

DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2236672536944>

Recebido em: 17/02/2019. Aprovado em: 16/08/2019.

INTERSECCIONALIDADE NAS IMAGENS DE *POBRE PRETO PUTO*.

*INTERSECTIONALITY IN THE IMAGES
OF POOR NIGGER FAGGOT.*

*INTERSECTIONALITÉ DANS LES IMAGES
DE PAUVRE NOIR PÉDÉ.*

*INTERSECCIONALIDAD EN LAS IMÁGENES
DE POBRE NEGRO MARICÓN.*

Carla Bernava*

 <https://orcid.org/0000-0002-4426-066X>

RESUMO: Considerando a perspectiva de uma sociologia do cinema que, ao privilegiar a análise fílmica, preocupa-se com as especificidades da relação que se estabelece entre filme, real e espectador, esse artigo tem por objetivo discutir as possibilidades e os limites discursivos presentes na construção fílmica das intersecções entre classe, raça e sexualidade em *Pobre Preto Puto* (Diego Tafarel, 2016). Para tanto, em primeiro lugar, situa-se o filme em relação a como os contextos urbanos periféricos brasileiros foram historicamente construídos no interior do cinema e da atual produção *queer* documental do país, com vistas a problematizar as relações centro-periferia presentes no conjunto dessa produção e, em particular, no filme de Tafarel. Em segundo lugar, indaga-se sobre as possibilidades de apresentação interseccional ou consubstanciada das diferenças sexuais por esse cinema, de forma a reposicionar o filme em um debate epistemológico de valorização dos saberes ditos subalternos e de abordagens interseccionais pelas Ciências Sociais.

Palavras-chave: interseccionalidade; consubstanciação; diferenças sexuais; periferias; cinema brasileiro.

* Dr^a. em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP); São Paulo, SP, Brasil; E-mail: carla.bernava@gmail.com

ABSTRACT: *Through film analysis conducted from the perspective of sociology of film, this article aims to discuss the discursive possibilities and limits present in the filmic construction of the intersections of class, race and sexuality in Poor Nigger Faggot (Diego Tafarel, 2016). Firstly, the film is located in relation to how Brazilian peripheral urban areas are constructed throughout the history of Brazilian cinema as well as in the contemporary queer documentary production made in the country to bring into question the center-periphery relationships present in Tafarel's film. Secondly, this article investigates the intersectional or constabated forms of presentation of sexual differences present in this cinema in order to reposition the film in an epistemological debate about the valorization of the so-called subaltern knowledges and the use of intersectional approaches in Social Sciences.*

Keywords: *intersectionality; constabated; sexual differences; peripheries; Brazilian cinema.*

RÉSUMÉ: *Cet article vise à discuter des possibilités et des limites discursives présentes dans la construction cinématographique des intersections entre classe, race et sexualité dans Pauvre Noir Pédé (Diego Tafarel, 2016) du point de vue d'une sociologie du cinéma qui, en privilégiant l'analyse filmique, s'intéresse aux spécificités de la relation établie entre film, réel et spectateur. En premier lieu, le film se situe par rapport aux contextes périphériques urbains brésiliens et à sa construction historique au sein du cinéma et à la production actuelle de films documentaires queer du Brésil, afin de problématiser les relations centre-périphérie présentes dans l'ensemble de cette production et notamment dans le film de Tafarel. Deuxièmement, les possibilités de présentation intersectionnelle ou constabated des différences sexuelles par ce cinéma sont étudiées, afin de repositionner le film dans un débat épistémologique sur la valorisation des connaissances dites subalternes et des approches intersectionnelles des sciences sociales.*

Mots-clés: *intersectionnalité; constabated; différences sexuelles; périphéries urbaines; cinéma brésilien.*

RESUMEN: *Desde de la perspectiva de una sociología del cine que, al privilegiar el análisis filmico, se preocupa con las especificidades de la relación que se establece entre película, real y espectador, este trabajo tiene por objetivo discutir las posibilidades y los límites discursivos presentes en la construcción filmica de las intersecciones de clase, raza y sexualidad en Pobre Negro Maricón (Diego Tafarel, 2016). Así, en primer lugar, se sitúa la película en*

relación a cómo los contextos urbanos periféricos brasileños fueron históricamente contruidos tanto en el interior del cine como de la actual producción queer documental del país, con vistas a problematizar las relaciones centro-periferia presentes en el conjunto de esa producción y, en particular, en la película de Tafarel. En segundo lugar, se indaga acerca de las posibilidades de presentación interseccional o consubstanciada de las diferencias sexuales por ese cine, de forma a reposicionar la película en un debate epistemológico de valorización de los saberes dichos subalternos y de los enfoques interseccionales por las Ciencias Sociales.

Palabras clave: *interseccionalidad; consubstanciación; diferencias sexuales; periferias; cine brasileño.*

1 INTERSECCIONALIDADE NAS IMAGENS DE *POBRE PRETO PUTO*.

Este artigo analisa o filme *Pobre Preto Puto*, curta-metragem documental de 15 minutos, dirigido pelo gaúcho Diego Tafarel em 2016¹. Como sugerido por seu título, o filme propõe diferentes intersecções entre classe, raça e sexualidade a partir do relato de um personagem específico, o ativista Nei D'Ogum. O filme divide-se em uma breve introdução e em duas partes de maior duração, destacadas por intermédio do uso de intertítulos, que apresentam o personagem e diferentes aspectos de sua vida ao espectador. Por meio dos relatos e das performances corporais de Nei D'Ogum e pelo uso de imagens de fotos de seu acervo pessoal e de matérias de jornal que atestam sua atuação como ativista, o filme de Tafarel constrói alguns dos processos de segregação socioespacial e de resistência que marcam a trajetória de D'Ogum como homem negro e gay que vive nas periferias da zona oeste de Santa Maria, cidade de cerca de duzentos e oitenta mil habitantes (IBGE, [s.d.]), localizada na região central do Estado do Rio Grande do Sul.

Esta análise busca, sobretudo, discutir as possibilidades e os limites discursivos presentes na construção fílmica das intersecções entre classe, raça e sexualidade em *Pobre Preto Puto*. Para tanto, em

¹ Uma primeira versão desta análise foi apresentada no XXI Encontro da SOCINE, realizado em outubro de 2017, em João Pessoa – PB. A autora agradece o diretor Diego Tafarel por disponibilizar o acesso ao filme para a presente pesquisa.

primeiro lugar, situa-se o filme em relação a como os contextos urbanos periféricos brasileiros foram historicamente construídos no interior de nosso cinema e à atual produção *queer* documental, realizada nesses espaços, que propõe a presença de sexualidades subalternizadas² no interior do regime heterossexual, com vistas a problematizar as relações centro-periferia presentes no conjunto dessa produção e, em particular, no filme de Tafarel. Em segundo lugar, indaga-se sobre as possibilidades de apresentação interseccional (Crenshaw, 2002) ou consubstanciada (Kergoat, 2010) das diferenças sexuais por esse cinema, de forma a reposicionar o filme em um debate epistemológico de valorização dos saberes ditos subalternos e de abordagens interseccionais pelas Ciências Sociais.

