (HALL, 2016, p. 32).

Essas definições encontradas na busca em fontes comuns indicam que a noção de representação da ação humana costuma tender ao “estar no lugar de”. Apesar de parecer, a princípio, uma definição relativamente simples, o conceito de representação é estudado com afinco em diversas áreas do conhecimento – a exemplo de Filosofia, Biblioteconomia, História, Artes Cênicas, Psicologia, Linguística, entre outras – e se caracteriza por sua complexidade e ambiguidade ao levantar a possibilidade de *ser e não ser*, ao mesmo tempo, a coisa representada. Nesta parte do trabalho, será utilizado voz o aporte teórico de Serge

Moscovici (2007) para dialogar com esse conceito e, posteriormente, será somada a aproximação que Stuart Hall (2016) propõe entre representação, cultura, linguagem.

Nos estudos de Biblioteconomia, o conceito de representação é aludido em diversas disciplinas, encontrando particularmente aproximação na área de pesquisa de Organização da Informação e do Conhecimento, com as disciplinas Representação Temática e Representação Descritiva.

A disciplina Representação Descritiva, ou Catalogação, trabalha o conceito da representação por meio de um olhar para diversas áreas, a exemplo de: i) Linguística e semiótica - estar no lugar de outra coisa, ii) Comunicação - conceito mediador entre o emissor e o receptor, iii) Documentação – descrição descritiva de aspectos físicos e de conteúdo de um documento. (KOBASHI, 1996). Dessa forma, na Representação Descritiva, o conceito de representação é estudado enquanto o conceito mediador entre item e usuário. Assim, surgem opções para estabelecer associações e utilizar alguns destes conceitos no prestante trabalho, a exemplo da Teoria Semiótica (ou Teoria dos Sinais) de Umberto Eco (2000).

Segundo Eco (2000, p. 6) “sempre que, com base em regras subjacentes, algo materialmente presente à percepção do destinatário está para qualquer outra coisa, verifica-se significação.”. Com essa premissa, Eco (2000) traz os códigos, isto é, sistemas de significação que unem entidades presentes e entidades ausentes em um processo, respectivamente, de *significação*, *decodificação* e *substituição*. No âmbito da Representação Descritiva, as figura 3 e 4, a seguir, podem exemplificar esse processo:

Figura 3 – Catálogo (Entidade presente)



Figura 4 – Livros (Entidade ausente)



Fonte: Wikipedia.org, 2005¹³.

Fonte: Mylusciouslife.com, 2012¹⁴.

Percebe-se, assim, que a ideia da representação na frase “estar no lugar de” pode ser observada nas práticas da catalogação. O catálogo, entidade presente, mostra-se resultante de um processo de *decodificação* e *substituição* da materialidade do livro, entidade ausente.

Já na Representação Temática, disciplina que trata de classificação de assuntos segundo sistemas internacionais de classificação, mais que um saber especializado, o ato de classificar também é estudado como um fenômeno social, como ação instintiva do ser humano, que a todo momento classifica uns aos outros e o meio que os cerca. Sobre isso Costa (1997/98, p. 66), admite que

Encontramos inúmeros exemplos de classificações inscritas e actuanes [sic] nos mais variados domínios das relações sociais, tal como se nos apresentam no quotidiano. Basta pensar na maneira como as pessoas tratam umas as outras, ou se referem a terceiras, atribuindo estatutos de superioridade ou inferioridade social, considerando umas distintas e outras vulgares, umas sérias e outras desonestas, umas competentes e outras incapazes, umas merecedoras de mais respeito e outras de menos, e por aí afora.

O argumento de Costa (1997/98) pode ser relacionado ao olhar de Moscovici (2007) acerca de representações. Em *Representações sociais: investigações em psicologia social*, Moscovici (2007,) oferece vasta abordagem sobre o que vem a ser representação, e estabelece o conceito aproximadamente como todas aquelas ideias, crenças e explicações que permeiam nossos pensamentos e acabam por tomar a forma de uma pessoa, um objeto ou um acontecimento por meio das influências sociais com que nos deparamos na nossa vida cotidiana. Essas representações seriam então resultado de interações que acabam servindo para que se estabeleçam as associações pelas quais estamos mutualmente ligados. Para o autor, representação é, substancialmente, a relação entre imagem e significação. Ou seja, a representação acaba por igualar toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem.

Além de fornecer exemplos sobre representações sociais, Moscovici (2007) também discorre a respeito de funções básicas das representações, como a de convencionar todos os objetos, pessoas ou acontecimentos. Nesta perspectiva, o autor explica que o propósito das

¹³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficha_catalogr%C3%A1fica>. Acesso em: 2 jul. 2018.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.mylusciouslife.com/luscious-on-pinterest-luscious-books-and-libraries/>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

representações é tornar o algo não familiar, ou a própria não familiaridade, em familiar. Com isso, compreende-se que, quando Moscovici (2007) assinala que uma das funções das representações é de convencionar algo, o autor aponta que esse algo deve eventualmente adquirir uma forma, isto é, deve se localizar em certa categoria sob pena de não ser compreendido e nem decodificado socialmente (MOSCOVICI, 2007). Isso sinaliza que, mesmo quando algo não se molda exatamente a um modelo existente, ele vai acabar forçado a entrar em determinada categoria, a assumir determinada forma, sob pena de não ser socialmente decodificado. Isso também se relaciona e caracteriza o caráter prescrito das representações. Moscovici (2017) ressalta que elas são impostas sobre nós com uma força irresistível, definindo essa força em questão como uma combinação de uma estrutura que se faz presente ao nosso redor – antes mesmo que comecemos a pensar – e também de um histórico, de uma tradição que determina o que devemos, de fato, pensar. Quando crianças, somos condicionados de diversas formas a adquirir certas ideias como, por exemplo, “rosa é cor de meninas” e “meninos que choram são fracos”. Isso sinaliza o argumento existente de que as representações que temos não estão diretamente ligadas com a nossa maneira própria de pensar, e sim que a nossa maneira de pensar e o que pensamos depende de tais representações.

As concepções de Moscovici possuem uma ligação com os ‘fatos sociais’ e as ‘representações coletivas’ Émile Durkheim, a quem Gerard Duveen¹⁵ chama de ‘ancestral ambíguo’ de Moscovici. Na concepção de Durkheim, fato social é tudo aquilo que é organizado pela sociedade, pelos coletivos em geral e, uma vez organizado, passam a incidir sobre os seres ao moldar-lhes os pensamentos e comportamentos. Mais objetivamente, Gabriel Cohn¹⁶ nos diz que “‘fato social’ é tudo aquilo que, por via do modo em que estamos relacionados uns com os outros em uma sociedade, se impõem a nós como ação que devemos realizar sob pena de ficar fora do conjunto” (COHN, [20-], não paginado). Esse conceito acaba por se conectar com a concepção de Moscovici (2017) a respeito das representações sociais, uma vez que, como dito anteriormente, estas são organizadas e transmitidas através da interação social, para que então sejam estabelecidas associações pelas quais estamos

¹⁵ Editor do original inglês e autor da introdução da 7ª edição de *Representações sociais: uma investigação em psicologia social*, de autoria de Moscovici.

¹⁶ Sóciologo especialista na obra de Max Weber.

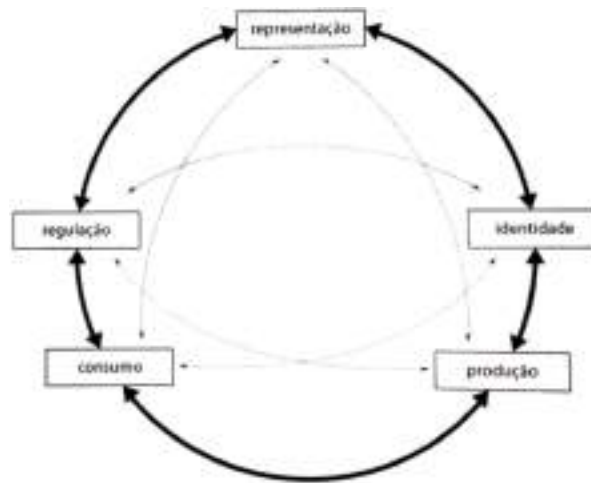
mutualmente ligados e que nos permitem compartilhar um senso comum que facilita a comunicação. Nós só podemos criar certos tipos de representações se antes tivermos sido apresentados a certos fatos sociais, pois estes fatos – a exemplo da a linguagem, da religião, da família, da constituição e etc – vão acabar interferindo na modelagem daquilo que teremos como representação. Dessa forma, pode-se dizer que as representações sociais de Moscovici são fragmentos dos fatos sociais de Durkheim.

Na sequência, saindo da psicologia social de Moscovici, e também da sociologia de Durkheim, o teórico cultural Stuart Hall apresenta um trabalho expressivo para o estudo do conceito de representação. Ancorado na abordagem construtivista¹⁷, Stuart Hall, na obra *Cultura e representação*, trabalha a representação dentro dos estudos culturais, apontando que a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura (HALL, 2016, p. 31). Por sentido, o autor entende que, se o indivíduo está munido de um conceito para algo, pode-se dizer que este sabe seu ‘sentido’ (HALL, 2016,), indo ao encontro de Bakhtin, que ressalta “chamo sentido ao que é *resposta* a uma pergunta. O que não responde a nenhuma pergunta carece de sentido.” (BAKHTIN, 2010, p. 386, grifo do autor). Já linguagem é entendida e trabalhada pelo autor no sentido mais amplo da palavra, isto é, “qualquer som, palavra, imagem ou objeto [...] que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, ‘uma linguagem’.” (HALL, 2016, p. 16) Dessa forma, “pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual linguístico.” (HALL, 2016, p. 43, grifo do autor).

