



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos?lang=pt-br#q=gilberto%20&p=0>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by Galoá. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Documentários queer no Brasil: estratégias plurais de ocupação de telas¹

Queer documentaries in Brazil: plural strategies for screen occupation

Gilberto Alexandre Sobrinho ²

Resumo: *O presente estudo propõe um mapeamento introdutório e crítico sobre o campo da representação no documentário queer realizado no Brasil. Discute-se as diferentes estratégias de representações dos sujeitos LGBT, o que se desdobra numa estética e política queer atualizados em imagens e sons documentários. Assim, o resultado são pistas sobre as abordagens em relação às narrativas e a expressão visual e sonora, num período que começa e termina com forte conservadorismo político.*

Palavras-Chave: *Documentário queer. Cinema Brasileiro. Construções identitárias e audiovisual.*

Abstract: *The present study proposes an introductory and critical mapping on the field of representation in the queer documentary made in Brazil. The different strategies of representation of LGBT subjects are discussed, which unfolds in a queer aesthetic and politics updated in documentary images and sounds. Thus, the result are clues about approaches in relation to narratives and visual and sound expression, in a period that begins and ends with strong political conservatism.*

Keywords: *Queer documentary. Brazilian Cinema. Identity constructions and audiovisual*

1. O documentário queer: contexto e definição

No domínio do documentário, há uma relação historicamente constituída entre a representação LGBT, bem como de sujeitos menos afeitos às pautas identitárias e mais interessados em construções fluídas de gênero, reunidos, conceitualmente, sob o termo em inglês *queer*. Essas questões de gênero convivem com os expedientes da sexualidade e atravessam esse modo específico de criação no audiovisual. Sabe-se sobre o par criminalização e patologização que está envolvido em relação à visão médica e jurídica sobre a homossexualidade e isso tem impactado nas imagens e sons, no campo midiático. Embora

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Professor do Departamento de Multimeio, Mídia e Comunicação, Instituto de Artes/UNICAMP. Professor Doutor, gilsobri@unicamp.br

um país como o Brasil siga os protocolos da OMS que não vê mais a homossexualidade como doença e esteja em curso a criminalização da homolesbotransfobia pelo STF, os estigmas e os preconceitos permanecem, assim como há o trabalho de sua superação. Reportagens tais como desenvolvidas pelo programa *Profissão Repórter* (Rede Globo), nos anos 2000, ou a intervenção contundente do médico Dráuzio Varela, no *Fantástico* (Rede Globo), sobre a situação da população trans no sistema carcerário, buscam estabelecer uma compreensão e uma abordagem mais cidadã em relação à comunidade LGBT. Algo que destoa radicalmente dos anos 1980, de representações calcadas em torno do exótico, praticadas por *Documento Especial*, da extinta TV Manchete. Ou mesmo do olhar que colocava, principalmente, travestis sob suspeita, nas incursões pelo *underground* por Goulart de Andrade, em *Comando da Madrugada* (Rede Bandeirantes), reafirmando os aspectos criminais de tais sujeitos.

Documentários, sejam no cinema, televisão à cabo, vídeo e internet, têm se mostrado um campo estratégico para construções narrativas do mundo LGBT, em distintos modos: no ativismo político, nas investigações históricas, na construção da memória, nas elaborações poéticas e performáticas, por exemplo. Assim, podemos afirmar que há um conjunto expressivo de *documentários queer*, no Brasil. Documentário *queer* refere-se, assim, ao campo específico da não-ficção, em que a representação documental, em seus distintos modos, realiza asserções sobre o mundo histórico, em que a imagem e o som trazem a carga da experiência conceitual, vivida, política e relacional desse mesmo mundo. Portanto, são filmes que se reportam, especificamente, à carga existencial, conceitual, política, imaginada e imaginária desses sujeitos (NICHOLS, 1991, 1994, 2009; PLANTINGA, 2005; RAMOS, 2008; PULLEN, 2006; WAUGH, 1997; HOLMULUND & FUCHS, 1997). Assumimos, assim, o termo *queer*, em conjunção com Holmlund & Fuchs (1997), por considerá-lo abrangente e, paradoxalmente, preciso, ao abrigar os sujeitos LGBT em suas identidades, ao mesmo tempo, que absorve quem busca a desconstrução radical, principalmente, dos binarismos³.

Escolhemos o *queer* como uma palavra de combate, designando a resistência aos abusos sociais e físicos em curso e sugerindo alianças geracionais e diferenças. Como Alexander Doty e bell hooks, vemos o termo *queer* "como ambos ... um local de resistência escolhido 'conscientemente' e um 'local de abertura e possibilidade

³ Paulo Maia oferece um percurso histórico elucidativo sobre os modos semânticos da palavra *queer*, bem como esclarece sobre a criminalização e a patologização da homossexualidade, no contexto norte-americano. (MAIA, 2016, p. 30).

radicais" para a expressão de perspectivas eroticamente "marginais". *Queer* é também, por enquanto, o termo mais abrangente disponível, em muitos casos usado para abordar preocupações bissexuais e transgêneros, bem como aqueles considerados gays e lésbicas. Finalmente e, precisamente porque estamos conscientes de que podemos ser reduzidos a oposição, marginalidade e/ou lésbicas e gays, pretendemos que a palavra *queer* questione e exceda distinções binárias baseadas em limites físicos, para apontar as maneiras pelas quais, como Doty coloca, "o queer ... trabalha dentro do nonqueer, assim como nonqueer faz dentro do queer".⁴ (HOLMLUND & FUCHS, 1997, p. 6) Tradução minha.