Pobre Preto Puto é considerado aqui a partir da perspectiva de uma sociologia do cinema que, ao privilegiar a análise fílmica, preocupa-se com as especificidades da relação que se estabelece entre filme, real e espectador. Tal relação origina-se de um realismo fundamental que é, segundo Maurice Merleau-Ponty (2003), pertinente ao cinema, e que faz com que, aos olhos do público, as realidades do filme e da coisa filmada misturem-se, comuniquem-se, retroalimentem-se. Assim, compreende-se que, a experiência cinematográfica necessita da participação afetiva do espectador para realizar-se (Morin, 1970; Sorlin, 1985). Durante a experiência cinematográfica, o filme coloca o espectador em presença de algo que mobiliza sua memória e seus valores, afetando-o e permitindo, assim, que se repositone moralmente perante aquilo que o filme apresenta (Menezes, 2004). Em decorrência, um filme não apenas apresenta uma realidade de certo tipo, mas participa de sua constituição simbólica por meio da relação que se estabelece entre filme, real e espectador durante a experiência cinematográfica. Segundo Paulo Menezes (2001, p. 334), é a partir das imagens do filme que decorrem “as interpretações e as proposições significativas sobre a

2 O conceito desdobra-se do proposto por Gayatri Chakravorty Spivak (2005, p. xx), para quem por *subalterno* descrevem-se “as camadas mais baixas da sociedade, constituídas por formas específicas de exclusão dos mercados, da representação política-legal e da possibilidade de participação plena nos estratos sociais dominantes”. A partir do discutido por Larissa Pelúcio (2012, p. 339), compreende-se aqui, então, como *subalternizadas* as subjetividades que são, no interior dos discursos, saberes e práticas hegemônicas, historicamente produzidas e “marcadas pela depreciação de sua cor, de sua língua, de sua religião, de sua visão de mundo”, e também, de sua sexualidade.

constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social”. Ao considerar-se que esse imaginário encontra-se em constante disputa e transformação, a análise fílmica tem, então, como objetivo último, a compreensão da significação cultural (Weber, 2004) de um filme, ou de um conjunto de filmes, em um dado momento histórico. Portanto, ao voltar-se para as possibilidades e limites discursivos presentes na construção fílmica das intersecções entre classe, raça e sexualidade em *Pobre Preto Puto*, é com esse objetivo último que este artigo pretende contribuir.

2 O CINEMA BRASILEIRO E SUAS DIFERENTES FORMAS DE OLHAR PARA AS PERIFERIAS URBANAS

Imagens de periferias urbanas integram a história do cinema brasileiro desde meados da década de 1950, quando filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) inauguram a temática da *favela* como espaço legado à pobreza urbana³ no cinema do país. Há uma narrativa bem consolidada, e frequentemente reiterada por estudiosos, cineastas e filmes, a respeito de como o cinema brasileiro incorporou a pobreza na favela ao seu imaginário sobre o Brasil em processo de modernização, e sobre como essa incorporação participa da modernização de nosso próprio cinema. De acordo com Esther Hamburger (2007, p. 118), “diferentes tratamentos estéticos de temas como pobreza e violência em situação urbana, especialmente em favelas, marcam transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro”. Da emergência do moderno cinema brasileiro ao cinema brasileiro contemporâneo, passando pela disseminação do imaginário sobre a favela – especialmente a carioca – no cinema e na televisão internacionais sobre o Brasil a partir do olhar proposto pelo Cinema Novo, a favela tornou-se um dos principais referentes

³ Sertão e favela são os lugares legados à pobreza, rural e urbana, respectivamente, na constituição, também por meio do cinema, de um imaginário sociocultural sobre o Brasil moderno (Bentes, 2003). O foco de interesse, proposto pela própria produção sobre a qual este artigo se debruça, recai aqui sobre o que, historicamente, apareceu no cinema brasileiro como o espaço da *favela* e sobre a pobreza urbana, ainda que se entenda que a interlocução entre as construções dos espaços do sertão e da favela – pelo fluxo de suas interconexões entre o rural, o urbano e o periurbano –, seja, também, de fundamental importância para a compreensão desse imaginário.

imagéticos da realidade social e da cultura do país, símbolo de sua estrutura de classes desigual e opressora, de sua modernização inconclusa e de seu subdesenvolvimento. Como proposto a partir das discussões realizadas por Jean-Claude Bernardet (2003, 2007), desde a década de 1950 o cinema brasileiro que se voltou aos problemas sociais do país construiu o povo pobre – favelado e/ou sertanejo – a partir de um olhar de classe (média, branca, urbana e intelectualizada), em um diálogo incontestado com as formas pelas quais, durante o século vinte, os problemas sociais brasileiros foram hegemonicamente concebidos a partir de modelos explicativos baseados nas diferenças de classe no interior de nossa própria produção intelectual.

É exatamente esse olhar de uma classe sobre a outra – e o modelo epistemológico nele contido – que o cinema atualmente produzido nas periferias urbanas problematiza. Tal problematização é perpassada pela ressignificação desses contextos, do que antes era percebido primordialmente como espaço segregado e marginalizado do centro – a favela – em espaços de onde emerge um conjunto de experiências estético-culturais significativas – as *quebradas*.

Ao refletirem sobre as relações e as oposições possíveis entre centro e periferia nas cidades brasileiras, Wilq Vicente e Ananda Stücker (2014) apontam que o centro já não seria apenas um lugar, configurando-se, ao contrário, em uma construção socioespacial, e que as quebradas, em sua multiplicidade característica, espalham-se em diferentes direções. Segundo os autores, se ainda é possível caracterizar o *centro* como

lugar natural de tudo aquilo que faltaria à longínqua quebrada: trabalho, lei, informação, cultura e política [(...)] destino necessário de toda periferia, que por sua vez carrega o peso de um mal necessário, como mero resquício de um passado a ser superado pela via de uma missão civilizadora que, no entanto, nunca chega a se concretizar [...] (Vicente; Stücker, 2014, p. 15-16)

nas últimas décadas, tornou-se possível também conceber as relações centro-periferia a partir de uma valorização das periferias, em que as quebradas caracterizam-se não como espaços do ausente, mas como

uma fonte poderosa e inovadora de produção e reprodução de informações e de uma rica diversidade cultural. Dessa diversidade, compartilhando problemas crônicos de infraestrutura urbana ou moradia precária, surge uma identidade que se reflete em uma, hoje cultuada, “cultura da periferia”, “da quebrada” (Vicente; Stücker, 2014, p. 16)

que, tanto se elabora simbolicamente quanto busca legitimarse, também, por meio de uma produção audiovisual própria.

Como conta Luiz Fernando Santoro (2014), a produção audiovisual realizada nas quebradas tem suas origens nos movimentos de vídeo popular ou de interesse social e político, surgidos nos anos 1980, em áreas periféricas de regiões metropolitanas brasileiras como a de São Paulo e a do Rio de Janeiro⁴. De acordo com Diogo Noventa (2014), em um contexto de fim de ditadura militar, este período foi marcado pela emergência de diversas formas de mobilização social. Entre elas, sindicatos e organizações da sociedade civil passaram a se utilizar da produção e da exibição de imagens com fins pedagógicos e de registro de suas ações. Tais movimentos buscavam construir um discurso próprio aos grupos sociais ausentes nos meios de comunicação do país, o que, como sugere Santoro (2014), também despertou o interesse de organizações internacionais que promoviam a produção em vídeo como forma de fomentar ideais democráticos em países da América Latina que passavam por processos de dissolução de regimes autoritários. Na década seguinte, segundo Vicente e Stücker (2014), a ação da UNESCO teria sido de primordial importância para que a esses ideais democráticos fossem atrelados outros, de cunho multiculturalista, a partir da formulação e da disseminação do conceito de *diversidade cultural*, compreendida como

motor para o desenvolvimento humano e sustentável, viabilizando o respeito às diferenças e a tolerância entre os povos [...] em que,] a cultura, então, aparece como um elemento fundamental na

⁴ Apesar dos estudos que se dedicam ao tema dos movimentos de vídeo popular dos anos 1980 tenderem a privilegiar essas regiões metropolitanas, Diogo Noventa (2014) conta que a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP; inicialmente denominada Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular, ABVMP) envolvia, nesta década, realizadores de vinte e dois Estados brasileiros.

organização das classes populares, capaz de abrir caminhos para a construção de uma força coletiva, contrapondo-se às concepções de mundo oficiais (Vicente; Stücker, 2014, p. 17-18).