A figura 5, a seguir, demonstra as o encadeamento pelo qual Hall estuda o conceito de representação:

Figura 5 – O circuito da cultura

¹⁷ Abordagem ou teoria que defende que o significado se constrói na linguagem e por meio dela, sendo a abordagem, segundo Stuart Hall, com a perspectiva de impacto mais relevante sobre os estudos culturais nos anos recentes.



Fonte: HALL (2016, p. 43)

Pode-se argumentar, a partir do olhar para o circuito da cultura, que: (i) a cultura não é algo em si, e sim resultante de uma série de variáveis em funcionamentos, e (ii) Hall considera a cultura enquanto um conjunto de valores ou significados que são compartilhados, sendo que tal compartilhamento só pode ser feito por intermédio da linguagem em suas diversas maneiras de expressão (escrita, imagética, oral, corporal etc). A linguagem, nesta perspectiva, também tem seu funcionamento condicionado aos sistemas de representação e por isso tem vinculação estreita com as perspectivas sociais e históricas. Hall nos lembra ainda que para que haja comunicação, há que se verificar a existência do compartilhamento das convenções linguísticas e dos códigos utilizados no processo comunicacional.

Nesta perspectiva, o autor, em sua perspectiva analítica, considera que toda representação é resultante da produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem" e que "é a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referirmos* ao mundo 'real' dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios". (HALL, 2016, p. 34)

Já os *sistemas de representação*, enquanto construções sociais (não individuais) funcionam como "diferentes maneiras de organizar, agrupar e classificá-los [os conceitos], bem como em formas de estabelecer relações complexas entre eles." (HALL, 2016, p.35).

Por fim, o autor nos aponta que a mistura e combinação das diversas relações entre os conceitos para formar ideias e pensamentos complexos "são possíveis porque nossos

conceitos são organizados em diferentes sistemas classificatórios." (HALL, 2016, p. 35). O compartilhamento destes sistemas de representações são base para o compartilhamento de *mapas conceituais*: [se]

o mapa conceitual que carrego na minha cabeça fosse totalmente diferente do seu, o que nos levaria -eu e você- a interpretar ou dar sentido ao mundo de maneira totalmente diversas. Seríamos incapazes de compartilharmos nossos pensamentos ou de trocar ideias sobre o mundo. (HALL, 2016, p. 36).

Como síntese das reflexões de Hall sobre o processo de significação na cultura, por meio da representação, pode-se citar que

No cerne do processo de significação na cultura surge, então, dois 'sistemas de representação' relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas, etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre 'coisas', conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de representação." (HALL, 2016, p.38).

Estas reflexões serão importantes para as análises das sequências narrativas do documentário, na seção subsequente, quando as drags, no processo narrativo, evidenciam memórias, valores, ideologias, códigos sociais, vinculações ou compartilhamentos a padrões culturais, etc.

4 REPRESENTAÇÕES EM CHAMAS

Esta seção é composta pelos quadros narrativos de onde serão extraídas as representações veiculadas pelos atores sociais do documentário *Paris is Burning*.

É importante ressaltar que, a partir desta etapa do trabalho, considera-se tudo enquanto representação. Isso ocorre por conta da reflexão de que, antes mesmo das drag queens de *Paris is Burning* começarem a narrar suas vivências, a diretora, ao objetivar a gravação do recurso informacional que se configura aqui como um documentário, já tinha em mente uma lógica de construção, isto é, ela já tinha premissas a respeito da história que queria contar. Assim, foi pensado um roteiro, potenciais entrevistados, ângulos que favorecessem suas intenções, planos sequenciais, enquadramentos, etc. Logo, o documentário em si, para além de ser uma narrativa que dá voz a outras narrativas, é também uma representação.

Nessa premissa, estamos em quatro camadas de representação, pois: i) as drag queens, ao participarem das interações sociais de sua comunidade, estão representando; ii) ao narrarem suas vivências para uma câmera, elas estão criando uma representação de si mesmas, uma vez e salientam alguns aspectos de si enquanto ocultam outros; iii) ao criar o artefato documentário, a diretora faz sua própria representação daquilo que coletou, objetivando contar a história objetivada desde antes das filmagens, e iv) neste trabalho de conclusão de curso optou-se por utilizar determinadas sequências ao invés de outras, tornando o presente estudo a última camada de representação.

Percebe-se, assim, que o trabalho encontra-se, desde já, em um terreno de representação.

O quadro a seguir mostra todas as sequências apresentadas ao longo do documentário *Paris is Burning*, bem como o início de cada sequência tanto em ordem crescente como decrescente. Neste estudo, optou-se por cronometrar o início das sequências utilizadas em ordem decrescente.

Quadro 1
Ordem das sequências

ORDEM DAS SEQUÊNCIAS		
Ordem decrescente	Ordem crescente	Take
1:16:20	00:17	NEW YORK, 1987

1:15:03	1:33	PARIS IS BURNING
1:13:42	2:54	PEPPER LABELIA
1:12:52	3:44	BALL
1:09:33	7:03	KIM PENDAVIS
1:07:18	9:18	FREDDIE PENDAVIS
1:06:28	10:07	DORIAN COREY
1:03:52	12:43	CATEGORIES
1:03:19	13:16	LUSCIOUS BODY
1:02:59	13:36	SCHOOLBOY/SCHOOLGIRL REALNESS
1:02:40	13:55	TOWN AND COUNTRY
1:02:23	14:14	EXECUTIVE REALNESS
1:01:14	14:13	BUTCH QUEEN FIRST TIME IN DRAGS AT A BALL
1:00:23	16:12	HIGH FASHION EVENINGWEAR
58:31	18:05	REALNESS
54:17	22:18	VENUS XTRAVAGANZA
51:56	24:40	HOUSE
47:35	28:59	MOTHER
46:30	30:06	WILLI NINJA
43:12	33:24	SHADE
42:41	33:56	READING
40:34	36:02	VOGUING
33:13	43:22	OCTAVIA SAINT LAUREN
26:46	49:48	MOPPING
16:49	59:48	BROOKE AND CARMEN XTRAVAGANZA
11:33	1:05:02	NEW YORK, 1989

Fonte: a autora.


Nesse contexto, as seguintes sequências foram escolhidas para análise i) Ball; ii) Categories; iii) House e iv) Mother. As duas primeiras categorias de representação serão trabalhadas no mesmo sub tópic.

4.1 “A BALL IS LIKE OUR WORLD”

Em “A ball is like our world”, ou “O baile é como nosso mundo”, procura-se entender as representações vinculadas ao conceito de bailes. Cabe ressaltar que baile, ou *ball*, se constitui como um índice avaliativo por ter um contexto diferente dentro da comunidade. No entanto, por preferência autoral, será utilizada a tradução do termo – sendo esta tradução possível ao passo que não altera o efeito de sentido da palavra.

Paris is Burning é um filme sobre o circuito dos bailes e a comunidade gay que está envolvida neles. A cultura dos bailes, de acordo com Cunningham (1995), teve início em meados de 1920 em vários pontos de Nova York, tendo poucas categorias de competição e drag queens majoritariamente brancas que representavam quase que exclusivamente dançarinas de Las Vegas. Drag queens negras raramente participavam e, quando participavam, era esperado que clareassem seu tom de pele. Por conta desse contexto restritivo e racista, a comunidade de drag queens negras decidiu por estabelecer sua própria cena em Harlem, sendo este o circuito onde o documentário *Paris is Burning* é gravado.

Nesta seção, serão analisados dez quadros narrativos.

Narrador	Sequência	
Xtravaganza não identificadx 	1'12"26	“É como atravessar o espelho do País das Maravilhas. Você entra lá e se sente...você se sente cem por cento certo ok em ser gay. [Jennie: E não é dessa forma no mundo?] Não é dessa forma no mundo. Não é dessa forma no mundo. E quer saber, deveria ser assim no mundo”

Tradução nossa ¹⁸

O membro da *House of Xtravaganza*, cujo nome não foi creditado ao longo do filme, é um dos primeiros narradores a levar para o telespectador um entendimento sobre a sensação

¹⁸ It's like crossing into the looking glass in Wonderland. You go in there and you feel...you feel a hundred percent right as being gay. [Jennie: And that's not what it's like in the world.] That's not what it's like in the world. That's not what it's like in the world. You know, it should be like that in the world.

que os bailes proporcionam. Ele utiliza *País das Maravilhas*, ou *Wonderland*, que é um referente utilizado para traçar uma comparação direta entre o universo de *Alice no País das Maravilhas* e, assim, representar a sensação de pertencimento proporcionada pelos bailes. Criado por Lewis Carroll em 1865, o *País das Maravilhas* (figura 6) é um universo alternativo à realidade a qual pertence a personagem Alice, que, entediada com a realidade em que vive, acaba por entrar no universo em questão.

Figura 6 – Alice no País das Maravilhas




Fonte: TENNIEL, 2015¹⁹

É importante ressaltar que o *País das Maravilhas* não é um lugar perfeito em termos de segurança. A personagem se depara recorrentemente com perigos, a exemplo da Rainha de Copas e sua tendência de punir quem a desrespeita por meio da pena de decapitação. Logo, pode-se depreender que o circuito de bailes, assim como o *País das Maravilhas*, não é um equivalente de perfeição, mas sim um terreno de possibilidades para seus frequentadores. É um lugar onde é possível *ser e fazer* coisas que, no plano da realidade, não seria. O narrador induz essa questão ao afirmar que, em um baile, você se sente “cem por cento ok em ser gay”. Na sequência, ele utiliza o modalizador epistêmico “Não é” em sua fala para afirmar que “não é dessa forma no mundo”. O modalizador utilizado possui um caráter de afirmação e expressa um juízo de valor, uma avaliação, assinalando uma adesão do falante ao que ele diz

¹⁹ Disponível em: <<http://mentalfloss.com/article/69687/9-ways-artists-have-imagined-alice-wonderland>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

(CASTILHO, 2010). Caso ele tivesse modelado epistemicamente sua fala com “acho que” – “Acho que não é assim no mundo” – ele poderia estar aberto ao debate com seu interlocutor. No entanto, ao modalizar com “não é”, ele não deixa dúvidas de que não se sente seguro em manifestar sua homossexualidade fora do circuito dos bailes, pois o mundo indubitavelmente não considera sua homossexualidade correta.