Isso exposto, esclareço que o objetivo é estabelecer um mapeamento introdutório e crítico sobre as relações específicas entre documentários brasileiros e esse horizonte da representação, visando discorrer sobre estratégias específicas de ocupação de telas. O trabalho busca discutir as relações nas/das representações dos sujeitos num período que começa e termina com forte conservadorismo político. Os anos 1970, durante a ditadura militar, até 2019, marcado pelo primeiro ano do mandato de Jair Bolsonaro, como presidente da república. O interesse é ir além da representação numa linha diacrônica. Pretende-se reunir um conjunto de documentários e observar, de um lado os motivos centrais que determinam as escolhas temáticas, o que se desdobra numa observação sobre o "dizer" de sujeitos historicamente subrepresentados no campo midiático; por outro lado, pretende-se evidenciar as formas pelas quais se atualizam o "mostrar" em imagens e sons, atendendo-se para as diferentes maneiras de desenvolvimento da construção documentária.

Embora o texto recupere um documentário isolado nos anos 1970, é importante assinalar que o cenário midiático em que emergem as representações não ficcionais de LGBTs no Brasil aponta, principalmente, para a redemocratização, após a ditadura militar (1964-1985), em que surgem coletivos engajados em causas e movimentos sociais. Num cenário que indicava a total ausência de documentários interessados sobre essas narrativas, Rita Moreira e o Coletivo Comulher, com destaque para o trabalho de Maria Angélica Lemos, saltam à frente, em busca de histórias e lutas por direitos de mulheres em várias

⁴ We choose *queer* as a fighting word, designating resistance to ongoing social and physical abuses, and suggesting generational allegiances and differences. Like Alexander Doty and bell hooks, we see the term queer "as both... a consciously chosen 'site of resistance' and a 'location of radical openness and possibility'" for the expression of erotically "marginal" perspectives. *Queer* is also, for now, the most inclusive term available, in many instances used also to address bisexual and transgendered concerns as well as those considered gay and lesbian. Finally, and precisely because we are aware that *queer* can be reduced to opposition, marginality, and/or lesbian and gay, we intend the word queer to question and exceed binary distinctions based on physical boundaries, to point to the ways in which, as Doty puts it, "the *queer*...operates within the nonqueer, as nonqueer does within the queer".

chaves. Em 1993, ainda num contexto político instável, pós-Collor, surge o Festival Mix Brasil e até o momento constitui-se como uma das principais janelas de exibição, debate e encontro da produção LGBT nacional e internacional, em São Paulo⁵. Sobretudo, no contexto pós-digital, onde houve grande expansão do ensino público superior no audiovisual e impactantes políticas públicas para o audiovisual, configurou-se, assim, uma explosão de realizadores ao longo do território brasileiro, em trabalhos diversos, com ênfase para o curta-metragem. Escolas de cinema e audiovisual estão hoje presentes em todas as regiões do país, há uma nova militância fracionada em várias demandas e performances, as redes sociais dinamizaram as trocas e também provocaram possibilidades diversas de ocupação dos espaços virtuais e públicos, festivais e mostras de cinema com foco em gênero e sexualidade se espalham pelo país e, principalmente, as tecnologias digitais de som e imagem permitiram a muitas pessoas a apropriação dos meios de construção de narrativas audiovisuais. Temos uma vibrante cena artística, militante e ativista (hoje bastante ameaçada com os cortes de verbas e censuras)⁶, ao mesmo tempo que o risco de morte para a população LGBT é grande. Produz-se, assim, um contingente de imagens de sobreviventes e de narrativas de resistências e o documentário desempenha papel central nesse horizonte.

Filmes documentários repõem no imaginário sentimentos de pertencimento, significação, compreensão, intervenção e questionamento sobre o mundo. Assim, meu interesse é refletir sobre filmes documentários *queer*, partindo do pressuposto da existência desse tipo de abordagem, a partir dos anos 1970, por parte de realizadores brasileiros, portanto, são filmes que romperam com silêncios historicamente construídos. Seguidamente, vou apresentar as estratégias de conteúdo e expressão nas realizações *queer* brasileiras.

⁵ Importante registrar a existência de outros festivais, que funcionam como janela de exibição e formação de público estratégicos para esses filmes. O For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual, em Fortaleza; o Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual, em Porto Alegre; o Rio Festival Gay de Cinema, no Rio de Janeiro; o Recifest – Festival de Cinema da Diversidade Sexual, em Recife; e o DIGO - Festival Internacional da Diversidade Sexual de Goiânia.

⁶ Ver: “Governo planeja suspender verba para filmes LGBT criticados por Bolsonaro em live”, 19/08/2019. [https://www.huffpostbrasil.com/entry/bolsonaro-filmes-lgbt_br_5d5adf91e4b036065b6a88b8, acessado em 26/02/2020]; “Governo Bolsonaro suspende edital com séries LGBT para TVs públicas”, 21/08/2019. [<https://oglobo.globo.com/cultura/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-lgbt-para-tvs-publicas-23891805>, acessado em 26/02/2020]. Além da censura explícita a *Afronte* (2017), curta-metragem dirigido por Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor que seria desdobrado em série, também sofreram fortes interdições *NEGRUM3* (2018), de Diego Paulino e *Greta* (2019), de Armando Praça.

2. Estratégias de ocupação das telas

2.1 A saída do armário/a ocupação da tela: a construção de um campo da representação

Embora a literatura internacional não reconheça, foram duas brasileiras que teriam participado, pioneiramente, de tipo particular de narrativa sobre a cena da revelação/saída do armário para a câmera, aqui com o uso da tecnologia do vídeo. Trata-se da dupla Rita Moreira e Norma Bahia, que realizaram em Nova Iorque um documentário sobre mulheres lésbicas e suas questões maternais.⁷ Assim, *Lesbian Mother* (1972), produzido pelo Gay Revolution Video Project, em co-produção com o Global Village, de Nova Iorque, é um documentário participativo, em que pesam a entrevista e o depoimento em som direto, em que mães lésbicas relatam sobre suas saídas do armário enquanto ainda viviam casamentos heterossexuais e as consequências dessas decisões. Elas contam sobre suas experiências no sufocante modelo heteronormativo a que foram submetidas e as diretoras permitem também seus filhos participarem dos registros, o que oferece um cruzamento complexo. Outras vozes também aderem a esse vozerio, desde a fala imponente de um psicólogo, até vários depoimentos violentamente lesbofóbicos. Compõe-se, assim, um painel de relatos e impressões pessoais sobre a maternidade lésbica, contrapondo-se a questão a partir da dominante heteronormatividade. Um filme militante, empenhado em construir um sentimento de comunidade, tal como se praticou amplamente nesse tipo de narrativa⁸.