Durante os anos 1990, projetos de diversas organizações da sociedade civil continuaram a formar um contingente de produtores audiovisuais nas periferias e a organizar este contingente em coletivos e associações, promovendo encontros e mostras, além de buscar preservar a memória dessa produção por meio da construção de acervos. Como se depreende do exposto por Noventa (2014), entretanto, a conjuntura político-econômica da década de 1990 levou a uma desarticulação dos movimentos de vídeo popular, levando a uma diminuição de sua produção, que se rearticula e ganha novo impulso na primeira década dos anos 2000. Segundo Santoro (2014, p. 44), “a retomada do audiovisual popular nos anos 2000 foi impulsionada pela superação dos problemas que marcaram a geração de 1980”, envolvendo não apenas aspectos político-econômicos conjunturais, mas também algumas dificuldades de ordem técnica e tecnológica, de formação, linguagem, produção e distribuição.

Conforme exposto, as produções dos anos 1980, 1990 e da primeira década dos anos 2000 utilizavam-se majoritariamente do vídeo como suporte de captação de imagens. Dotado de especificidades técnicas e estéticas, a produção de vídeos populares no Brasil esteve frequentemente associada à valorização das questões de ordem política em detrimento das questões de ordem estética (Vicente; Stücker, 2014; Souza, 2014). No decorrer da década atual, entre tantas outras temáticas pertinentes às lutas sociais em curso no Brasil, questões raciais, de gênero e de sexualidades ganham importância no interior desta produção audiovisual. No que se refere especificamente à produção que se dedica a abordar questões de gênero e de sexualidades nas periferias urbanas, é possível perceber tanto uma crescente preocupação de ordem estética, quanto uma maior politização da temática das diferenças sexuais por meio do uso da linguagem cinematográfica propriamente dita. Assim como acontece em *Pobre Preto Puto*, nessa produção destaca-se, em primeiro lugar, uma crescente problematização das convenções cinematográficas

por meio das quais as periferias foram construídas no interior do cinema brasileiro e, por conseguinte, das relações que envolvem as dinâmicas centro-periferia e, em segundo lugar, uma aparente busca por abordagens interseccionais para a construção das diferenças por meio das imagens.

Nesse sentido, *Pobre Preto Puto* é um filme que estabelece um diálogo significativo com outras produções recentes realizadas nas quebradas, como *Favela Gay* (Rodrigo Felha, Brasil, 2014, 72 minutos) e *Meu corpo é político* (Alice Riff, Brasil, 2017, 72 minutos), filmes que têm como temática principal a presença de lésbicas, gays e transgêneros binários e não-binários nas periferias de grandes regiões metropolitanas brasileiras, como as das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O filme de Tafarel compartilha com essa produção audiovisual o olhar para a presença das diferenças sexuais nas margens de contextos urbanos, a partir de uma perspectiva em que denúncia, valorização de saberes subalternos e afirmação das formas de resistência política e sexual das diferenças se mesclam.

Cinema voltado ao presente, este é concebido como um dos braços de luta contra a invisibilidade das experiências das diferenças sexuais nas periferias e contra as violências a que são submetidas dentro e fora desses espaços, buscando retirar as quebradas de seu histórico, ainda que relativo, isolamento. Nesse sentido, essas produções propõem interessantes reflexões sobre as relações centro-periferia, tanto em termos socioespaciais quanto em termos epistemológicos, em que as fronteiras entre um e outra tendem a se tornar menos estanques, fazendo com que centro e periferia se aproximem, se não na paisagem, nos problemas e nos discursos, e levando à um questionamento das convenções cinematográficas que, historicamente, propuseram e reiteraram as periferias como sendo o lugar social, por excelência, legado às diferenças. Adicionalmente, ao elegerem como representantes dessas diferenças contemporâneos ativistas da periferia, essas produções propõem seu protagonismo nas lutas por direitos civis e sexuais para toda a comunidade LGBT+ no país, parecendo querer buscar, pela conjunção de suas vozes e imagens, formas interseccionais ou consubstanciadas de apresentação dessas experiências.

3 PROBLEMATIZANDO RELAÇÕES CENTRO-PERIFERIA COM POBRE PRETO PUTO

No diálogo que estabelece com a produção audiovisual realizada nas quebradas do país, *Pobre Preto Puto* ocupa, no entanto, um lugar singular. Isso se dá, primeiramente, porque, diferente dos diretores dos já citados *Favela Gay* e *Meu corpo é político*, a formação de Tafarel em audiovisual não tem origem nas quebradas das grandes regiões metropolitanas e em seus coletivos. Graduado em Comunicação Social pela Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), o início da carreira do diretor foi marcado pela produção comercial em vídeo, área em que continua atuando por meio da Pé de Coelho Filmes, produtora audiovisual fundada em 2014 por Tafarel e pelo diretor de fotografia Lucas Ferreira, na cidade de Santa Cruz do Sul, localizada na região central do Estado do Rio Grande do Sul (Gazeta do Sul, 2019). A empresa, que possui em seu portfólio uma variedade de produtos institucionais e de propaganda, também se dedica a produzir e a distribuir o que chama de “conteúdo original”, composto primordialmente por filmes de curta metragem dirigidos por Tafarel, entre os quais está *Pobre Preto Puto* e *A sombra interior* (2018), e por seus associados, como *Que som tem a distância?* (2018), de Marcela Schild Pereira (Pé de Coelho Filmes, [s.d.]a). A produção comercial da Pé de Coelho Filmes acaba por garantir a Tafarel e sua equipe parte dos recursos necessários para a produção e a distribuição de seus filmes em festivais brasileiros e internacionais. No entanto, o que mais se destaca nesse contexto é a proposta da produtora, concebida a partir do estabelecimento de uma rede criativa plural, que se dedica a colocar Santa Cruz do Sul no mapa brasileiro da produção audiovisual⁵. Na visão promovida pela produtora, ser plural é definido como “reconhecer mundos múltiplos, respeitar pensamentos, cultivar o conflito e o debate” (Pé de Coelho Filmes, [s.d.]b). Em consonância com essa proposta, os filmes de Tafarel parecem buscar promover o reconhecimento desses “mundos”, ora deslocando para seu contexto regional

⁵ Dessa forma, a Pé de Coelho Filmes também atua como promotora do cinema independente na região, envolvendo-se em projetos como o do Festival Santa Cruz de Cinema. Organizado em parceria com a Unisc e o Serviço Social do Comércio (SESC), em 2019, o festival acontecerá na cidade pelo segundo ano consecutivo (Gazeta do Sul, 2019).

o tratamento de temas relacionados à raça, à sexualidade, à geração e à memória – como acontece com *Sobre um filme que não acabou* (Diego Tafarel, 2016) e *A sombra interior* –, ora a partir das diferenças que encontra em seu próprio entorno, dando, então, visibilidade a personagens convencionalmente associados a outros lugares – como acontece com Nei D’Ogum em *Pobre Preto Puto*. Em ambos os casos, a região central do Estado do Rio Grande do Sul é colocada no mapa não apenas como produtora de audiovisual, mas como um lugar que é reimaginado por meio de uma variedade de diferenças, colaborando para o alargamento do imaginário social que lhe diz respeito ao trazer, para o centro do olhar que constrói, o que antes era periférico e invisível em seu próprio contexto⁶.