Narrador	Sequência	
Adonis não idendififadx 	1'12''08	“Essa sociedade que vai para jogos de futebol, de basquete – esse é o seu entretenimento. Então, o baile é o nosso. Nós nos preparamos para bailes e podemos gastar mais tempo nos preparando para isso do que qualquer um gastaria se preparando para qualquer outra coisa”

Tradução nossa²⁰

Através da referência “essa sociedade”, o narrador inicia sua sentença com uma oposição que se confirma logo a seguir através da utilização dos referentes “futebol” e “basquete”. Depreende-se que, apesar de existir uma sociedade em que todos coabitam, ele auto exclui a comunidade em que pertence da sociedade que se entretêm com jogos de futebol e basquete, isto é, práticas e entretenimentos vinculados a sociedade tradicional, heteronormativa. Quando ele coloca que “o baile é o nosso”, o “nosso” se configura como referente e predicação, pois atribui ao baile uma característica social e coletiva. Ao dizer que o baile é “nosso”, ele restringe o acesso e participação de suas práticas à comunidade a qual pertence, inferindo que futebol e basquete enquanto representações do entretenimento de uma sociedade tradicional, ao passo que o baile é restrito a ele e seus iguais, uma vez que suas práticas não seguem o que é considerado socialmente aceitável.


Narrador	Sequência	
		Sabe, o baile é como se fosse o nosso mundo. Um baile é, para

²⁰ This society - going to a football game, basketball - that's their entertainment. You know, a ball is ours. We prepare for a ball. We may spend more time preparing for a ball than anybody would spend preparing for anything else.

<p>Dupré não identificad^x</p> 	<p>1'11"58</p>	<p>nós, o mais próximo da realidade que podemos ter de chegar a toda essa fama, fortuna e estrelato”</p>
--	----------------	--

Tradução nossa²¹

Tendo sido filmada a seguir da narrativa anteriormente analisada, a fala deste narrador vai ao encontro e reafirma a ideia que o anterior transmitiu. Ao afirmar que “o baile é, para nós, o mais próximo da realidade que podemos ter” ele modaliza por meio do “para nós” a restrição de sentido e acesso do baile, destacando sua importância para a comunidade a qual pertence.

Narrador	Sequência	
<p>Pepper LaBeija</p> 	<p>1'11"47</p>	<p>“Eu sempre vi como os ricos viviam e eu me sentia como, sabe...era como levar um tapa na cara. Eu dizia “eu tenho que ter aquilo”, porque nunca me senti a vontade sendo pobre. Simplesmente não me sinto. Até mesmo a classe média não combina comigo. Vendo os ricos...vendo o modo que as pessoas vivem em Dinastia, aquelas casas enormes...Eu pensava “Essa gente tem casas de 42 quartos! Meu Deus, que tipo de casa é essa?”. Porque eles podem ter isso e eu não? Eu me sentia injustiçado. Eu sempre me sentia injustiçado com esse tipo de coisa”</p>

Tradução nossa²²

A narrativa de Pepper demonstra-se, a nível de análise, extremamente interessante por oferecer diversas pistas indexicais passíveis de exame. Primeiramente, percebe-se logo o referente “ricos” no começo de sua sentença, que traz uma ideia que, subsequentemente, vai

²¹ You know, a ball is like our world. A ball is, to us, is as close to reality as we're gonna get to all of that fame and fortune and stardom and spotlights.

²² I'd always see the way that rich people lived and I'd feel it more, you know. It would slap me in the face. I'd say, "I have to have that." Because I never felt comfortable being poor. I just don't. Or even, middle class doesn't suit me. Seeing the riches, seeing the way people on "Dynasty" lived, these huge houses. And I would think, "These people have 42 rooms in their house! Oh, my God, what kind of a house is that?" And we've got three. So why is it that they can have it and I didn't? I always felt cheated. I always felt cheated out of things like that.

se opor ao “pobre”. Posteriormente, observa-se duas pistas de citações. Quando o narrador cita um discurso de outra pessoa, ou até mesmo seu próprio discurso do passado, existe um objetivo por traz dessa citação. O objetivo pode estar entre os mais variados possíveis, a exemplo de: i) evidenciar ao seu interlocutor o fato de que alguém disse isso, dando mais força ao que você está narrando; ii) provar que você já disse isso antes; iii) redirecionar o foco do seu interlocutor para algo ou alguém e etc. Pepper faz uso da pista citação duas vezes, como pode ser observado no “Eu dizia...” e no “Eu pensava...”, recriando assim um evento narrativo que denota uma característica da personalidade de Pepper: ele não se conforma no momento da narrativa e, provavelmente, nunca se conformou em ser pobre. Ao trazer a telenovela *Dinastia* (figura 7) enquanto referente do mundo externo, Pepper indexaliza a classe que acredita melhor se adequar ao seu perfil identitário.

Figura 7 – Dinastia




Fonte: Hollywoodlife.com (2017)²³

Dinastia foi uma telenovela transmitida entre 1981 e 1989, tendo como enredo as disputas entre famílias ligadas a uma companhia de petróleo. Estando no auge na época em que o documentário foi filmado, a novela demonstrava um estilo de vida luxuoso, uma valorização do material e a exaltação da aparência. Pepper utiliza a predição “injustiçado” para reafirmar seu estado de insatisfação em não ter o estilo de vida supracitado, restando a

²³ Disponível em: <<https://hollywoodlife.com/2017/10/11/dynasty-fashion-reboot-old-new-before-after-pics/>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

ele a simulação do tal no circuito dos bailes. Nesse contexto, pode-se afirmar que a telenovela *Dinastia* veiculou a representação do estilo de vida ideal para o narrador.

Narrador	Sequência	
Junior LaBeija 	1'11"11	“Você tem espaço para fazer tudo que você quer. [...] E para vocês que não estão walking, por favor entendam que todos nós, em algum momento, tivemos o desejo de walk a ballroom floor. Então deem, aos anfitriões e aos competidores, aplausos pela coragem. Porque, seus perversos filhos da puta, pra isso precisa de coragem. Acreditem em mim. Nós não vamos ser shady, apenas fierce”

Tradução nossa ²⁴

É importante ressaltar que Junior LaBeija, na sequência apresentada no quadro acima, falou na qualidade de *emcee*, equivalente a um mestre de cerimônia ou apresentador de um evento. Nesta perspectiva, apesar dele estar presente na narrativa do documentário, ele não narrou essa sequência diretamente para a diretora do filme, e sim proferiu para quem estava presente no baile, a exemplo dos indivíduos que aparecem das figuras a seguir:

Figuras 8 e 9 – We're not going to be shady, just fierce



Fonte: Paris is burning, 1991.

Na fala de Junior LaBeija é possível identificar diversos índices avaliativos, sendo estas pistas indexicais as seguintes: *walking* (ou *walk*), *ballroom floor*, *shady* e *fierce*. Como


²⁴ You have space to do all that you intend to. Now, the categories are: Butch Queen, one through 17. And for the girls, 18 through 30. As far as all of you-all not walking, please realize that we all, at one time or another, have lusted to walk a ballroom floor. So give the patrons and the contestants, you know, a round of applause for nerve, 'cause with you-all vicious motherfuckers, it do take nerves. Believe me. We're not going to be shady, just fierce.

foi explicado anteriormente, índices avaliativos são todos os termos e expressões que distinguem determinada comunidade ou contexto social. Ao verbalizar determinados termos criados ou ressignificados por eles, os atores sociais que compõem o documentário mostram-se, através dessa linguagem específica, pertencentes a um mesmo agrupamento social. Importa salientar que essa característica especial observada em determinadas expressões é o que dificulta e, em muitos casos, torna impossível realizar o processo de tradução de maneira que o índice não perca seu efeito de sentido. Tomando como exemplo o termo *walker*: em uma tradução livre, *walker* denotaria um indivíduo que caminha. Em contrapartida, se você faz parte do núcleo de telespectadores do seriado *The Walking Dead*, *walker* significa um indivíduo que foi infectado, morreu, não teve seu cérebro destruído e, por conta destas circunstâncias, ainda caminha enquanto morto vivo – em outras palavras, pode-se dizer que *walker* é sinônimo de zumbi. No circuito dos bailes, no entanto, *walker* diz respeito aos indivíduos, mais especificamente drag queens, que se propõem a competir dentro das categorias, objetivando ganhar troféus e conquistar status na comunidade. Percebe-se, então, que o termo é o mesmo, mas vai ser apreendido de formas diferentes a depender do contexto em que está inserido, e vai representar coisas, pessoas, lugares, práticas sociais e etc, a depender da comunidade.

Outro ponto de interesse é que são raras as vezes em que tantos índices avaliativos podem ser observados na mesma sequência ao longo do documentário. Quando outros narradores trazem índices, eles aparentam trazê-los para explicá-los subsequentemente, citando o telespectador e convidando-o a compreender os códigos da comunidade. Na sequência proferida por Junior LaBeija, no entanto, esses índices não são explicados a um interlocutor, o que nos remete ao parágrafo inicial: ele não estava em uma conversa direta com a diretora, e sim atuando enquanto apresentador do baile. Ou seja, não fez-se necessária a explicação naquele momento do filme, pois a mensagem era para interlocutores que partilhavam do mesmo código linguístico.

Entende-se, então, que Junior LaBeija estava mandando uma mensagem aos que estavam presentes no baile, criando também uma oposição entre os competidores e anfitriões com aqueles que estavam presentes apenas para assistir. Ele exige respeito de modo veemente e faz uso da predicação “perversos filhos da puta” para evidenciar que não vai aceitar que o

desacatem. Convém assinalar que, na qualidade de *emcee* de diversos bailes, Junior LaBeija tem o poder de desqualificar *ball walkers*, evidenciando sua autoridade na comunidade.