Na década seguinte, nos anos 1980, Rita Moreira desenvolveu sua carreira no Brasil, mantendo-se fiel aos temas ligados ao que se convencionou nomear como minorias. A violência praticada contra a comunidade LGBT e a defesa desses sujeitos aparecem representadas de forma complexa num documentário que existe isoladamente nessa década. Trata-se de *Temporada de Caça* (1988), em que pesa o tema da homofobia, atualizado de maneira explícita pelos entrevistados e que tem o assassinato do diretor de teatro Luis Antonio Martinez Correia como um fio condutor. A combinação de imagens de sadismo e

⁷ <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21430>, acessado em 07 de fevereiro de 2019. A videografia completa de Rita Moreira está disponível em seu canal no Youtube: <https://www.youtube.com/user/ritascmoreira2/videos>

⁸ Para uma leitura aprofundada das questões estéticas e políticas na filmografia de Rita Moreira e Norma Bahia, ver Bessa (2015).

agressão do filme de ficção *Parceiros da noite* (Cruizing, William Friedkin, 1981), imagens de arquivo de jornais de fatos históricos sobre agressão a homossexuais e travestis e uma série de imagens de famosos homossexuais na história, entre outros arquivos, juntamente com depoimentos e entrevistas de pessoas na rua e nomes de artistas, intelectuais e ativistas compõem um quadro complexo, sobre diferentes visões sobre o extermínio de gays e travestis. Claudia Wonder, apresentada quase no meio do filme, compõe figura emblemática: um discurso político engajado e uma artista de vanguarda forte da cena pop paulistana. O documentário reúne um conjunto de vozes dissonantes, entre aqueles anônimos que, na maioria, apoiam, o extermínio de gays e travestis, com o aporte oficial do Estado por meio da Operação Tarântula⁹ e, em contraste, outro contingente de personalidades tais como Maria Angélica Lemos Ester Góes, Roberto Piva, Jorge Prelinger, José Celso Martinez Correia, Jorge Mautner para informar sobre a indignação e reagir à violência da homofobia.

Outra voz pioneira, surgida ainda no contexto do vídeo¹⁰, com vínculo junto aos movimentos sociais, sobretudo em relação às questões das mulheres, com declarada linha engajada, seja independente ou em aliança com outras lideranças e coletivos é o coletivo feminista Comulher, em que destaco o trabalho de Maria Angélica Lemos. Ativista dos movimentos sociais de mulheres em perspectiva interseccional, ela é bastante atuante no cenário nacional, sobretudo sudeste. O Comulher, uma ONG, surgiu em 1984, num contexto de redemocratização, momento em que ainda existiam poucas organizações não governamentais. Seu surgimento está ligado à atuação da então deputada estadual, a atriz Ruth Escobar (PMDB), que tinha pauta em favor dos direitos da mulher. Durante seu início, Comulher tratava com mais ênfase sobre as questões da mulher, sem o foco na sexualidade lésbica. Em 2003, Maria Angélica Lemos lançou *Histórias Lésbicas* que acompanha cinco depoimentos de mulheres contando suas histórias pessoais diretamente ligadas à lesbofobia, em narrativas diferenciadas, o que resulta num painel diversificado e contundente. Em tom confessional, elas relatam experiências pessoais ligadas à violência familiar, à deficiência física, ao difícil convívio familiar, à discriminação e ao preconceito social e também à relação com a justiça, ligando suas narrativas de opressão com o fato de serem lésbicas. No conjunto da produção audiovisual brasileira é um documento marcante e assinala sua feitura

⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/01/1951067-sobrevivi-diz-vitima-de-operacao-da-policia-de-caca-a-travestis-ha-31-anos.shtml?loggedpaywall>, acessado em 07 de fevereiro de 2019.

¹⁰ Vale destacar que a produção do Comulher (<http://comulher.wixsite.com/comulher>) integrou a rede dos chamados vídeos populares, da Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP.

militante e, principalmente, corajosa, ao criar um registro consentido e público de histórias íntimas de violência de gênero e sexualidade, raramente representadas no domínio documentário.

2.2 Construção/desconstrução de personagens

São retratos individualizados de sujeitos e suas histórias, onde predomina o recurso da construção da personagem, a partir de biografias compartilhadas. Para o desenvolvimento dessa estratégia, observam-se o movimento do(s) autor(es) na definição e escolhas dos sujeitos representativos de uma potente narrativa, a atuação dos sujeitos para a câmera e as performances de si mesmo, onde se conjugam as escolhas pessoais de falas de si, em gestos confessionais e testemunhais, dos gestos e do conjunto da encenação que resulta numa moldura particular e, finalmente, o encaixe final do filme que organiza esse conjunto. Portanto, a personagem está regida por um conjunto de estratégias interiores e exteriores, sendo o corpo conduzido pela câmera e encaixado numa encenação particular que emoldura uma experiência traduzida por estratégias variadas.