A esse respeito, o local apresentado pelo filme ocupa um lugar de destaque. Assim, em segundo lugar, ao deixar de lado as periferias dos grandes centros urbanos da região Sudeste do Brasil – onde esse cinema parece florescer com maior vigor – para voltar-se para a periferia de uma cidade de médio porte da região Sul, o filme de Tafarel passa a ocupar uma posição que já é, em si mesma, periférica em relação a esse tipo de produção. No entanto, essa posição torna possível estabelecer comparações entre as experiências subalternas nos grandes centros urbanos e nos menores, diminuindo as distâncias entre suas periferias e retirando a região Sul de seu relativo isolamento em relação às outras regiões do país. Como decorrência, o filme acaba também por problematizar o imaginário (racista) sobre o Sul-exceção, a partir do qual com frequência se reitera a imagem de uma região branca, povoada por habitantes de descendência europeia (não-portuguesa), razão pela qual seria, supostamente, mais desenvolvida que as demais regiões do país.

6 Com isso não se quer dizer aqui que haja na produção de Tafarel e de sua equipe uma unidade e uma homogeneidade próprias aos autores e às suas obras, a partir das quais poderiam ser justificadas até mesmo suas ambiguidades e inconstâncias, tal qual discutido por Michel Foucault (2006) ao voltar-se para a função-autor na literatura. No entanto, ao considerar algumas das condições de produção e sua orientação estético-política, interessa aos propósitos deste artigo situar os filmes de Tafarel, e em especial, *Pobre Preto Puto*, em relação a um conjunto mais amplo de filmes, desse e de outros diretores, cujas relações com distintas quebradas poderiam ser consideradas como sendo mais evidentes ou imediatas. É nesse sentido, portanto, que se afirma que *Pobre Preto Puto* tanto se aproxima quanto se distancia de filmes como *Favela Gay* e *Meu corpo é político*, participando, a partir de sua própria diferença, do movimento de tensionamento das fronteiras entre centro e periferia que é proposto por esses filmes, quando tomados em conjunto.

Como se depreende do discutido por Márcio de Oliveira (2007), a reiteração desse imaginário tem ainda um lugar de amparo na produção intelectual paranista – de caráter historiográfico e cientificista – que elaborou a formação sociocultural do Estado do Paraná em seus primeiros cem anos de história. Conforme apontado por Neandro Thesing (2014), a preocupação com a *formação socio-cultural* marca o pensamento social e a historiografia produzidos entre as décadas de 1930 e 1950 sobre e no Brasil. Epistemologicamente, essa produção valia-se de categorias estruturais que permitiam construir uma identidade brasileira por meio do estabelecimento das semelhanças nas origens e nas “determinações” socioculturais que davam sentido à pertença dos habitantes do país em um mesmo todo. É nesse contexto que as discussões sobre o triângulo (racial) formador do povo (luso-)brasileiro – a partir do qual se deu a miscigenação de portugueses, indígenas e africanos escravizados e de seus descendentes em terras tropicais – ganha importância, com destaque para as contribuições de Gilberto Freyre, feitas a partir da década de 1920 (Oliveira, 2007; Thesing, 2014). Dado o caráter tardio de sua ocupação – como foi o caso do Paraná – ou de sua própria incorporação ao território do país – como aconteceu com o Rio Grande do Sul –, o pertencimento dos habitantes da região Sul do Brasil no todo do país teve de ser laboriosamente construído por meio de um equacionamento, mesmo que precário, entre as interpretações dessa brasilidade, cunhadas desde o centro intelectual do país, e as diversas regionalidades, que emergiam nessas suas periferias. Como defende Oliveira (2007, [s.p.]; grifos do autor), ainda que o paranismo se aproximasse

do pensamento social construtor da cultura e da identidade nacional da primeira metade do século XX, *cum grano salis*: a regionalidade era apresentada não por diluição ou justaposição no todo nacional, mas sim através da afirmação da diferença das comunidades de imigrantes formadoras da sociedade local e de sua trajetória de integração/transformação da sociedade luso-brasileira.

Oliveira (2007) conta que desde o simbolismo paranaense do século dezenove começaram a ser construídas as primeiras imagens associadas a uma identidade regional diferencial do Estado do Paraná. Essas imagens eram baseadas no clima e no relevo imaginadamente europeus de sua capital, Curitiba, que por não serem tipicamente tropicais favoreciam o estabelecimento das colônias de imigrantes europeus não-portugueses na região, e na presença do caboclo, “que estaria sendo formado pela miscigenação das diversas correntes imigratórias com a população tradicional” (Oliveira, 2007, p. 6) presente em seu território. No entanto, a combinação dos processos de expansão demográfica e de *aculturação*⁷ dos imigrantes com a construção de uma história regional do Estado por intelectuais como Alfredo Romário Martins teria sido, de acordo com o autor, fundamental para que o movimento paranista ressignificasse, no século seguinte, a influência da imigração sobre sua formação sociocultural, encontrando sua expressão máxima e consagradora no estudo de Wilson Martins (1989).

Há uma diferença substantiva nas maneiras como Alfredo Romário Martins (1995) e Wilson Martins (1989) conceberam a formação sociocultural desse Estado. Como aponta Alessandro Batistella (2012), ao publicar sua *História do Paraná*, em 1899, Alfredo Romário Martins concebia o homem paranaense como resultado da soma das heranças luso-brasileira e indígena. Nessa soma, a escravidão era subtraída por completo, seja pela romantização da figura de um índio submisso, seja pela afirmação de que a presença da população negra no Paraná era decrescente e insignificante⁸, o que é reiterado pelo estudo de Wilson Martins. No entanto, frente a essa população construída como “tradicional” por seu antecessor, Wilson Martins dá destaque para as contribuições dos imigrantes europeus não-portugueses, especialmente os de origem germânica. Contestando a validade dos achados de Gilberto Freyre (2006) para a região Sul do Brasil – na qual inclui os Estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo –, em seu *Um Brasil diferente*, publicado dois anos após a celebração do centenário da emancipação do Estado do Paraná, em 1955, o autor defende que *lhe* teriam escapado os

7 O conceito é utilizado por Wilson Martins (1989), na década de 1950, para tratar da especificidade do Paraná e do homem paranaense.

8 Ainda que, conforme discutido por Geraldo Leão Veiga de Camargo (2007), uma historiografia posterior tenha estabelecido que a população do Paraná possuísse as mesmas características presentes no clássico modelo triangular de formação sociocultural brasileira.

elementos “perturbadores” [...] que atribuem um caráter de todo diferente do da região especialmente estudada pelo sr. Gilberto Freyre, mesmo que essa região seja, não apenas o Nordeste brasileiro, mas os vastos domínios da “cultura luso-tropical”: a presença do imigrante, em primeiro lugar, e, depois, a ausência do português⁹] e a inexistência da escravidão, de tal forma que os dois últimos não chegaram a atuar como forças sociologicamente ponderáveis (Martins, 1989, p. 5).