Narrador	Sequência	
Pepper LaBeija 	1'10"33	Os bailes são mais ou menos a como uma fantasia nossa onde somos superstars. Sabe, tipo o Oscar, ou seilá. Ou de estar desfilando como uma modelo. Sabe, muitas dessas crianças que estão nos bailes não tem nada. Alguns não tem nem o que comer. E eles dormem no Under 21, ou em um cais ou seilá. Eles não tem um lar para ir, então eles fazem...Eles vão pra rua e roubam alguma coisa, se vestem e vem para o baile por uma noite e vivem a fantasia”


Tradução nossa ²⁵

Mais uma vez, observa-se o referente “Oscar”, um dos mais prestigiosos prêmios existentes, sendo utilizado para representar o que os frequentadores do circuito dos bailes do Harlem buscam alcançar nesse espaço, isto é, fama, consagração e aprovação que não seriam possíveis fora da comunidade. Não sendo possível do lado de fora, o baile proporciona todos esses louvores simbolicamente, como aponta Pepper ao utilizar o termo “fantasia”. Em sua narrativa, Pepper também ressalta a importância da existência de tal evento ao trazer o referente “crianças” para sua fala, destacando o estado de abandono que tais jovens se encontram, bem como o presumível refúgio que os bailes representam para eles. Logo em seguida da narração de Pepper, um locutor não identificado reforça a definição de baile vista até então ao explicar que

Um baile é o próprio mundo. Qualquer coisa que você quer ser, você pode ser. Em um baile você tem a chance de mostrar sua elegância, sua sedução, sua beleza, inteligência, seu charme, seu conhecimento. Você pode se tornar qualquer coisa e fazer qualquer coisa e isso não será questionado. Eu

²⁵ Those balls are more or less like our fantasy of being a superstar. You know, like the Oscars or whatever, or being on a runway as a model. You know, a lot of those kids that are in the balls, they don't have two of nothing. Some of them don't even eat. They come to balls starving. And they sleep in the Under 21, or they sleep on the Pier or wherever. They don't have a home to go to, but they'll make... They'll go out and they'll steal something, and then get dressed up and come to a ball for that one night and live the fantasy.

cheguei, eu vi, eu conquistei. Isso é um baile. (PARIS IS BURNING, 1991, 6:30min, tradução nossa²⁶)

Narrador	Sequência	
<p data-bbox="300 450 443 479">Willi Ninja</p> 	<p data-bbox="555 450 647 479">37'35"</p>	<p data-bbox="715 389 1417 898">“Eu quero levar o voguing não só a Paris is Burning, mas também a Paris de verdade...e incendiar a verdadeira Paris. É isso que quero fazer. E não apenas lá, mas também em outros países. Minha house se chama Ninja... E eu quero levar minha house inteira para o Japão [...] e tê-la aceita lá. Quero ser uma grande estrela. Conhecido em todos os cantos do mundo. Entende, talvez como coreógrafo, um bailarino famoso, um cantor...ou tudo isso. O que os bailes tem a ver com isso, no que diz respeito ao campo da dança, os bailes ajudam a aperfeiçoar meu estilo um pouco mais. Aprender novas coisas, ter novas ideias e levá-las ao mundo real.”</p>

Tradução nossa ²⁷

A narrativa de Willi Ninja, repleta de pistas indexicais, destaca-se por revelar ao telespectador do filme o seguinte fato: alguns frequentadores dos bailes estão nesse espaço movidos por outras intenções que não apenas a busca de refúgio em um mundo simbólico. Willi inicia sua narrativa brincando com sentidos ao afirmar que quer levar o *voguing*, índice avaliativo que diz respeito a dança oriunda do circuito LGBT de Nova York, para a verdadeira Paris. Cabe ressaltar que, no contexto do filme, o termo Paris tem significados variados que acabam por vezes atribuindo-o característica de índice e referente.

A princípio, existe a Paris “de verdade”, capital da França para onde Willi quer levar sua *house* – índice avaliativo atribuído aos agrupamentos simbólicos que veremos em outra seção. Essa “verdadeira Paris” cria oposição com *Paris is Burning* que, antes de ser o nome do documentário estudado no presente trabalho, era um baile anual oferecido pela drag queen

²⁶ A ball is the very **world**. Whatever you want to be, you be. So at a ball, you have a chance to display your **elegance**, your seductiveness, your beauty, your wit, your charm, your knowledge. You can become anything and do anything right here, right now and it won't be questioned. I came, I saw, I conquered. That's a ball.

²⁷ I want to take voguing, not to just Paris is Burning, but I want to take it to the real Paris and make the real Paris burn. That's what I want to do. And not just there, but to other countries as well. My house name is Ninja, and I would really like to take my whole house and go to Japan and really let loose and do it and have them accept it there. I want to be a big star...uh, known, generally, every corner of the world. You know, maybe as a choreographer, a famous dancer, a singer... or all of them. What the balls has to do with that, as far as the dance field, is maybe perfect my craft a little better. To learn new things, new ideas and bring 'em to the real world.

Paris Dupré, onde também muitas das cenas do documentário foram gravadas. Não se sabe se Willi, quando narrou a sequência acima, tinha conhecimento de que o título do documentário seria o mesmo do baile que frequentava, mas ao utilizar o referente Paris e o índice e referente *Paris is Burning*, pode-se inferir que ele queria ir além de *Paris is Burning*, baile de Paris Dupré (figura 10), e *Paris is Burning*, documentário (figura 11).

Figura 10 – Paris Dupré



Fonte: Paris is burning, 1991.

Figura 11 – Poster de Paris is Burning




Fonte: Imdb.com, [20-]²⁸.

É interessante destacar que Willi também distingue o circuito dos bailes do referente “mundo real”, concordando então com os outros narradores no que diz respeito ao universo alternativo proporcionado pelos bailes de Harlem. No entanto, ele destaca que quer ser aceito no mundo real, utilizando o espaço do baile não como refúgio, mas como espaço para aperfeiçoar sua técnica de dança e ter novas ideias, sendo esse intuito o que o difere da maioria dos outros frequentadores.

Narrador	Sequência	“Nem todas podiam ser dançarinas de Las Vegas. Nem todos
----------	-----------	--

²⁸ Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt0100332/?ref_=tt_mv_close >. Acesso em: 29 jun. 2018.

<p>Dorian Corey</p> 	<p>1'04"45</p>	<p>podiam usar penas e enfeites na cabeça. Então criaram categorias para todos... Foi isso que fez com que os bailes mudassem, passou a ter mais envolvimento. Quase todo mundo que vai para um desses eventos acaba participando. Com o tempo, ao longo dos bailes, todos desfilaram em uma ou outra categoria. Se você tem um corpo legal, ou é muito estiloso... ou muito bonito... Ou transparece muita realidade... sempre tem algo pra todo mundo e é por isso que eles continuam vindo. É como...É como a natureza. Eu sou tão fã da natureza. Os jovens sempre tentam tirar da frente os touros velhos. E é por isso que eles mudam e criam esse monte de categorias loucas que sempre me fazem dormir”</p>
---	----------------	---

Tradução nossa ²⁹

Retirado de sequências do documentário que buscavam examinar o conceito de *categories*, Dorian evidencia em sua narrativa não apenas o funcionamento de tais categorias, mas a própria evolução dos bailes em si. Anteriormente, o narrador já havia feito uma separação entre os bailes que ocorriam na época em que o documentário foi filmado e os bailes dos quais participava nas décadas anteriores, separação esta feita através da predicação “early-type ball” – algo como “baile à moda antiga”. Como dito anteriormente, o circuito dos bailes de Nova York teve início em meados de 1920 em vários pontos da cidade, sendo as dançarinas de Las Vegas o modelo de categorias. Ao passo que negros não podiam participar e, quando podiam, eram obrigados a usar maquiagem que clareassem sua pele (como pode ser observado na figura 12, onde Dorian aparece com a tonalidade de pele clareada), a comunidade negra *queer* estabeleceu, em Harlem, seu próprio circuito.

²⁹ Everyone couldn't be a Las Vegas showgirl. Everyone couldn't put on a stack of feathers and a big headpiece. So they made the categories for everybody. That's what really made the balls change. So there was more involvement. Everyone that goes to one of these affairs now damn near participates. Eventually, over the course of a year's balls, they've all walked the runway in some category or another. Either you've got a nice body or you are very fashionable or you're very pretty or you're very real-looking, but there's always something there for everyone. And that's what keeps them all coming. And it's like in nature - I'm such a nature fan - the young ones are always bucking to move the old bulls out of the way. That's why they change and go through all these mad categories that I never can stay awake for.

Figura 12 – Dorian Corey walking on early-type balls



Fonte: Paris is burning, 1991.

O circuito de bailes *queers* de Harlem, dessa forma, configurou padrões previamente estabelecidos de forma que houvesse, como aponta Dorian, “mais envolvimento”, isto é, maior participação daqueles que não se encaixavam no estereótipo de dançarinas de Las Vegas. A figura 13, a seguir, é a imagem que roda no documentário quando Dorian narra “Nem todas podiam ser dançarinas de Las Vegas.”.

Figura 13 – “Everyone couldn’t be a Las Vegas showgirl”



Fonte: Paris is burning, 1991.

Assim, a figura de um negro acima do peso acaba por representar, no documentário *Paris is Burning*, o frequentador fora do estereótipo a qual Dorian se refere. O grupo de estudos *Subcultures and Sociology*, do Grinnel College ([20-], não paginado), levantou que


No entanto, a rebelião de Stonewall em Nova York, no final de 1960, quando pessoas *queer* de cor enfrentaram a polícia, acabou por mudar a autopercepção dentro da subcultura: ao invés de culpa, passaram a ter sentimentos de auto-aceitação e orgulho. A década de 1970 veio a expandir a participação em bailes à medida que seus participantes aumentaram em números e, assim, novos tipos de categorias foram criadas para permitir a inclusão e o envolvimento de todos. (tradução nossa³⁰).