Personagens podem ser evocados e construídos por estratégias variadas, tal como acontece em *Amapô* (Kiko Goifman, 2008), que evoca o perfil biográfico de Sandra, travesti violentamente assassinada. Isso se dá por meio de depoimentos de amigas próximas e também imagens de arquivo. Os acontecimentos se dão em São Miguel Paulista, em São Paulo, e a câmera extravasa os espaços domésticos da intimidade da personagem para flagrar o cotidiano do entorno, criando, assim, espessura espacial e temporal para uma narrativa de uma personagem em chave memorial. Outro documentário que se sustenta pela evocação de sua imagem é *Quem tem medo de Cris Negão* (Rene Guerra, 2012). O filme remonta a Cristiane Jordan ou Cris Negão uma travesti cafetina conhecida do centro de São Paulo. O perfil, paradoxalmente, violento e carinhoso, cruzando afetos, é construído por meio de depoimentos de outras travestis num estúdio. Há um embaralhamento entre as vozes e as imagens para adensar o nível de tensão entre fantasia e realidade em relação à memória, com imagens externas de ruas e calçadas e, principalmente, a performance de Phedra de Córdoba, artista travesti conhecida da noite paulista que encena um depoimento. O resultado final é um documentário que deixa pistas sobre o perfil da personagem e aciona mecanismos potentes

que deixam transparecer os códigos das relações no submundo da prostituição das ruas de São Paulo.

Personagens transexuais também habitam as paisagens do sertão nordestino, aqui considerado amplamente como um espaço emblemático da tradição documentária brasileira, em que pesou durante muito tempo o domínio da voz masculina. Os três documentários, a seguir, realizam uma reocupação transgressora, se comparado com a tradição mencionada. Por meio de uma montagem paralela, são apresentadas as personagens *Amanda e Monik* (Andre da Costa Pinto, 2008), título do documentário que aborda a vida de travestis de Barra de São Miguel, no Cariri Paraibano, em dois perfis completamente diferentes, Amanda é professora e Monik é profissional do sexo. Embora contrastam pelo pertencimento a mundos distintos, o filme busca construir de forma equilibrada os dois perfis. Em *Olhe para mim de novo* (Kiko Goifman e Claudia Priscilla, 2011), a personagem Syllvio Luccio, um transexual homem, atravessa os estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, e revela para a câmera suas histórias da transição e sua visão de mundo, acionando o mecanismo do depoimento que, por vezes, beira o confessional. Em várias sequencias, Syllvio é mostrado só, colocado à margem de rodovias, e muitas vezes está acompanhado, conversando com pessoas distintas, sejam familiares, amores ou pessoas que encontra na peregrinação. Trata-se de uma estrutura bastante artificial de *road movie*, onde o percurso se constrói para a câmera e o corpo dissidente vai ao encontro de outros corpos na tentativa de potencializar reflexões sobre a diferença. Também no espaço do sertão nordestino desenvolve-se *Kátia* (Karla Holanda, 2012) em que a narrativa que mistura a observação do cinema direto, a participação da diretora e as cenas de performance para compor o desenho de Kátia Tapety, a primeira transexual a se eleger pelo voto direto no Brasil, tornando-se vereadora em Colônia do Piauí.

As personagens construídas e representadas até aqui não oscilam em suas dimensões identitárias, ao contrário, reafirmam as potências de seu corpo e gênero a ele vinculado. Essa perspectiva assume outra direção em *De Gravata e unha vermelha* (Miriam Chnaiderman, 2014), documentário também ancorado nos depoimentos de sujeitos que se convertem em personagens para o desenvolvimento do documentário. No entanto, aqui, desenvolve-se outro ponto de vista: coloca-se em evidência e valoriza-se o aspecto transicional dos vários sujeitos e seus corpos (Nei Matogrosso, Laerte, Dudu Bertholini etc), nem homem, nem mulher, um entre, um intervalo potencializador, um filme que, mesmo tímido do ponto de vista formal, aposta de forma pioneira, nas performances de gênero de seus participantes. *Rogéria* –

Senhor Astolfo Barroso Pinto (Pedro Gui, 2019), narra sobre a vida e trajetória artística de Rogéria, que performava sua transvestilidade de maneira muito original, compartilhando a identidade masculina mediante a lembrança do nome de batismo. O documentário tem o rigor formal que atende aos padrões do documentário televisivo, seja pelos enquadramentos, depoimentos e dramatizações. Filme excessivamente celebrativo, não explora curvas dramáticas e aciona o melodrama para emoldurar os momentos de tensão, com ênfase na importância da família no percurso da personagem. No entanto, a escolha e revelações/confirmações da personagem oferecem elementos caros para a compreensão, em perspectiva histórica, sobre a noção do *queer* no Brasil. Rogéria traz a lição sobre fluidez e performance de gênero, ao mesmo tempo que convida o espectador a pensar sobre como se dá a construção artística calcada na subjetividade, na relação corpo/gênero/sexualidade pelo próprio artista Astolfo/Rogéria em disputa pela objeto da criação.

Há, recentemente, longas-metragens que investem em personagens femininas transgêneros, explorando suas histórias de vida e, com destaque, para a militância que empreenderam. Tais filmes são marcadamente esforços de um posicionamento necessário ao reconhecimento do trabalho político empreendido, algo realizado mediante esforços de luta contra os preconceitos, a violência policial e a AIDS. Primeiramente, citamos *Meu nome é Jacque* (Angela Zoé, 2016), documentário que conta a história de vida de Jaqueline Rocha Côrtes, que convive com o HIV há duas décadas. Militante da saúde pública, mãe e casada. O filme explora sua intimidade, sua história de vida e luta por direitos que realiza em escala internacional. *Luana Muniz – Filha da Lua* (Rian Córdova, Leonardo Menezes, 2017) “viralizou” nas redes sociais durante uma abordagem com um cliente que não queria pagar pelo programa. A frase “Travesti não é bagunça!” ecoou. O documentário revela sua intimidade, conhecida como a Rainha da Lapa, que se divide entre a prostituição, a militância LGBT e os shows em cabarés. *Madame* (Andre Costa Pinto, 2019) acompanha Camille Cabral, que narra sua história para a câmera, uma mulher nordestina e transexual, sendo a primeira brasileira eleita a um cargo na França (vereadora do 17º arrondissement de Paris, pelo Partido Verde). Finalmente, *Indianara* (Aude Chevalier-Beaumel e Marcelo Barbosa, 2019) é um filme sobre Indianara Siqueira e sua luta e resistência diária à frente de um grupo de mulheres transgênero. Um filme que acompanha, no estilo participativo e observacional, os corpos vulneráveis e a peleja pela sobrevivência.