A contribuição desses elementos “perturbadores” manifestava-se na arquitetura, nos costumes, no tipo físico de seus habitantes – resultado do “misturado de diversos elementos de raça branca” (Martins, 1989, p. 3; grifos do autor suprimidos) – e no tipo industrial de “civilização” que ali se desenvolvia – que contrapunha ao “tipo agrícola e pastoril” que predominava ao norte do país. Ainda que seu estudo dedique-se particularmente ao Paraná, baseando-se para tanto em vasta pesquisa historiográfica, o autor hesita pouco em generalizar suas conclusões para os demais Estados que, para ele, compunham a região Sul: “[...] não há dúvida que, afora pequenas modificações de índole local, as conclusões encontradas no Paraná serviriam para São Paulo, para Santa Catarina e para o Rio Grande do Sul. Questão apenas de detalhes, as diferenças” (Martins, 1989, p. 5; grifos do autor suprimidos), que poderiam ser elucidados por pesquisas suplementares. Para Oliveira (2007), contudo, o estudo de Wilson Martins participa de um processo histórico de produção de imagens *da* diferença do Sul, entendida não como mero detalhe, mas como característica homogeneizante de um espaço social singular:

[...] essas imagens, (re)produzidas e difundidas por membros da elite política e intelectual paranaense durante toda a primeira metade do século XX, são mais que parte de um processo de produção de crenças, mas funcionam como uma espécie de mito que (re)cria um certo “imaginário do sul”. Segundo este, a parcela sul do território brasileiro seria uma região social e culturalmente diferente das outras regiões do país. Numa palavra, se aquelas imagens não são o atestado de um “Brasil diferente”, talvez tenham produzido o “mito de um Brasil diferente”, com forte impacto sobre textos acadêmicos e escolares, mas também sobre o imaginário local (Oliveira, 2007, [s.p.]).

9 Já completamente “aculturado”, assim como os imigrantes que, fora de seus contextos originários, dissolvem-se em algo novo e distinto, ou seja, no homem paranaense que se dedica a construir.

Ao fornecer ao espectador uma visão distinta desse lugar mitologizado, o filme de Tafarel problematiza, portanto, essas imagens que construíram o Sul como diferente e excepcional na conjuntura do país. Essa problematização começa a ser construída desde a introdução do filme, dedicada a apresentar seu principal personagem e o lugar de sua fala. A trilha sonora utilizada, com seus tensos acordes de teclado, ganha intensidade enquanto a metade superior do corpo nu de D'Ogum é iluminada em meio à escuridão de um quarto sem móveis, onde se vislumbram um conjunto de recortes de jornal colados nas paredes e fotos penduradas desde o teto. Enquanto se escuta o som de sua voz em *off* anunciar que

Nós não vamos voltar pras senzalas mais, nós não vamos voltar pros armários mais, nós não vamos voltar pros armário, nós vamos beijar na boca, se quiser dentro de casa, se quiser na praça pública, nós não seremos mais demonizados, nós queremos, né, o que nos é de direito (*Pobre Preto Puto*, 0'10"-0'53"),

imagens do peito, do punho em riste e da face de D'Ogum tomam a tela por meio de primeiros planos inclinados, propondo a postura combativa do personagem que encara o espectador. Estas imagens se dissolvem para dar lugar ao título do filme, que se apresenta como uma síntese desses breves segundos iniciais, legitimando o discurso de D'Ogum que se apresenta, de uma só vez, como um homem gay e negro. A partir desse momento, a trilha sonora silencia e o ritmo da introdução do filme é quebrado pelo uso dos primeiros intertítulos utilizados por Tafarel para apresentar outros elementos da trajetória do personagem, cujo conteúdo¹⁰ acaba por amenizar a caracterização que havia proposto até ali, preparando o espectador para o tom jocoso que o personagem adotará na sequência.

A primeira parte propriamente dita do filme começa, então, com uma aproximação ao espaço fílmico onde se passa a maior parte do relato de D'Ogum. Em sua construção, Tafarel opta, no entanto, por uma abordagem não-convencional, partindo da apresentação de

¹⁰ “Nei D'Ogum se recusa a amadurecer / Nasceu em casa, numa quinta-feira de Ogum, de parto normal, no dia 15 de novembro. O ano ele não revela nem sob tortura, se diz atemporal, acíclico. / Graças a sua mãe e aos seus cinco irmãos biológicos, sete primos irmãos e todos que moraram na casa de seus pais, aprendeu a compartilhar sabedoria, paixão, alegria e comida” (*Pobre Preto Puto*, 01'00"-01'17”).

um plano detalhe – de um amontoado de lixo – para um plano geral – da cidade de Santa Maria a partir do Bairro Nova Santa Marta. Entre uma e outra imagem, D’Ogum reaparece, introduzindo o lugar ao diretor que o acompanha como a maior ocupação da América Latina, a Nova Santa Marta¹¹, cuja localização exata ainda não fora dada a conhecer ao espectador. Essa abordagem cinematograficamente não-convencional do espaço filmico é significativa, pois sugere ao espectador uma chave de leitura específica, a da precariedade e da pobreza. Assim, quando finalmente são apresentadas as primeiras tomadas gerais da cidade, é a partir dessa chave que ela tenderá a ser percebida pelo espectador. A revelação de que esse espaço pertence a uma cidade do Estado do Rio Grande do Sul vem em seguida, por meio da inserção dos intertítulos que nomeiam a cidade de Santa Maria (Figura 1). Considerando o imaginário que produz a diferença do Sul em relação às demais partes do país (Oliveira, 2007), o que se vê não é exatamente o que se poderia esperar.



Figura 1: *Pobre Preto Puto* (1'30'')

Assim, no centro do Estado do Rio Grande do Sul e desse lugar que se pretende excepcional na conjuntura do país, *Pobre Preto Puto* apresenta, por meio da fala de D’Ogum, Santa Maria como a cidade que possui não só a maior ocupação urbana do Brasil, mas

¹¹ A informação não pode ser verificada, ainda que vários trabalhos tenham se dedicado às especificidades que levaram ao desenvolvimento do bairro Nova Santa Marta em Santa Maria. Originado a partir da ocupação de parte da área da antiga Fazenda Santa Marta por ativistas organizados pelo Movimento Nacional de Luta por Moradia (MNLN), no início da década de 1990, o agora bairro possuía, segundo dados coletados durante Censo Demográfico de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 12.722 habitantes (Farias, 2011).

de toda a porção latina do continente americano. De uma só vez, D'Ogum propõe a importância de se olhar para a Ocupação Nova Santa Marta e para sua experiência pessoal naquele contexto, ao mesmo tempo em que, no plano das imagens, dissolvem-se as referências que o espectador poderia ter sobre essa cidade gaúcha como parte do Sul-exceção.

Adicionalmente, a conjugação do intertítulo que anuncia a localidade de Santa Maria, das imagens da Ocupação Nova Santa Marta e da fala de D'Ogum colabora para que o espectador tome essa parte da cidade como o seu todo, de forma que o que se vê de Santa Maria passa a ser o que se vê de Nova Santa Marta. Assim, o centro do Estado – e da cidade, vista ao fundo – converte-se em uma grande periferia, inserindo o Rio Grande do Sul em uma realidade mais ampla, e convencionalmente invisível, de precariedade.

Dessa forma, *Pobre Preto Puto* tanto aproxima centro e periferia quanto alarga a noção de periferia. Isto se dá em duas direções. Na primeira, a noção de periferia é alargada ao ocupar o lugar do próprio centro, pois, como tratado acima e apontado por Vicente e Stücker (2014), a periferia ressignificada como quebrada se espalha por diferentes direções, não ficando mais circunscrita em si mesma.

Na segunda direção, a noção de periferia é alargada quando se propõe a ela um centro próprio – heterossexual e homofóbico – e a presença de uma nova periferia da periferia, LGBT+. Na intersecção de classe, raça e sexualidade que o filme propõe é como se a conjugação das diferenças de classe e raça empurrassem parcelas da população em direção às periferias da cidade, estabelecendo, assim, seu lugar social e seu centro, e as diferenças de classe, raça e sexualidade, quando articuladas, empurrassem reiteradamente essas populações para fora, até mesmo das periferias, deixando-as sem lugar.