Entretanto, entende-se, por meio da narrativa de Dorian, que estas novas modalidades de categorias o incomodam. Se por um lado, Dorian demonstra ter ciência de como o preconceito resulta na marginalização de sua comunidade – e cabe ressaltar que esse posicionamento pode ser identificado em diversas cenas ao longo do documentário –, por outro ele demonstra desagrado ao predicar como “loucas” essas novas categorias que “sempre o fazem dormir”, sendo esta outra predicação por onde subentende-se que os bailes, dentro dessas novas circunstâncias, tornaram-se entediantes, chatos, entre outros termos que denotam uma função adjetiva negativa.

Outro aspecto a ser ressaltado se refere à expressão predicativa “é como a natureza”, utilizada posteriormente por Dorian para comparar a si, frequentador dos “bailes à moda antiga”, ao referente “jovens”, isto é, frequentadores do circuito na atualidade em que ele narrou. Ao trazer os “bailes à moda antiga” para sua narrativa, Dorian induz bailes, enquanto práticas sociais, como algo que já se modificou consideravelmente na comunidade e, assim, já se configura como algo estabelecido a ponto de ter um passado. Ele, Dorian, fez parte desse passado. Ele utiliza do referente “touro velho” na sentença “os *jovens* sempre tentam tirar da frente os *touros velhos*.” justamente se colocando nessa categoria, isto é, de velho, antigo, ultrapassado e que, de certa forma, está sendo ameaçado por uma juventude que quer modificar suas práticas e, por fim, ocupar seu lugar. Seria lícito, então, apontar esse sentimento de ameaça que acometia Dorian como motivo de sua falta de entusiasmo diante das novas – e mais inclusivas – categorias.

Narrador	Sequência	“Isso é a América Branca. E quando se trata de minorias,
-----------------	------------------	--

³⁰ However, New York’s Stonewall Riots of the late 1960s, when queer people of color stood up to police, changed self-perceptions within the subculture: from feeling guilty and apologetic to feelings of self-acceptance and pride. The 1970s saw an expansion of ball participation as balls increased their numbers and types of categories to allow inclusivity and involvement of everyone

<p>Junior LaBeija</p> 	<p>34'01''</p>	<p>especialmente negros, nós somos o povo que nos últimos 400 anos deu o maior exemplo de mudança de comportamento na história da civilização. Tudo nos foi tirado e, ainda assim, aprendemos a sobreviver. É por isso que no circuito dos bailes fica tão óbvio que, se você capturou o grande estilo de vida branco de viver - ou parecer...ou o modo de se vestir ou falar...Você é maravilhoso”</p>
---	----------------	---

Tradução nossa ³¹

Proferida por Junior LaBeija enquanto locutor, apesar de não ter sido narrada diretamente à Livingston, a sequência pode ser entendida como a expressão do pensamento da comunidade que a diretora quis passar. A fala de Junior LaBeija é transmitida em concomitância com cenas não apenas das representações realizadas nos bailes através das categorias, mas também de bairros de Nova York frequentada por aqueles que os *ball walkers* procuram representar, isto é, a América Branca.

Ao se analisar o contexto dessa cena específica, pode-se ter um vislumbre do estilo de vida atribuída à América Branca, mais especificamente daqueles que andam em bairros como Wall Street, como pode-se observar nas imagens a seguir:

Figuras 14 e 15 – A América Branca



Fonte: Paris is burning, 1991.

³¹ This is White America. And when it come to the minorities, especially black, we as a people, for the past 400 years, is the greatest example of behavior modification in the history of civilization. We have had everything taken away from us, and yet we have all learned how to survive. That is why, in the ballroom circuit, it is so obvious that if you have captured the great white way of living - or looking... or dressing or speaking - you is a marvel.

Nas cenas gravadas nas ruas, todos são brancos. Negros não são vistos circulando em Wall Street e não estão na capa da revista Forbes. Isso é a “América Branca”, referente utilizado pelo narrador que não denota apenas pessoas brancas, mas o ideal de nação construído na época. Anteriormente a essa narrativa, Junior LaBeija já havia frisado que toda a mídia a qual tinham acesso – TV, revistas, filmes, etc – era constituída de pessoas brancas que vivem e aparentam o que é apresentado como o estilo de vida e aparência ideal, o qual ele ressalta como “o sonho e ambição de toda minoria...é viver e parecer tal qual uma pessoa branca é retratada [nas mídias].” (Paris is burning, 1991, 34min).

Estas cenas vão posteriormente entrar em contraste direto com as representações dos bailes. Ao som de Marcia Trionfale³², drag queens simulam cenas patrióticas (figuras 16 e 17) e demonstram, como afirma LaBeija, que capturaram “o grande estilo de vida branco de viver - ou parecer”.


Figuras 16 e 17 – “You is a marvel”



Fonte: Paris is burning, 1991.

Nesta perspectiva, pode-se depreender que esta sequência exprime o que as categorias dos bailes propõe no contexto dos bailes: se você não pode ser ou ter o que a classe dominante é ou tem, você pode ao menos *parecer*. Se você parecer, você é, como predica LaBeija “maravilhoso”. Quanto mais fidedigna é a representação do real, maior é a possibilidade das drag queens conseguirem troféus – que, para eles, representa o Oscar – e, assim, ganharem, na comunidade, o status que, enquanto classe marginalizada, dificilmente conseguiriam fora dela.

³² Da ópera "Aida" de Giuseppe Verdi.

Narrador	Sequência	
Sol Williams Pendavis 	28'32"	“Tem gente que passa o dia sentada. Elas tem potencial, certo? Elas vão aos bailes e provam que tem potencial ao apresentar um figurino, não é? OK, mas elas pensam: ‘o baile disse que eu tenho um potencial... O baile me disse que sou alguém’. Só que quando baile acaba, você precisa se convencer de que é alguém, e aí que as pessoas se perdem.”

Tradução nossa ³³

A nível de análise, interessa-nos a narrativa de Sol Williams Pendavis na sequência acima. Em *Paris is Burning*, Sol surge, junto com Dorian Corey, como um poucos personagens a levantar o lado prejudicial que os bailes podem ter. Ao usar o referente “tem gente”, Sol não expõe diretamente a quem se refere e, apesar do filme intercalar sua fala com cenas que mostram determinados participantes do circuito dos bailes, não fica nítido a quem ele direcional sua crítica. Na sequência, ele traz em sua narrativa a pista citação ao dizer “o baile disse que eu tenho um potencial... O baile me disse que sou alguém.”. No entanto, ele não está citando o que alguém disse, e sim o que ele acredita que certas pessoas pensam a respeito das emoções proporcionadas pelo baile, indexalizando então uma posição de advertência no que tange certos pontos das práticas da comunidade.

Ao seu encontro, Dorian Corey faz a seguinte comparação a respeito do baile “It's really a case of going back into the closet.” (*PARIS is burning*, 1991, 56min) ou, em tradução livre “É realmente um caso de voltar para o armário”, em uma comparação que leva a uma predicação de crítica direta, uma vez que a expressão “voltar para o armário” – ou “back into the closet” – indica, em ambos inglês e português, a negação da homossexualidade perante a sociedade. É pertinente ressaltar que algumas categorias dos bailes consistiam diretamente em representar a aparência que a comunidade atribuía a heterossexuais, bem como seu estilo de vida. Sobre os relatos de Dorian, hooks (1996, p. 155) salienta


³³ There's people who sit home all day, they have potential, okay. I mean they go to the balls and they prove that they have potentials on actually selling a garment. Okay, but they like, being that I have this potential the ballroom tells me, okay, the ballroom tells me that I'm somebody. When the ballroom is over, when you come home, you have to convince yourself that you are somebody. And that's where they get lost.

[...] só se pode aprender a amar a si mesmo quando se rompe com a ilusão e enfrenta a realidade, e não se refugiando na fantasia. Ele reconhece que é preciso distinguir o lugar da fantasia no jogo ritualizado do uso da fantasia enquanto escape. Ao contrário de Pepper LaBeija, que constrói um mundo mítico para habitar, tornando-o sua realidade privada, Carey encoraja o uso criativo da imaginação para aumentar a capacidade de viver mais plenamente em um mundo além da fantasia. (tradução nossa³⁴)

Convém assinalar que o argumento de hooks também poderia estender-se à Sol Williams Pendavis e a Willi Ninja. Enquanto Pendavis adverte, na sequência narrada, sobre a dependência que certos *ball walkers* têm do baile para se convencerem de que têm potencial na vida, que *são alguém* fora deste circuito, Willi Ninja, como previamente discutido, utiliza os bailes para aperfeiçoar sua técnica e levar toda sua potencialidade enquanto dançarino, permormer, coreógrafo etc, para *o mundo real*.

4.2 “A HOUSE? LET'S SEE...”

Em “A house? Let's see...”, ou “Uma casa? Vejamos...”, procura-se entender a ressignificação do conceito de tradicional casa para o índice avaliativo *house*, bem como analisar as representações do termo que podem ser observadas nos quadros narrativos a seguir.

Narrador	Sequência	
Dorian Corey 	51'53”	“Uma house? Vejamos se consigo ser claro. São famílias. Você pode dizer isso. São famílias...para muitas crianças que não tem famílias. Mas é um novo significado de família. Os hippies tinham famílias, mas ninguém falava nada disso. Não é uma questão de homem, mulher e filhos que cresceram como uma família. É uma questão de grupos de seres humanos com vínculos em comum.”