Em 2016, foi lançado o documentário *Entre os homens de bem* (Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros). Uma narrativa contundente sobre o cotidiano de um político gay, Jean Wyllys, na maior nação homofóbica do planeta, o Brasil, às vésperas de sua segunda vitória para o legislativo federal. Ali, o confronto entre Bolsonaro e Wyllys revela a carga metonímica que suas figuras adquirem para as questões das lutas pelos direitos e visibilidade da população LGBT e as reações conservadoras que buscam obstruir suas reivindicações. O filme restitui, assim, um personagem como figura pública, em que se compartilha sobre o seus aspectos militantes e sua intimidade, a vida pública e privada de um político que tornou-se imagem viva da chegada da extrema-direita no Brasil.

No conjunto de filmes em que dominam o interesse em personagens, a abordagem de sua desconstrução é dominante nos filmes *Vestido de Laerte* (Claudia Priscilla e Pedro Marques, 2012), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *A destruição de Bernardet* (Claudia Priscilla e Pedro Marques, 2018) e *A Rosa Azul de Novalis* (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2019). Os filmes aqui reunidos dialogam com a ética e a estética do que Jairo Ferreira (2000) nomeou como *cinema de invenção*. Filmes que fogem na linearidade narrativa, do realismo psicológico, das relações de causa e efeito e apostam numa experimentação formal que oferece novos parâmetros para o campo da linguagem cinematográfica¹¹. *Vestido de Laerte* é um curta-metragem em que a cartunista Laerte sujeita-se a uma burocracia kafkiana e nesse percurso questões de identidade são, fragmentadamente, sendo costuradas, numa montagem entre som e imagem, sendo o plano visual a performance ficcional de Laerte e plano sonoro recortes de seu depoimento. *Castanha* é um longa centrado na figura de João Carlos Castanha, um ator que também trabalha na noite como transformista. A captura de sua solidão, o convívio com a doença da mãe e suas performances conduzem o espectador a um jogo que embaralha realidade e imaginação e torna o personagem mais complexo. Já em *A destruição de Bernardet* radicaliza-se o processo de desconstrução de uma importante referência do pensamento do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet. Idoso e convivendo com o HIV, Bernardet assume um jogo entre o ficcional e documentário, com oscilações entre entrevistas, observação e arquivos de seus filmes. É menos a celebração da personagem na reconstituição de sua trajetória e mais uma sequencia de questionamento de suas crenças e

¹¹ “Cinema de invenção se apoia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções, que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do (im)provável.” (FERREIRA, 2000, p.23)

relações. O resultado é a personagem se colocar à prova o tempo todo, gerando interrogações e inquietações, sendo o filme atravessado por uma peregrinação do próprio Bernardet numa floresta tropical. Finalmente, *A Rosa Azul de Novalis* é um filme em que a câmera na casa de Marcelo Diório e segue um fluxo desse personagem gay. Trata-se de uma construção experimental da personagem, em que realidade e fantasia se imiscuem de forma radical. Sessões com exploração incontida do corpo da personagem, sendo que os afazerem cotidiano, ele praticando sexo oral e penetração anal, as dramatizações do acontecimentos da memória e o monólogos da personagem entram num circuito vertiginoso de entrega e, ao mesmo tempo, de invasão.

Por fim, radicalizam em relação à biografia os diretores Chico Lacerda, em *Virgindade* (2015) e Thiago Minamisawa e Bruno H. Castro, em *Sangro* (2019). Ambos filmes colocam em cena autobiografias construídas com recursos imprevisíveis de imagens e sons. *Virgindade* restitui a descoberta da sexualidade do diretor, e acompanhamos a voz over narrar essa fase da vida, sendo o plano visual composto pela sequência de imagens de fachadas de edifícios variados, com câmera fixa, relacionados com as vivências ouvidas, também compõem o plano visual corpos nus masculinos adultos e fotografias de infância. Um filme calcado na superfície de imagens, porém com grande espessura de sentido. *Sangro* é uma “narrativa” de superação, um dos cineastas é portador do HIV e é partir da descoberta do vírus e das relações que ele desencadeia que o filme se estrutura. Embora a dimensão confessional seja proeminente, as imagens em animação oferecem outros significados a essa revelação da intimidade, justamente por mobilizarem uma visualidade complexa, desafiando significados estabelecidos e criando, assim, juntamente, com o plano do conteúdo narrativo, um outro sentido que é (auto)exigido pela descoberta da doença.

2.3 Ocupando territórios: os corpos LGBT inscritos na paisagem

A estratégia de alocar personagens no sertão por corpos transexuais, é algo que desafia a tradição e aponta novas perspectivas nas relações identitárias com o documentário, certamente que essa dinâmica altera a noção de paisagem, mas vimos ali, que o aspecto dominante era tratar de personagens. Em diálogo com essa perspectiva, há também as a construção narrativa que busca dar ênfase ao papel da paisagem, oferecendo, consequentemente, um modo de compor e olhar o território que os sujeitos LGBT ocupam

singularmente diferentes territórios. Assim, o tratamento com o espaço é fundamental para a compreensão das narrativas que se preocupam em relacionar as identidades, as cidades e outros locais. Aqui, nos exemplos escolhidos, estão em operação, filmes com os corpos masculinos e femininos, cisgênero e trans, performando diferentes sexualidades.