Interseccionalidade nas imagens de Pobre Preto Puto



Figura 2: *Pobre Preto Puto* (1'53'')

No filme, isto fica visível pela apresentação de dois dos muitos lugares onde D'Ógum e seu companheiro Ricardo moraram em Santa Maria. O primeiro deles aparece também na primeira parte do filme quando, ao ser entrevistado por Diego Tafarel na Ocupação Nova Santa Marta, D'Ógum leva o diretor ao local onde construíra, anos antes, uma habitação para viver com Ricardo. A casa, que já não existe mais, mas que é dada a ver ao espectador por meio da imagem da foto que ocupa a tela (Figura 2), ficava no limite da área ocupada. Para além de onde se situava, agora só se vê lixo – que Tafarel usa novamente de modo a propor precariedade e pobreza – e vegetação.



Figura 3: *Pobre Preto Puto* (1'40'')

Durante a visita ao local, a câmera de Tafarel filma D'Ogum caminhando pela vegetação em direção ao fundo da tela, distanciando-se da área habitada do bairro (Figura 3). Ao mostrar o personagem dirigindo-se para fora daquele espaço, a imagem antecipa o relato de sua expulsão da ocupação Nova Santa Marta.

De acordo com D'Ogum, menos de seis meses após sua construção, a casa fora invadida, revirada e os poucos mantimentos que possuíam jogados no chão. Na parede, ele encontrara a mensagem, escrita com fezes: “Fora viado”. A invasão, que ele qualifica como um processo de discriminação, fizera com que fugissem do local naquela mesma noite. Nesse período, D'Ogum relembra que “dormia num local e tinha que acordar em outro” (*Pobre Preto Puto*, 02’45’).

O relato das muitas expulsões que o casal sofreu ao longo de mais de duas décadas de relacionamento constitui um dos fios condutores do filme, propondo a segregação homofóbica das populações LGBTQ+ naquele contexto. D'Ogum conta que, em vinte anos, ele e Ricardo tiveram de se mudar, muitas vezes às pressas, no meio da noite e para estarem vivos na manhã seguinte, trinte e duas vezes, tendo sempre vivido, em suas palavras carregadas de ironia, em “lugares VIPs” como aquele, onde faziam muito sexo e se davam muitos beijos.

D'Ogum faz questão de reiterar o vínculo entre (homo)sexualidade e afeto sem, no entanto, deixar de dar enfoque à prática sexual. A este respeito, há de se lembrar aqui de que foi no âmbito da Justiça do Estado do Rio Grande do Sul que as noções de casal e família homoafetivos se forjaram durante a primeira década dos anos 2000, primordialmente por meio da atuação da Desembargadora aposentada do Tribunal de Justiça desse Estado, Maria Berenice Dias. Ao cunhar a noção de homoafetividade para defender a reconhecimento de uniões entre casais homossexuais pela Justiça, Dias (2007) compreendeu não ser a prática sexual a base formadora dos relacionamentos familiares, homossexuais ou heterossexuais, mas sim o afeto. No entanto, para alguns ativistas dos movimentos por direitos civis para populações LGBTQ+, a noção de homoafetividade constituiu-se em uma forma de higienizar a figura do homossexual, deslocando sua caracterização do terreno das sexualidades para o das emoções e, em consequência, des-historicizando os modos pelos

quais as subjetividades LGBTQ+ foram socialmente produzidas por diferentes relações de poder. Nesse sentido, ao frequentemente reiterar que ele e Ricardo se deram muitos beijos e fizeram muito sexo nos diversos lugares onde viveram, D'Ogum parece querer resistir a esse deslocamento.



Figura 4: *Pobre Preto Puto* (12'50'')

Já o segundo lugar aparece no fim do filme, quando D'Ogum conta a Tafarel as circunstâncias que levaram o casal a viver sob a Ponte do Cadena. De acordo com seu relato, ele e Ricardo haviam ido viver nos fundos da casa de uma senhora que tinha problemas mentais e que acabou sendo despejada por sua família, forçando-os, novamente, a procurar por um novo lugar para morar. Uma vez que suas famílias não aceitavam abrigá-los como um casal, foram viver juntos embaixo da ponte, muito próxima da Vila Oliveira, onde a casa da senhora ficava. Mais uma vez, as imagens desse espaço (Figura 4), hoje desabitado, o mostram como relativamente apartado do contexto urbano: nada se vê da cidade, nem do centro, nem da periferia. As únicas referências visíveis ao contexto urbano são os grafites e as pichações que adornam a estrutura da ponte.

Há uma tensão entre as imagens produzidas na Ocupação Nova Santa Marta e junto à Ponte do Cadena e aquelas realizadas da atual casa de D'Ogum e Ricardo, dada a ver quando, ainda primeira parte do filme, D'Ogum relata as experiências de discriminação

sofridas enquanto homem negro e quando fala da importância e sua relação com Ricardo, durante a segunda parte do filme. A habitação, construída com blocos de cimento e totalmente mobiliada, aparece primordialmente por meio de imagens internas, que a isolam de seu contexto. Essas imagens deixam ver a sala, onde a segunda entrevista utilizada por Tafarel no filme parece ter sido realizada, um quarto, onde D'Ogum realiza suas performances corporais em frente à câmera, e a cozinha, onde Ricardo também é visto brevemente. A casa possui melhores condições de moradia que os casebres e barracos vistos durante o filme, mas, ao ser apartada de seu entorno, acaba por deixar pouca margem para que o espectador perceba possíveis transformações na inserção social do casal, a despeito de sua trajetória de resistência e ativismo. Assim, não lhes é permitida qualquer vitória pessoal ou coletiva, por menor ou mais transitória que seja.

Tendo isso em vista, pode-se colocar em questão a possível reiteração discursiva, por meio dessa produção audiovisual, dos lugares subalternos historicamente impostos às diferenças sociais e sexuais em nossos meios sociais, o que colaboraria, para sua reprodução, e não para sua desestruturação. É o que parece acontecer com o filme de Tafarel. Apesar disso, *Pobre Preto Puto* contribui para a problematização do imaginário que concebe a periferia como lugar, por excelência, das diferenças, sugerindo ao espectador, ao contrário, a existência de mecanismos seletivos de segregação nesses espaços, assim como de um contínuo movimento de expulsão das diferenças sexuais, que se estabelece e se retroalimenta entre o centro e a periferia.

4 INTERSECCIONALIDADE EM IMAGENS: POSSIBILIDADES E LIMITES

Remontando a trajetória a partir da qual a centralidade do conceito de gênero foi problematizada no interior da crítica feminista internacional desde o final da década de 1980, Adriana Piscitelli (2008, p. 265) destaca como esses esforços teóricos coincidiram “com intensas reivindicações, internas ao movimento feminista, relativas à diferença, formuladas por mulheres negras, do Terceiro

Mundo e por feministas lésbicas”, cujas experiências colocavam em xeque alguns dos pressupostos epistemológicos do pensamento feminista e apontavam para a necessidade de se articular ao gênero outras categorias analíticas – a sexualidade, a raça, a classe, a religião e a localização, entre outras possíveis – como forma de se apreender adequadamente como se dá a produção da *diferença* – entendida em seu sentido amplo e forte – e a reprodução das relações assimétricas de poder e das múltiplas desigualdades que as afetam. Dessa forma, a atuação política dessas mulheres foi – e ainda é – fundamental para que, desde então, fossem buscadas distintas ferramentas para *articular* categorias consideradas relevantes para a análise de contextos específicos, dando origem a uma variedade de abordagens interseccionais ou consubstanciadas das relações sociais¹². Em sua multiplicidade característica e com todas as tensões e embates que as permeiam (Piscitelli, 2008; Rios; Sotero, 2019), essas abordagens partem da percepção fundamental de que “os principais eixos que dividem uma dada sociedade, em um dado momento, operam não como entidades distintas e mutuamente exclusivas, mas são construídos uns sobre os outros e operam juntos” (Collins; Bilge, 2016, [s.p.]), exigindo não apenas um esforço de articulação analítica, mas também de des-hierarquizar o que antes aparecia, no pensamento, como resultado de processos sociais independentes entre si e que podiam, por isso, ser escalonados ou desprezados (Ferree, 2018).