³⁴ [...] one can only learn to love the self when one break through illusion and faces reality, not by escaping into fantasy. [...] he acknowledges that one must distinguish the place of fantasy in ritualized play from the use of fantasy as a means of escape. Unlike Pepper LaBeija who constructs a mythic world to inhabit, making his private reality, Carey encourages using imagination creatively to enhance one's capacity to live more fully in a world beyond fantasy.

Tradução nossa ³⁵

Em sua narrativa, como pode-se observar, Dorian estava explicando para a diretora o que seria uma *house* no contexto da comunidade a qual ele pertence. Em inglês, ‘*house*’ seria o termo utilizado para representar o conceito de ‘casa’ para a sociedade. Entretanto, a comunidade representada no documentário ressignificou termos e conceitos tradicionais, sendo esta a razão que acaba por levar seus narradores a explicá-los a interlocutores que não partilham do mesmo código linguístico. Logo, *house* é, desde já, um dos índices avaliativos que compõe a linguagem específica de *Paris is Burning*, e, sabendo que a palavra significa algo diferente em sua comunidade, Dorian trata de explicá-la.

Segundo o narrador, pode-se dizer que *house* é uma família, sendo ambos referentes que, a nível de caracterização conceitual, tornam-se equivalentes. Como o próprio narrador induz, é um novo significado de família, não o próprio, e isso se explica na sequência quando é feita uma comparação entre a família que as *houses* representam e a família dos hippies. Quando Dorian traz em sua narrativa a seguinte afirmação “Os hippies tinham famílias, mas ninguém falava nada disso”, entende-se que, caso ele afirmasse que uma *house* é uma família, sua afirmativa seria refutada, o que não aconteceria no caso dos hippies pois, apesar de não serem um agrupamento tradicional, eles ainda partilham, na visão de Dorian, do que pode-se entender como condição – ou imposição – básica para serem socialmente aceitos enquanto famílias: “homem, mulher e filhos que cresceram como uma família”. Dorian traz para seu discurso, então, a ideia da família tradicional, bem como o índice, *house*, utilizado em sua comunidade representar a família simbólica a qual pertencem grupos de seres humanos unidos por um “vínculo em comum”.

³⁵ A house? A house. Let's see. Let's see if we can put it down sharply. They're families. You can say that. They're families... for a lot of children who don't have families. But this is a new meaning of family. The hippies had families and no one thought nothing about it. It wasn't a question of a man and a woman and children, which we grew up knowing as a family. It's a question of a group of human beings in a mutual bond.

Narrador	Sequência	
Dorian Corey 	50:44	“As houses começaram porque você quer um nome. As pessoas que tem seus nomes nas casas eram ball walkers famosas por vencer. Após o começo das primeiras houses, batizados com o nome de quem tinha mais troféus, um novo grupo de garotos iam criando novas houses. E se esforçavam para fazer seu nome. A House of Xtravaganza, a House of Saint Laurent.”

Tradução nossa ³⁶

Dorian retorna, novamente, para narrar e contextualizar o início das *houses*. Ao utilizar o referente “nome” para explicar o porquê das *houses*, da forma que são entendidas na comunidade, terem começado, surgem opções para reflexão. Voltando ao quadro narrativo anterior, Dorian havia colocado que as *houses* “são famílias...para muitas crianças que não têm famílias.”. Uma vez que estas “crianças” recorrem às famílias simbólicas, após a rejeição da família biológica frente a descoberta de sua orientação sexual, é compreensível que desejem adotar um novo nome (e sobrenome) para sua nova situação de vida. Importa salientar que nenhum dos atores sociais do documentário utilizava seu nome de batismo. Havia a adoção de um novo prenome (seja por conta de práticas performáticas enquanto drag queens ou por se identificarem sexualmente como mulheres optando então pela mudança) e, também, a adoção do nome da *house* a qual pertenciam, isto é, sua nova família.

Na sequência, ele narra que havia uma diferença na forma em que *houses* eram criadas. Mais especificamente, em seus criadores. Certas *houses* eram criadas como uma espécie de consagração de drag queens que obtinham mais troféus, isto é, se tornavam obtinham status por vencer. Outras *houses*, entretanto, eram simplesmente criadas por “garotos” que posteriormente se esforçavam para “fazer seu nome”, isto é, conquistar troféus nos bailes e incluir membros em suas respectivas suas casas. Entre estes “garotos” está o referente “*House of Xtravaganza*” (figura 18), que faz-se importante destacar neste trabalho. De acordo com o website de Carmen Xtravaganza ([201-], não paginado),

³⁶ The houses started because you wanted a name. The people that the houses are named after were ball-walkers who became known for it, really. After the first few houses were started and named after people who had won trophies, they also would create houses. Like a new group of kids would just create a house. Then they'd work at building its name up, which worked. The House of Xtravaganza, the House of Saint Laurent.

A House of Extravaganza foi fundada em 1982 por Hector Valle, um homem gay de origem porto-riquenha. Embora Hector Valle conhecesse a cena dos bailes, ele próprio não pertencia a uma *house*. No verão de 1982, ele tomou a decisão, ousada para a época, de criar uma *house* totalmente latina, em resposta a predominante subcultura gay afro-americana nos bailes. (tradução nossa³⁷)

Figura 18 – House of Xtravaganza



Fonte: Paris is burning, 1991.

Como previamente discutido, os bailes no Harlem iniciaram por conta da exclusão de negros pelas de drag queens brancas de outros pontos de Nova York. Já nos contextos do Harlem, pode-se inferir que a criação da *House of Xtravaganza* ocorreu por conta de uma exclusão – da parte dos negros – da comunidade latina. No entanto, ao invés de optarem por formar bailes com membros exclusivamente latinos, foi criada uma *house* com o intuito de englobar a comunidade e impulsioná-la nos bailes que frequentavam em conjunto com drag queens negras.

Percebe-se, assim, que as *houses* possuíam características que as tornavam distintas. Havia uma tipologia que configurava determinadas características e, a depender dessas características, alguns vão preferir certa *house* ao invés de outra.

³⁷ The House of Extravaganza was founded in 1982 by Hector Valle, a gay man of Puerto Rican descent. While Hector Valle was familiar with the ballroom scene, he himself did not belong to a ball house. In the summer of 1982 he made a bold decision for the time to create an all-Latino ballroom house, in response to what was a nearly exclusive African American gay subculture.

Narrador	Sequência	
Não identificadx	51'10"	“Você sabe que é uma house? Eu vou te contar o que é uma house. Uma house é uma gangue de rua gay. Se as gangues de rua ganham prêmios pelas brigas de rua... uma gay house faz as brigas de rua em um baile. E você briga em um baile desfilando nas categorias”

Tradução nossa³⁸

Nesta sequência, onde o narrador não foi identificado, pode-se verificar uma outra definição de *house*. Enquanto outros narradores, até então, trouxeram o conceito para uma questão de família, de acolhimento, este narrador utiliza do referente “gangue de rua gay” para evidenciar um outro aspecto. O ponto de interesse é que, para além da questão de família, *house* também é uma corporação, um agrupamento de pessoas que vão disputar algo umas com as outras. Isso não exclui a compreensão das casas enquanto família, mas adiciona que são famílias que competem com outras e, também, que alguns podem tender mais para o aspecto do afeto e acolhimento, enquanto outros vão ter uma inclinação maior para competições.


Logo, além de uma dimensão maternal de algumas drag queens que estão literalmente na rua pois foram expulsas de suas casas por suas famílias biológicas, existe também uma dimensão simbólica da *house* enquanto coletivo que, além de se proteger internamente, disputa com outros. Ou seja, a convivência entre as *houses* nos bailes não é completamente pacífica, tornando compreensível, também, então a acepção e a representação da *house* enquanto uma “gangue de rua gay”.

4.3 “I AM YOUR MOTHER”

Em “I am your mother”, ou “Eu sou sua mãe”, pretende-se analisar as representações acerca do índice *mother*.

Narrador	Sequência	
		“Quando alguém é rejeitado pelos pais, pela família,

³⁸ You know what a house is. I'll tell you what a house is. A house is a gay street gang. Now, where street gangs get their rewards from street fights, a gay house street fights at a ball. And you street fight at a ball by walking in the categories.


<p>Pepper LaBeija</p> 	<p>53'17"</p>	<p>eles...quando saem pelo mundo, eles procuram. Eles procuram algo para preencher esse vazio. Eu sei isso por experiência própria, porque eu tenho crianças que vem até mim e se agarram a mim como se eu fosse a mãe deles ou o pai deles. Porque eles podem falar comigo e eu sou gay e ele são gays e é aí que esse negócio de mother entra. Uma vez que os pais reais fazem tudo tão difícil para eles... Eles me procuram para preencher esse vazio [...] Muitas crianças que eu conheci agora...elas vem de um lugar tão triste, sabe. Lares desfeitos ou lar nenhum. Os poucos que tem alguma família, quando esta descobre que são gays, a família os exclui completamente”</p>
---	---------------	--

Tradução nossa ³⁹

Já se estabeleceu, na seção anterior, que *house* é um índice avaliativo que representa família. Mais que isso, representa família para os indivíduos que foram expulsos – ou “rejeitados”, como predica Pepper – de suas respectivas casas por sua família biológica. Pepper, em sua narrativa, retoma e pondera sobre essa questão simbólica da *house* enquanto família, chamando atenção para seu papel enquanto *mother* nesta instituição. Segundo ele, “crianças e se agarram a mim como se eu fosse a *mãe* deles ou o *pai* deles. Porque eles podem falar comigo e eu sou gay e ele são gays e é aí que esse negócio de *mother* entra.”. Pode-se observar nesta sentença que o “eu sou gay” e o “ele são gays” são referentes que colocam o narrador e as “crianças” em uma mesma categoria, em um nível de identificação que permite que recorram a ele “como se fosse uma mãe”, o que não acontece com suas famílias biológica – os referentes “pais reais”. É nesse sentido que, segundo Pepper, a questão da *mother* entra. Em sua narrativa, ele torna-se mãe, ou *mother*, em um campo simbólico e, em sua construção do índice *mother*, acaba funcionando a representação social que ele tem do que é ser mãe. Para ele, “esse negócio de *mother* entra” uma vez que jovens recorrem a ele após a rejeição da

³⁹ When someone has rejection from their mother and father, their family, they - when they get out in the world - they search. They search for someone to fill that void. I know this for experience because I've had kids come to me and latch hold of me like I'm their mother or like I'm their father, 'cause they can talk to me and I'm gay and they're gay. And that's where a lot of that boldness and the mother business comes in. Because their real parents give them such a hard way to go, they look up to me to fill that void [...] ³⁹ But a lot of these kids that I meet now, they come from such sad backgrounds, you know. Broken homes or no home at all. And then the few that do have families and the family finds that they're gay, they ex them completely.

família biológica e procuram “preencher o vazio” deixado, presumidamente, pela ausência do afeto e acolhimento que espera-se de uma mãe biológica.