Em *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014), o diretor chama para o centro da narrativa as vozes negras LGBT, de favelas cariocas, no contexto de presenças das UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora), algo que demarca fortemente os posicionamentos aparentemente livres das câmeras nos espaços públicos das favelas retratadas. No filme, gays, lésbicas, transexuais e travestis circulam pelas ruas e vielas e os depoimentos também são gravados em espaços abertos. Enfim, há um grande esforço em tornar público as falas e o livre trânsito dessas pessoas, reforçar um clima de liberdade de expressão e oferecer um tratamento extremamente positivo em espaços tradicionalmente referidos como os lugares por excelência da violência e da pobreza extrema. Seriam imagens datadas frente ao desmonte de políticas públicas no Rio de Janeiro atual? São deslocamentos significativos, que demarcam um posicionamento discursivo de um realizador cuja biografia está imbricada com esses territórios e mesmo afirmando-se heterossexual almeja uma construção afetiva sobre a comunidade LGBT, deslocando-se de estereótipos da favela, o que não lhe isenta de recorrer a outros estereótipos. Onze pessoas diferentes representam diferentes comunidades cariocas, em sua maioria são afro-brasileiros, mestiços em que dominam uma forte negritude, também marcante em outros filmes sobre favelas. Assim, as relações familiares, as questões da aceitação, a luta pela sobrevivência, as relações com a prostituição e as relações com o tráfico são os expedientes que figuram os temas da pobreza e da violência nos sujeitos LGBT habitantes de favelas cariocas. Interessante notar essa rede entre as comunidades ativada pelo filme, algo como um território dentro do território, na megalópole.

Em outra chave, com o olhar privilegiando observações, tempos mortos, perambulações e paisagens *Meu corpo é político* (Alice Riff, 2017) acompanha, por uma montagem paralela, um dia e uma noite de quatro pessoas trans, o telemarketing Fernando Ribeiro, a fotógrafa e estudante de informática Giu Nonato, a cantora e performer Linn Santos (hoje conhecida como Linn da Quebrada) e a professora Paula Beatriz. A fuga do investimento nas sexualidades e a atenção para as suas atividades cotidianas, onde o gênero performa em relação com o(s) outro(s) garantem a distinção do documentário. Ao cercar seus personagens em um esquema rígido (um dia e uma noite), a direção também revela rapidamente seu

artifício, o que ocasiona em passagens nitidamente ensaiadas ou mesmo forjadas, o que destoa do registro cotidiano que, simplesmente, nada pode acontecer. Mas a busca pela imagem não estereotipada, a atenção às narrativas dos sujeitos e, sobretudo, esse olhar que busca e valoriza um tipo de inserção social (com espaços para a fala militante) de corpos, na maioria das vezes, considerado abjeto e vítima da violência, faz do filme um produto raro e aponta direções.

Em *Waiting for B* (Abigail Spindel, Paulo Cesar Toledo, 2017) um grupo de fãs da cantora Beyoncé acampam dois meses nos arredores do Estádio do Morumbi, em São Paulo, para conseguirem ver o show de perto. A maioria são homens gays, pretos e pardos e moradores da periferia da capital. Dominantemente observacional, o documentário sintetiza o tempo de espera e as ações do grupo em barracas improvisadas, ao mesmo tempo que captura alguns desses personagens em suas casas, justamente na montagem dos corpos que remontam à diva norte-americana. Entrevistas também alinhavam-se no relato. O espaço é caracteristicamente futebolístico e, portanto, marcado por outra masculinidade, algo que o documentário captura com precisão, principalmente, num dia de jogo de futebol. Importe marcar a presença desses corpos e suas expressões singulares numa ocupação, para eles mesmos, estratégica e significativa. O documentário culmina por registrar, inclusive, o quanto um conjunto humano ressignifica a paisagem.

A busca pela expressão visual e sonora para fugir das cabeças falantes e também fazer com que as personagens ocupem a cidade, resultaram no docudrama *Eu, Um Outro* (Silvia Godinho, 2019). Aqui a narrativa sobre transexuais masculinos vale-se do artifício da moldura ficcional, em que as personagens vivem elas mesmas, nas perambulações, situações cotidianas, intimidades e outras circunstâncias na cidade mineira de Belo Horizonte. Luca, Raul e Thalles vivenciam e compartilham diferentes experiências afetivas e de desejos, onde brotam questões de raça, classe e território que dão espessura aos dramas pessoais. E em *Quebramar* (Cris Lyra, 2019), acompanhamos um grupo de *jovens* lésbicas num ônibus até uma praia semideserta para passar o Ano Novo. Num ambiente simples, revelador de seus extratos sociais, o grupo inter-racial controla e instaura suas sociabilidades e afetos, com música, cigarros, carinhos e amizades. A câmera acompanha conversas confessionais, seus cantos e a tensão com a presença masculina, tudo emoldurado por extrema delicadeza num ritmo concatenado com a paisagem.

2.4 A construção da memória

Historicamente, filmes documentários, ao se alinharem aos discursos de sobriedade, em que a câmera atua como agente interpretativo da realidade e da história, também constroem ativamente parte da memória de um povo. Isso se aplica a uma parte do conjunto de filmes reunidos nesse texto, sendo destacável as narrativas que evidenciam a construção da memória LGBT. *Lésbicas no Brasil* (2005), dirigido por Maria Angélica Lemos marca um posicionamento raro no audiovisual brasileiro, ou seja, a atenção às questões lésbicas em âmbito nacional, assim, lésbicas e nação se interpõem em sequencias que se encaixam, num filme estruturado por uma profusão de referências. O documentário abraça o movimento lésbico no Brasil desde os anos 1980, com imagens de arquivo reveladoras de sua continuidade até o presente do filme, tais como as imagens do I Congresso da Mulher Paulista e as manifestações de jovens lésbicas feministas na atualidade. Imagens de registros de encontros dos movimentos sociais de lésbicas, cenas de paradas e manifestações, são intercaladas com depoimentos de várias lideranças de mulheres que dão tom diversificado dos movimentos. Assim como se nota nos vídeos postados pelo coletivo, onde há um trabalho continuado do registro dos vários eventos ligados aos movimentos sociais de mulheres. Esse modo de ser da imagem reverbera no resultado final do documentário. É o excesso que marca a defesa pela horizontalidade e pela diversidade, mulheres e lésbicas, num plural edificante, algo profundamente contrastante com certa tradição documentária brasileira que tem na voz over masculina seu aparato dominante. Aqui, a autoridade se desfaz numa mistura de autoridades e registros atomizados que buscam dar força e visibilidade aos vários sujeitos que atualizam as pautas das lutas e dos movimentos sociais.