Tendo isso em vista, uma segunda questão que pode ser posta a essa produção fílmica é, em que medida, as formas como as diferenças de classe, raça, gênero e sexualidades apresentadas podem ser lidas pelo espectador em uma chave interseccional ou consubstanciada, ou seja, se na construção dessas diferenças consegue-se um tratamento em conjunto em que cada uma dessas categorias analíticas não aparece de forma hierarquizada, uma em relação à outra. Uma pergunta dessa ordem ganha sentido ao se considerar, como o fazem Flavia Rios e Edilza Sotero (2019, p. 2), que a interseccionalidade constitui-se em

¹² Piscitelli (2008) apresenta um interessante panorama dessas abordagens, apontando para sua multiplicidade e para as diferentes – e por vezes problemáticas – ênfases possíveis na articulação dessas categorias analíticas, enquanto Helena Hirata (2014) discute as concepções de *interseccionalidade*, presente no feminismo negro estadunidense de Kimberlé Crenshaw, e de *consustanciabilidade*, cunhada pela francesa Danièle Kergoat. A esse respeito, ver também: Crenshaw (2002) e Kergoat (2010).

“uma abordagem crítica às formas analíticas tradicionais de produção do conhecimento, ao mesmo tempo em que se apresenta como instrumento de emancipação política”, podendo assim, levar o espectador a se reposicionar moralmente perante o que vê na tela.

Se é certo que, em alguns momentos, este tipo de produção busca dar lugar ao corpo e à fala subalternas por meio de performances corporais e entrevistas, tal qual acontece em *Pobre Preto Puto*, sua apreensão crítica pelo cientista social, como discute Larissa Pelúcio (2012), não envolve apenas participar de um movimento de dar voz e visibilidade àqueles que foram delas privados, mas de integrar um esforço por novas formas de conhecer e, neste caso, de se pensar o cinema na sua relação com essas novas formas. Assim, o filme de Tafarel parece, então, querer participar de um desafio algo vertoviniiano – o de encontrar novas formas para novos conteúdos –, e que pode ser desdobrado no desafio similar encontrado por cientistas sociais brasileiros envolvidos em um contexto de valorização dos saberes subalternos, influenciado pela disseminação de abordagens interseccionais no país (Rios; Sotero, 2019) e, até muito recentemente, por ambíguas políticas multiculturalistas.

Nesse sentido, é preciso buscar compreender as intersecções entre classe, raça e sexualidade propostas pelo corpo e pela fala de Nei D’Ogum, em *Pobre Preto Puto*, não apenas como relato legítimo de uma experiência subalterna, mas como expressão de uma confluência de saberes que circulam também por meio do cinema. Saberes estes que lançam desafios políticos e analíticos às abordagens interseccionais pelas Ciências Sociais, em geral, tão acostumadas que estiveram a abordar classe, raça, gênero e sexualidade como categorias não-consubstanciadas (Kergoat, 2010), mas também à uma sociologia que busca compreender a construção das diferenças sociais e sexuais por meio das imagens.

Nessa busca por formas interseccionais ou substanciadas de se apresentar as diferenças da qual o filme participa, *Pobre Preto Puto* parece colocar frente a frente dois discursos concorrentes, encontrando, a partir de seu embate, limites precisos. O primeiro deles é o discurso de D’Ogum, um complexo de signos composto por fala, corpo, figurino, adornos, expressões, maneirismos, repetições, con-

tradições e reelaborações de uma experiência que se impõe perante o espectador com toda sua diferença. O segundo é o discurso de Tafarel, construído por meio de uma montagem fílmica que parece querer organizar conceitualmente a diferença de D'Ogum a partir das três categorias que dão título ao filme. Nessa organização, é possível perceber um movimento circular, a partir do qual, na primeira parte do filme, constrói-se a pobreza e a negritude de D'Ogum e, na segunda parte, dedica-se mais detidamente à sua sexualidade – elaborada a partir de múltiplas facetas: o relacionamento com Ricardo, o rechaço da família, a construção de relações com outras diferenças – para, por fim, retornar ao ponto de partida.

Dessa forma, ao apresentar esses dois discursos concorrentes, o filme acaba por falar mais da disputa contemporânea entre as formas de explicar a reprodução das desigualdades no país. Na disputa que é realizada no interior do próprio filme, a pobreza, ou seja, a problemática de classe, constitui-se como ponto de saída e de chegada para a narrativa, propondo uma forma de explicação para a experiência de D'Ogum para o espectador. O filme de Tafarel contrapõe-se, assim, ao próprio discurso do personagem, que leva, no filme, ao estabelecimento das possíveis intersecções entre classe, raça – que aparece vinculada tanto à cultura afro-brasileira quanto ao gênero – e sexualidade.

Assim, há, principalmente na primeira versão do filme, lançada antes da morte de D'Ogum, ocorrida em 23 de agosto de 2017 (UFSM, 2017), um forte predomínio de um discurso cinematográfico sobre a pobreza nas periferias urbanas. Esse discurso remete às formas como as favelas e suas crianças foram apresentadas nos primeiros filmes sobre essa temática, como o já citado *Rio 40 graus* e, também, *Cinco Vezes Favela* (Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962). Ao fazer uso dessas referências, *Pobre Preto Puto* entra como que em um círculo vicioso do qual não consegue sair, o círculo do eterno retorno à classe como problema central. É a partir disso que se engendra o conflito narrativo entre as posições do diretor, que tende a romantizar a vida nas periferias¹³, e a do personagem, cujo discurso,

¹³ Especialmente visível a partir dos textos utilizados nos intertítulos e da utilização de imagens de crianças.

se levado em consideração para a organização da montagem, tornaria inviável qualquer romantização da temática da periferia. Se, por certo, o cinema brasileiro habituou-se a simbolizar a pobreza urbana pelo próprio espaço da favela – aqui mostrada obsessivamente pelos montes de lixo, casebres, barracos, carros velhos e ruas de cascalho e terra –, a persistência dessa visão que vincula pobreza à infância nesses espaços faz com que os efeitos das desigualdades sociais do país sejam projetados, sem distinção, sobre os corpos de crianças negras, pardas e brancas, vistas brincar ao longe já nas primeiras tomadas do filme, ou mais tarde, quando se exibem, sem nada dizer, para a câmera de Tafarel. A presença muda das crianças, acompanhadas pela voz em *off* de D’Ogum, chocam-se uma com a outra, pois D’Ogum não está falando de criança alguma, mas sim de questões de gente grande. Ao adotar essa forma de construir a pobreza na Ocupação Nova Santa Marta, o filme encontra, então, o seu limite, pois quando este tipo de olhar se impõe, com as imagens a ele associadas, Tafarel parece não conseguir mais ouvir D’Ogum, cuja voz torna-se mero pano de fundo. Assim, tratar da pobreza leva o diretor a adotar um registro totalmente diferente do de D’Ogum. E resta ao espectador realizar a mediação entre um discurso e outro.