Narrador	Sequência	
Angie Xtravaganza 	48'24"	“Meu nome é Angie Xtravaganza, eu sou a mother da House of Xtravaganza. Quando tem baile, eu sempre estou fazendo algo para minha casa. Faço cabelo de alguém, a maquiagem de outro, escolho sapatos deles, os acessórios. Também ofereço conselhos, pelo que sei e pelo que passei na vida enquanto gay. Fugi de casa aos 14 anos eu aprendi vários tipos de coisas, coisas boas e ruins. Como sobreviver no mundo gay, você sabe, é bem difícil.”

Tradução nossa ⁴⁰

Angie Xtravaganza, assim como Pepper, constrói em sua narrativa o índice *mother* diretamente de um lugar de afeto e amparo. Arrumar o cabelo, escolher sapatos – ações de cuidado que a representação social do que é ser mãe reproduz. Ela se identifica com tal representação e se coloca nesse papel nas interações sociais das *houses*, dos bailes, etc. Mais uma vez indo em concordância com Pepper, Angie coloca a homossexualidade enquanto fator que acaba por configurar o índice *mother*, sendo então a base de similaridade que possibilitou identificações identitárias entre os indivíduos e ressignificou o conceito tradicional de mãe para a o conceito de *mother* – isto é, a figura materna que cuida, que aconselha, e, para além disso, aceita filhos enquanto gays, pois também é um. Na sequência 47'02”, um dos filhos de Angie destaca que

No meu aniversário, Angie sempre me dá um presente. Eu não ganho nada da minha mãe de verdade. Fui expulso de casa e Angie me deixou ficar com ela até eu me reerguer e trabalhar. Ela sempre me alimentou. Ela pode ser

⁴⁰ My name is Angie Xtravaganza and I am the mother of the House of Xtravaganza. When there's a ball, I'm always doing something for everybody in my house. I do that one's hair, the other one's makeup.

You know, choose their shoes, their accessories. I always offer advice, you know. I mean, as far as what I know and what I've been through in gay life, you know. I ran away from my house when I was 14 and I've learned all sorts of things, good and bad, and how to survive in gay world, you know. It's kind of hard.

um pé na bunda as vezes, mas eu não a trocaria por nenhuma outra mãe.
(PARIS is burning, 47min, tradução nossa⁴¹)

O membro da *House of Xtravaganza*, cujo nome não foi identificado, cria uma oposição entre Angie e a mãe biológica ao trazer o referente “mãe de verdade” para o discurso. No entanto, as convenções sociais que se associam a representação materna são atribuídas à Angie, e não à “mãe de verdade”. A mãe biológica foi quem o expulsou de casa. A mãe simbólica, a *mother* Angie, é quem o acolhe, alimenta, dá presentes. Ela também pode ser “um pé na bunda”, referente que denota algo como irritante, chato. Mas que mãe, na representação social tradicional, não o é as vezes?

Em 1995, dois anos após a morte de Angie Xtravaganza aos 27 anos, o jornalista Michael Cunningham iniciou o que ele chama de ‘busca pela verdadeira história de Angie’, entrevistando amigos, filhos, e pessoas em geral que possuíam alguma história para contar sobre Angie. Após essa busca, ele destacou que Angie

[...] se recusava a falar sobre sua infância, para qualquer um. Ela nunca foi um garoto magricela chamado Angel Segarra, um dos treze filhos, em maioria de pais diferentes, de uma mulher porto-riquenha abusiva que vivia no South Bronx. Ela era e sempre foi triunfante, incrível, a criatura mais forte a pisar em um salto alto. Angie viveu por mais de dez anos como sua própria criação, uma força maternal feroz que pregava peças em quartos de hotéis e que fazia sopa de galinha para seus amigos e filhos quando que eles voltavam para casa depois de uma longa noite na cidade. (Cunningham, 1995, não paginado⁴²)

Para o autor, Angie acreditava em sua habilidade de erradicar o passado e se renovar pura e simplesmente pelo que ela fez de si mesma, ou seja, “uma mãe do início ao fim”, como

⁴¹ My birthday will come and I'll always get a birthday gift from Angie. Won't get one from my real mother. And when I got thrown out of my house, Angie let me stay with her until I got myself together and I got working. She always fed me. She can be a pain in the ass sometimes, but I wouldn't trade her in for any other mother.

⁴² Angie refused to talk about her childhood, to anyone. She'd never been a scrawny boy named Angel Segarra, one of 13 children, most of whom had different fathers. She wasn't the son of an abusive Puerto Rican woman in the South Bronx. [...] She was and had always been triumphant, dazzling, the fiercest thing in high heels. She'd lived for over ten years as her own creation, a ferocious maternal force who turned tricks in hotel rooms over a bar called the Cock Ring and who made chicken soup for the gaggle of friends she called her kids after they came home from a long night on the town.

diriam seus filhos, e a *mother* a receber, ano após ano, o prêmio de ‘Mother of the Year’, ou ‘A mãe do ano’, por manter seus filhos intactos.

É pertinente ressaltar que Angie, ao longo do documentário, só apareceu em narrativas para falar enquanto *mother*. Diferente de outras drag queens, que narraram como funcionavam as convenções do universo dos bailes, Angie narrou apenas as convenções esperadas de uma *mother* naquela comunidade. Seria lícito, então, afirmar que a figura de Angie representava, no contexto de *Paris is Burning*, a a representação maternal ideal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo apresentou como questão de pesquisa a proposta de olhar para as formas que os sistemas de representação estão em funcionamento e podem ser verificados a partir do olhar para as narrativas do documentário *Paris is Burning*, tendo como objetivo a análise de algumas das representações manifestadas pela comunidade de drag queens do Harlem, Nova York, em meados de 1980, a partir de narrativas presentes no documentário.

Ainda que não seja possível, ao menos a nível de um trabalho de conclusão de curso, evidenciar a real dimensão das representações, convenções, vivências e toda a pluralidade que envolve o coletivo representado no documentário, foi possível distinguir uma certa variedade de formas de representações no universo simbólico constituído pelos atores sociais daquela comunidade. Assim, considera-se que o objetivo proposto no presente estudo foi atingido.

Deve-se, também, destacar que os pressupostos teóricos que nortearam o desenvolvimento do tema, tornando possível a subsequente análise, são entendidos na conclusão deste estudo como conceitos abertos. Perpassando pela evolução do conceito de documento, observamos que há sempre uma nova acepção a respeito de sua constituição enquanto fonte documentária. Da mesma forma ocorreu no encadeamento de memória e construções identitárias, sendo entendidos aqui como conceitos fluidos que estão sempre em processo de configuração nas interações sociais.

Em sequência, direcionar o olhar para as narrativas que perpassavam determinadas categorias de representação, foi possível examinar e articular as diversas nuances que eram atribuídas à subcultura dos bailes enquanto agrupamentos simbólicos que compartilhavam não apenas de construções identitárias em comum, mas também valores, práticas e objetos culturais. Os bailes, de acordo com as *drags* entrevistadas no decorrer do documentário, mostrou-se como o terreno de possibilidades que permitiu que a comunidade marginalizada estudada construísse um universo simbólico formando por um grupo de pessoas unidas por laços mútuos de identificação e que, assim, veiculavam respectivas representações em comum.

Outro ponto de interesse encontra-se em como, por meio das narrativas, determinados conceitos sociológicos clássicos foram apropriados e ressignificados, sendo este um ponto substancial para o entendimento deste estudo. Ao passar pelos quadros narrativos apresentados, verifica-se que, entre a comunidade de *Paris is Burning*, houve uma atualização

de valores tradicionais, a exemplo de casa, família, mãe, sendo então uma reconfiguração existencial de um grupo. Assim, os conceitos tradicionais observados neste trabalho foram ressignificados em uma perspectiva informacional. É pertinente ressaltar, também, a dimensão da linguagem, que perpassa todas essas configurações.

A linguagem atravessou este estudo em diversos aspectos, iniciando pelo seu entendimento no sentido mais amplo do termo, abarcando sons, imagens e objetos que, capazes de manifestar sentido, foram entendidos como linguagem. A representação, também, foi compreendida enquanto a produção de sentido que se dá por meio da linguagem. Dessa forma, como aponta Hall (2016) apesar de governada por determinadas regras, entender a linguagem enquanto sistema fechado seria equivocado, pois, ao passo que está em constante processo de mudança, ela é, por definição, um conceito aberto.

Ainda com o conceito de linguagem, convém assinalar, especificamente no âmbito deste trabalho, os obstáculos que a tradução apresenta no contexto de um trabalho acadêmico como este. Observou-se, ao longo do processo de tradução do roteiro original, que, ao passar para a língua portuguesa, certas subjetividades acabaram sendo suprimidas. Um exemplo está em uma narrativa de Junior LaBeija onde ele proferia a seguinte frase: “you is a marvel”. Traduzir para o equivalente em português, “você é maravilhoso”, apesar de não estar errado a nível de tradução, acabou por omitir um fator importante (principalmente por este estudo tratar do tema representação): o gramaticalmente correto, em inglês, é a utilizar “you are” ao invés de “you is”. Entretanto, o uso do “you is” vem do chamado “Black english”, ou “Inglês negro”, e a utilização do “is” remete a toda uma questão das formas que negros se comunicam na América do Norte, principalmente aqueles que vivem em bairros pobres como o Harlem.