Buscando outra estratégia para lidar com a memória, em *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009), senhores gays, frequentadores da casa noturna paulistana homônima ao título do filme, em São Paulo, relembram o passado juvenil, onde predominava a homossexualidade proibitiva e a repressão parecia ser a norma, contrastando com o presente de maior liberdade para as sexualidades outrora fortemente constrangidas. No *Bailão*, homens maduros dançam à vontade, intercalando as sequencias testemunhais, escolhidas a dedo, justamente para evidenciar de forma poética um passado de sujeitos que venceram preconceitos para que as novas gerações pudessem respirar mais livremente. Nisso, estão as relações com a Ditadura

Militar, a vida homossexual marginal e em guetos, iniciativas de políticas de liberação como o Grupo Somos e o Jornal Lampião, a AIDS e como vivem no presente.

O tema da noite gay paulistana, em boates e discotecas, nos anos 60, 70 e 80 é o motivo para *São Paulo em Hi-Fi* (Lufe Steffen, 2013). Documentário de roupagem mais convencional, em que se destacam os depoimentos de transformistas que se alternam com material de arquivo. Trata-se de uma narrativa centrada num transbordamento de afetos, onde os depoimentos desfilam imagens da lembrança, onde se mistura realidade e fantasia, e isso se costura com uma montagem que dialoga com essas falas. E entre os documentários que se voltam para a história de representações LGBT no Brasil, *Lampião da esquina* (Lívia Perez, 2016) faz um trabalho memorial, ao recuperar a importância do jornal Lampião da Esquina, surgido em 1978, ainda durante a ditadura militar. A aposta do filme é no encontro com seus idealizadores e escritores, que sustentavam matérias e entrevistas de caráter audacioso num contexto de repressão política, num país fortemente conservador. Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan, Ney Matogrosso, Leci Brandão entre outros oferecem depoimentos históricos, sendo a montagem costurada com imagens de arquivos de várias fontes, fixas e em movimento, e de sons que remontam aos tumultuados anos 1970.

Em *Cartas para além dos muros* (André Canto, 2019) temos um panorama histórico do HIV e da AIDS no Brasil. São médicos, ativistas, pacientes entre outros que, sentados numa cadeira, em frente para câmera, oferecem testemunhos sobre suas vivências, numa reconstrução histórica do desenvolvimento da doença, a mídia, a opinião pública, sendo as vozes entrelaçadas com farto material de arquivo. Um jovem que não se identifica, apenas empresta sua voz, é um fio condutor do relato, sua recusa em não oferecer sua imagem atesta algo forte, presente no documentário, o preconceito e o estigma.

2.5 Artistas em performances

Há outra vertente de filmes recentes que alinhavam memória com a celebração de artística. Destaca-se, assim, o trabalho e a força poética de artistas que provocaram e provocam a sociedade brasileira por aliarem a sua arte questões relacionadas à construção do gênero e da sexualidade, por um lado, e de outro, o registro de impressões pessoais que revelam uma visão de mundo onde as identidade e subjetividades ligadas ao comportamento sexual faziam e fazem parte do vocabulário artístico pesquisado. Portanto, são documentários

que buscam construir um diálogo amplo entre essas facetas de artistas e suas poéticas. Refiro-me aos documentários *Meu Amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2010), *Olho nu* (Joel Pizzini, 2012), *A Paixão de J.L.* (Carlos Nader, 2015), *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2016) e *Bixa Travesty* (Kiko Goifman e Claudia Priscilla, 2018). Ao se voltarem para artistas e suas poéticas os documentários também oferecem um salto grande em relação às abordagens mais arriscadas, em que se adensam a pesquisa de linguagem.

Meu amigo Claudia conta a história da ativista, atriz, cantora e travesti Claudia Wonder, destacando sua aparição na pornochanchada, na cena musical pop paulistana, o seu comportamento e sua postura política, a vida pessoal como transexual e o ativismo político. Claudia falava espontaneamente sobre si para câmeras de vídeo, marcou uma época e protagonizou lutas em favor da comunidade LGBT, sobretudo as transexuais e travestis. No filme, a colagem de arquivos e os vários depoimentos permitem uma costura de uma época. Interessante destacar esse personagem sendo uma transexual e as raríssimas vezes em que se ouvem essas vozes. Dois filmes e, principalmente, seus personagens são emblemáticos nas relações entre cultura musical brasileira e os tabus de gênero e sexualidade, todas essas questões presentes em *Dzi Croquettes* e *Olho nu*, o primeiro referindo-se ao grupo musical e performático homônimo e o segundo a Ney Matogrosso. Farto material de arquivo está presente nos dois documentários, sendo o primeiro conduzido pela voz over da cineasta, e o segundo mais próximo do cinema de invenção, o que caracteriza o percurso criativo do cineasta. Em *A Paixão de J.L.* Nader recupera fitas k-7 deixadas pelo artista plástico Leonilson, em que ele narra sobre seu cotidiano, suas emoções, sua arte antes e durante a descoberta da AIDS. O testemunho a partir da manifestação da doença é um registro de intensidade rara e as conexões que o documentário promove entre esse áudio fortemente emotivo e afetivo e a construção da poética do artista impõe-se como uma conjunção entre vida e obra, da perspectiva do diretor. Leonilson manifesta-se de maneira frágil e inocente, isso conflita com uma obra vigorosa e que fez diferença, e à medida que o filme avança, a dissimetria entre uma fala comum, insegura, banal e uma obra que caminha num crescente é abismal.