A romantização da questão de classe assombra Tafarel e se impõe no fim do filme, cujos minutos finais mostram a pergunta do diretor para D’Ogum, a única ouvida pelo espectador, sobre o que seria felicidade para ele. D’Ogum olha para a ponte onde vivera com Ricardo, busca uma resposta e termina por confirmar que felicidade para ele é comer três vezes por dia. O círculo narrativo, assim, se fecha. Na primeira versão do filme, Tafarel inclui um intertítulo final em que, apesar de tudo o que D’Ogum mostrara e relatara, o diretor adjetiva a favela como “doce”¹⁴. Após a morte de D’Ogum, esse texto foi reformulado e a romantização da favela, com isso, minimizada¹⁵. No entanto, a predominância da diferença de classe manteve-se por meio da montagem, que permaneceu inalterada.

14 A cartela encerra o filme com os seguintes dizeres: “Este filme é um pequeno recorte da vida de Nei D’Ogum. Atualmente, Nei continua morando com seu amado Ricardo em sua doce favela, sonhando e lutando pela vida dos negros, pobres, gays e transexuais” (*Pobre Preto Puto*, 14’15”, primeira versão).

15 “Este filme é um pequeno recorte da vida de Nei D’Ogum. Nei faleceu em agosto de 2017. Sua vida continua a ser lembrada como símbolo de luta e resistência” (*Pobre Preto Puto*, 14’15”, segunda versão).

Para concluir, não se trata aqui de questionar a validade da problemática de classe como forma de abordagem e explicação das desigualdades no país ou de defender que abordagens interseccionais sejam capazes de fornecer elementos de enfrentamento desses problemas por meio do cinema, mas sim de apontar para a força do embate entre essas formas de explicação, que se elabora, também, por meio das imagens produzidas sobre as diferenças. É isso o que a análise de *Pobre Preto Puto* vem a desvelar, ajudando a compreender sua significação cultural no momento de sua produção.

REFERÊNCIAS:

- BATISTELLA, A. O paranismo e a invenção da identidade paranaense. *Rev. Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, v. 6, n. 11, [s.p.], 2012. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1874>. Acesso em: 04 ago. 2019.
- BENTES, I. The sertão and the favela in contemporary Brazilian film. In: NAGIB, L. (Org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres, Nova York: The Centre for Brazilian Studies (University of Oxford): I. B. Tauris, 2003, p. 121-138.
- BERNARDET, J-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMARGO, G. L. V. de. Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná, 1853-1953. 2007. 213 p. *Tese* (Doutorado em História) Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Curitiba, 2007.
- COLLINS, P. H.; BILGE, S. *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press, 2016 (edição eletrônica sem paginação).
- CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- DIAS, M. B. *Manual de direito das famílias*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2007.
- FARIAS, C. L. O processo de ocupação da periferia urbana em Santa Maria-RS: O caso do Bairro Nova Santa Marta. 2011. 166 p. *Dissertação*

- (Mestrado em Desenvolvimento Regional) Universidade de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Santa Cruz do Sul, 2011.
- FERREE, M. M. Intersectionality as Theory and Practice. *Contemporary Sociology*, Washington, v. 47, n. 2, p. 127–132.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos & Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.
- GAZETA DO SUL. *Pé de Coelho: uma história de cinema que completa cinco anos*. 05 jun. 2019. Disponível em: http://www.gaz.com.br/conteudos/regional/2019/06/05/147383-pe_de_coelho_uma_historia_de_cinema_que_completa_cinco_anos.html.php?fbclid=IwAR2Hg4QNffrtuK6RCC2cwK2nS5qSUQaX_Fdo4XAJeu68qVhSVtggWyLBZw. Acesso em: 25 jul. 2019.
- HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: Reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Rev. Novos Estudos CEBRAP* 78, São Paulo, v. 2, p. 113-128, 2007.
- HIRATA, H. Gênero, classe e raça. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil / Rio Grande do Sul / Santa Maria*. Panorama. [S.d.]. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/santa-maria/panorama>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- KERGOAT, D. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. *Rev. Novos Estudos CEBRAP* 86, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 93-103, 2010.
- MARTINS, A. R. *História do Paraná*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.
- MARTINS, W. *Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.
- MENEZES, P. O Cinema Documental como “Representificação”: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, S. C. et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: FAPESP: Edusp, 2004, p. 21-45.
- _____. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: RAMOS, F. P et al.

Interseccionalidade nas imagens de Pobre Preto Puto

- (Org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 333-347.
- MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (Org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 2003, p. 103-117.
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Ensaio de Antropologia. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- NOVENTA, D. Busca de identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 57-79.
- OLIVEIRA, M. de. Imigração e diferença em um estado do sul do Brasil: o caso do Paraná. *Nuevo Mundo Nuevos* [Online], Debates, 18 maio 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/5287>. Acesso em: 02 ago. 2019. DOI: 10.4000/nuevomundo.5287.
- PÉ DE COELHO FILMES. *Conteúdo original*. [S.d.]a. Disponível em: <http://pedecoelhofilmes.com/conteudo-original/>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- _____. *A Pé de Coelho é plural*. [S.d.]b. Disponível em: <http://pedecoelhofilmes.com/sobre-nos/>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- PELÚCIO, L. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395-418, 2012.
- PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.
- RIOS, F.; SOTERO, E. Gênero em perspectiva interseccional. *Plural*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 1-10, 2019.
- SANTORO, L. F. Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 39-56.
- SORLIN, P. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SOUZA, G. Estética e política no cinema de periferia. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-

- Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 81-97.
- SPIVAK, G. C. Foreword: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies. In: Schwarz, H.; Ray, S. (Org.). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell, 2005, p. xv-xxii.
- UFMS – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. *Nota de falecimento: Nei D'Ogum*. 24 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.ufsm.br/2017/08/24/nota-de-falecimento-nei-dogum/>. Acesso em: 14 de fev. 2019.
- VICENTE, W.; STÜCKER, A. O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada?* Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 15-38.
- WEBER, M. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

FILMOGRAFIA DE TRABALHO:

Pobre Preto Puto. Brasil, 2016, 15 minutos.
Direção: Diego Tafarel.
Produção: Alessandro Montelli.
Fotografia: Lucas Ferreira.
Roteiro: Diego Tafarel.
Direção de Arte: Clarissa Virmond.
Direção de produção: Maiara Fantinel.
Produção Executiva: Angélica Fonseca e Marta Nunes.
Assistente de Produção: Évelyn Bartz.
Montagem: Diego Tafarel e Zé Corrêa.
Trilha Sonora: Robson Bitencourt.
Cor: Lucas Ferreira.
Operação de câmera: Gui Carpes.
Empresa Produtora: Pé de Coelho Filmes.

FILMOGRAFIA AUXILIAR:

A sombra interior. Dirigido por Diego Tafarel. Brasil, 2018, 16 minutos.

Cinco Vezes Favela. Dirigido por Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias. Brasil, 1962, 92 minutos.

Favela Gay. Dirigido por Rodrigo Felha. Brasil, 2014, 72 minutos.

Meu corpo é político. Dirigido por Alice Riff. Brasil, 2017, 72 minutos.

Que som tem a distância?. Dirigido por Marcela Schild Pereira. Brasil, 2018, 15 minutos.

Rio Zona Norte. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1957, 90 minutos.

Rio 40 graus. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955, 100 minutos.

Sobre um filme que não acabou. Dirigido por Diego Tafarel. Brasil, 2017, 12 minutos.