Nesta perspectiva, como dito anteriormente, a própria tradução acaba por omitir certas subjetividades de uma língua e, considerando este aspecto, surgem opções que deixam abertas algumas possibilidades para futuras pesquisas, em especial a omissão de sentido que pode acarretar o processo de tradução.

Considera-se, também, a proposta da pesquisa particularmente instigante, uma vez que dedicar-se ao estudo de temáticas que estão recorrentemente envoltas por silêncios e opressões, como é o caso da comunidade representada neste estudo, faz-se fundamental para aumentar a visibilidade e gerar reflexões que, futuramente, possam ampliar o debate acerca dessas questões.

Por fim, entende-se que as análises das representações manifestadas pelos atores sociais de *Paris is Burning* foram feitas de forma satisfatória. Embora, na Biblioteconomia, ainda sejam poucos os trabalhos que implementam análises advindas da linguística aplicada, espera-se que este trabalho possa incentivar o início de uma relação mais estreitas entre as áreas.

Finalmente, em uma apreciação geral, cabe ressaltar que procurou-se, ao longo dos dois anos de pesquisas sobre o documentário *Paris is Burning* e suas drag queens, criar um estudo que enalteça estas pessoas e o universo criado por elas. O jornalista Michael Cunningham (1995), ao finalizar seu artigo, lamentou o fato de Angie Xtravaganza ter sido enterrada sob o nome de Angel Segarra, assim como se presume que tenha acontecido com as outras drag queens de *Paris is Burning* – todas morreram jovens. Assim, vamos ao encontro do autor quando este coloca que, independentemente do que fazemos, ou da longa jornada que percorremos para nos reinventar – nosso passado parece sempre encontrar formas de nos puxar de volta para lugares que não queremos voltar. Mas, ainda assim, nossos “eus” criados, apesar de curtos em suas vidas, deixam legados. Sim, são pequenos legados, mas são pequenos legados que nunca poderíamos ter oferecido se tivéssemos ficado em casa. Assim, espera-se que este trabalho, embora seja um simples trabalho de conclusão de curso, tenha possibilitado a criação de um lugar que apresente, para aqueles que ainda não conhecem, o pequeno legado deixado pelos narradores que aceitaram contar suas histórias e, assim, possibilitam a existência do documentário *Paris is Burning*.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRAGA, Kátia Soares. Aspectos relevantes para a seleção de metodologia adequada à pesquisa social em Ciência da Informação. In: MUELLER, Suzana Pinheiro Machado (Org.). **Métodos para a pesquisa em Ciência da Informação**. Brasília: Thesaurus, 2007. p. 17-38.
- BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Éditions Documentaires Industrielles et Técnicas, 1951.
- BUCKLAND, Michael. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v. 45, n.5, p.351-360, 1991. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgci/editais/bucklandcomocoisa.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- CASTILHO, Ataliba. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.
- CIÊNCIA da Informação: histórico e delimitação do campo. São Paulo, [s.n., 20-]. Slides, p.3. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/normalizada/informao-como-coisa-michael-buckland>>. Acesso em: 7 jun. 2018.
- COHN, Gabriel. **Clássicos da Sociologia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4_Rqjt5QYsk>. Acesso em: 9 de jul. 2017
- COSTA, Antonio Firmino. Classificações sociais. **Leitura**, Lisboa, v. 3, n. 2, p. 65-75, 1998.
- CUNNINGHAM, Michael. **The slap of love**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4_Rqjt5QYsk>. Acesso em: 6 de jul. 2018, não paginado.
- DELEUZE, Giles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DAZED. **Looking at Paris Is Burning 25 years after its release**. [2016]. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32530/1/looking-at-paris-is-burning-25-years-after-its-release>>. Acesso em: 19 dez. 2016.
- FABRÍCIO, Branca Falabella. Mobility and discourse circulation in the contemporary world: the turn of the referential screw. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 40, p. 129-140, jan./jun., 2016. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1022>>. Acesso em 15 jun. 2017.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>>. Acesso em 17 jun. 2017.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um guia prático**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Grinnell College. **Subcultures and Sociology**. Disponível em: <<http://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture/#ffs-tabbed-11>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

GUSMÃO, Denise Sampaio; JOBIM E SOUZA, Solange. História, memória e narrativa: a revelação do “*quem*” nas histórias orais dos habitantes do Córrego dos Januários. **Psicologia & Sociedade**, v. 22, n. 2, p. 288-298, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v22n2/09.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

hooks, bell. Is Paris Burning? In: _____. **Reel to real: race, sex, and class at the movies**. New York: Routledge, 1996.

Interventions. **Reality Realness: Paris is Burning and RuPaul’s Drag Race**. [2013]. Disponível em: <<https://interventionsjournal.net/2013/11/07/reality-realness-paris-is-burning-and-rupauls-drag-race/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

JOLY, Martine. O que é uma imagem? In: _____. **Introdução à análise de imagem**. Campinas: Papirus, 1996. p. 13-29.

LIVINGSTON, Jennie. An Exotic Gay Subculture Turns Poignant Under Scrutiny: entrevista. [23 de março, 1991]. Nova York: **The New York Times**. Entrevista concedida a Jennifer Dunning. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/03/23/movies/an-exotic-gay-subculture-turns-poignant-under-scrutiny.html>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

_____. Jennie Livingston by Reena Jana : entrevista. [1991]. Nova York: **BOMB - Artists in Conversation**. Entrevista concedida a Reena Jana. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/1416/jennie-livingston>>. Acesso em 3 jan. 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

MACHADO, Celso Pessanha; LAHM, Regis Alexandre. Semiótica como método de análise de dados, **Revista educação em rede: formação e prática docente**, v. 4, n. 5, p. 110-123, jul. 2015. Disponível em: <<http://ojs.cesuca.edu.br/index.php/educacaoemrede/article/view/565>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. A performance narrativa de uma blogueira: “Tornando-se preta em um segundo nascimento”. **Alfa**, São Paulo, v. 58, n. 3, p. 541-569, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>

script=sci_arttext&pid=S1981-57942014000300541&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 jun. 2017.

MINAYO, Maria Cecília de S.; SANCHES, Odécio. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade? **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 239-248, 1993. Disponível em: <<http://www.scielo.org/pdf/csp/v9n3/02.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. On being white, heterosexual and male in a Brazilian school: multiple positionings in oral narratives. In: FINNA, Anna de; SCHIFFRIN, Deborah; BAMBERG, Michael (Org.). **Discourse and identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 288-313.

MORAES, Amaury César. A escola vista pelo cinema: uma proposta de pesquisa. In: SETTON, Maria da Graça Jacintho (Org.). **A cultura da mídia na escola: ensaios sobre cinema e educação**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 57-65.

MORESI, Eduardo (Org.) **Metodologia da pesquisa**. Brasília, DF: Universidade Católica de Brasília, 2003. 108 p.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Representações sociais: investigações em psicologia social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

O'HARA, Mary Emily. **Why are LGBT people of color protesting the screening of this cult film classic?** Disponível em: <<https://www.dailydot.com/irl/paris-is-burning-facebook-lgbtq-controversy/>>. Acesso em 3 jan. 2017.

OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de. Revista Contemporânea de Educação, **Ahead of Print**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/14059/pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2018.

_____. **A casa de Minerva: entre a ilha e o palácio**. Os discursos sobre os lugares como metáfora da identidade institucional. Tese (Doutorado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e informação, conceitos necessariamente relacionados no âmbito da Ciência da Informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: diversidade, cultura e políticas de informação, 9., 28 set. a 1 out. 2008, Marília. **Anais...** Marília. Comunicação oral apresentada ao GT-01 - Estudos Históricos e Epistemológicos da Informação. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/viewFile/2981/2107>>. Acesso em: 3 jun. 2017

ORTEGA, Cristina Dotta. Surgimento e consolidação da Documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação no Brasil. **Perspectivas em Ciência da**

Informação, v. 14, número especial, p. 59-79, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v14nspe/a05v14nspe.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

PARIS is burning. Dirigido e produzido por Jennie Livingston. [S.l]: Miramax Films, 1991.

PICOLOTTO, Elvis. **O jogo da imitação**: como o cinema influencia hábitos e comportamentos. Disponível em: <<http://www.upf.br/comarte/?p=8507>>. Acesso em: 9 mai. 2017.

POLLAK, Micahel. Memória e identidade social. Rio de Janeiro, **Estudos históricos**, v. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O conceito de documento arquivístico frente à realidade digital**: uma revisão necessária. 2011. 270 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)- Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.siarq.unicamp.br/siarq/images/siarq/publicacoes/preservacao_digital/tese_rondinelli.pdf>. Acesso em 4 jan. 2017.

The Guardian. **Burning down the house**: why the debate over Paris is Burning rages on. [2016]. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32530/1/looking-at-paris-is-burning-25-years-after-its-release>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Washington Blade. **'Paris is Burning' added to National Film Registry**. [2016]. Disponível em: <<http://www.washingtonblade.com/2016/12/15/paris-burning-added-national-film-registry/>>. Acesso em 18 dez. 2016.

WERSIG, Gemot; NEVELING, Ulrich. The phenomena of interest to information science. *The Information Scientist*, v.9, n.4, 1975.

WORTHAM, Stanton. Dialogue, mediation, and emergence in narrative. In:_____. **Narratives in action**: a strategy for research and analysis. New York: Teachers College Press, 2001. p. 47-62.