Bixa Travesty é documentário com a performer/cantora Linn da Quebrada, e que traz também outra performer, Jup do Bairro, como sua parceira de palco e vida afetiva. Linn co-assina o roteiro, juntamente com os diretores. O documentário articula expressões de imagem

e som em relação à autoimagem de Linn, o que desdobra em uma autoria partilhada, à medida que suas performances, arquivos pessoais, ideias, sociabilidade e intimidade que transcorrem na tela são organizados em parceria. Ao espectador é endereçado a figuração de Linn em sua plenitude, inclusive olhando para a câmera. Cinema e música funk convergem num produto artístico em que as performances de Linn e de Jup não são apenas objeto do olhar e da escuta, elas estabelecem parâmetros estruturais de organização do conteúdo do filme, tornando-se um documentário performático, em que a dimensão performativa ativa camadas de significação. Isso posto, é preciso considerar que o filme, em sua constituição formal estabelece parâmetros distintivos em relação às artistas trans/travestis negras consideradas. Linn da Quebrada é uma artista transexual/travesti negra (esse par acompanha suas próprias declarações) que viveu no interior de São Paulo (São José do Rio Preto e Votuporanga), em bairros periféricos, numa família evangélica. Depois de uma iniciação performática como drag queen em festas e boates dessas cidades, ela se muda para a periferia de São Paulo e é nesse outro espaço que desenvolve uma carreira focada no funk como gênero musical, articulada às redes sociais. No documentário, Linn é aguerrida em suas performances, e daí desdobram um afrontamento associado à reflexão constante sobre formações discursivas de corpos e sujeitos, algo que aproxima seu vocabulário dos eixos dos estudos queer. São falas, gestos e coreografias que se somam tecnologias de produção das periferias, no corre da sobrevivência, como também as tecnologias da subjetividade, em que o corpo-travesti, a bixa travesty, a bixa preta é também corpo-quilombo. Uma outra configuração espaço-temporal de uma negritude trans e que indica a leitura do filme a partir de uma matriz cara à ideia de cinema negro: a invenção negra no mundo.

2.6 O cinema de invenção das *bichas pretas*

Há uma produção cultural audiovisual negra emergente no Brasil na presente década. Nela, realizadores negros, em distintas funções, constroem as representações da negritude em que pesa, sobretudo, um deslocamento radical, à medida que possam se valer do instrumento da construção de suas próprias narrativas, em distintas chaves. bell hooks (2019) nomeia como o olhar opositor a instauração desse outro ponto de vista que mexe com modos dominantes e hegemônicos na produção e representação de imagens e sons. Filmes como *Afronte* (Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor, 2017), *NEGRUM3* (Diego Paulino, 2018)

e a Trilogia da Bicha Preta, composta por *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017), *Arco do Tempo* (2019), de Juan Rodrigues, nos ajudam a compreender essa dimensão opositora.

Em *Afronte* vemos bichas pretas na universidade, na intimidade de casa, na rua, nas festas. Além disso, o curta apresenta também este corpo dentro da ancestralidade africana, na capoeira e no candomblé. Apesar de ser majoritariamente participativo, com enxertos observacionais, a presença da equipe através do reflexo da câmera, em alguns momentos, aproxima *Afronte* da estética performativa do documentário, pois revela ao espectador, primeiramente, a presença e a influência dos realizadores sobre o objeto filmado, desdobrando-se daí um processo de convergência, especular, entre quem filma e é filmado. Adensando-se, assim um tipo de pensamento sobre a imagem e sua representação. A orientação da direção em relação à tradição documentária corresponde ao uso de cabeças falantes como vozes e narração das ações. A câmera, de um modo geral, se fundamenta em planos médios e fechados, com uma movimentação leve que acompanha os deslocamentos no campo. Sobrepostas aos depoimentos, os diretores dispuseram imagens do cotidiano dos personagens, expondo a presença desses corpos nos espaços. *NEGRUM3* assume em sua estrutura formal, a performatividade dos sujeitos centrais de seu discurso, como elemento dominante. Uma performatividade, primeiramente, que informa sobre corpos e construções identitárias em movimento, nunca estanques ou essencializadas. O tema do filme apresenta a condição camaleônica, performática, da identidade de gênero e de sua intersecção com a identificação racial. Corpos fora do padrão ocupam a tela e se expressam por meio da fala e da performance, sendo Eric a figura central. Assim como o gênero, como coloca o roteiro, tem a possibilidade de transitar, através da alternância de vestimentas, de perucas, de adornos, assim transita também a linguagem cinematográfica, que navega livremente por entre os formatos audiovisuais e se constrói na desconstrução formal da narração. Pode-se dizer que o percurso híbrido da obra se aproxima desta condição narrada, de modo que conteúdo e forma se complementam. A estética afrofuturista¹² surge na obra como elemento fundamental do hibridismo.

¹² Segundo Ytasha Womack (2015), a estética afrofuturista “combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais” (p.30) no intuito de reelaborar o passado e, junto a críticas culturais, especular sobre o futuro.

Trilogia da Bicha Preta. Trata-se dos curtas-metragens *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017), *Arco do Tempo* (2019), dirigidos por Juan Rodrigues e realizados em Cachoeira, na Bahia. Em diferentes modos, os filmes articulam composições visuais e sonoras inauditas, em que pesa a decisão de trabalho na superfície da imagem, por meio de intervenções nas inscrições de figuras, o trabalho de (re)enquadramento, a partição das telas, o trabalho com a repetição, as sobreposições e modificações anamórficas, sobretudo no efeito *glitch* caro à geração do cineasta. Nesse movimento de composição criativa da superfície da imagem, o corpo do cineasta é trabalhado nos três filmes como uma presença, cujos efeitos transbordam em aspectos estéticos, políticos, identitários e afetivos. Assim, se os recursos de elaboração visual e sonora remetem, num primeiro momento à tradição experimental, isso certamente não compõem o plano dominante dos discursos dos filmes, pois há um tipo endereçamento em relação às condições de vida do cineasta, performada de maneira enigmática e com estranhamento, porém diretamente relacionadas com temas caros à (auto)representação da negritude. Trata-se, portanto, de modos de enunciação que buscam arquiteturas não convencionais para lidar sobre questões da violência, de memórias traumáticas, de identidade e resistência e, sobretudo, uma rede de afetos que fortalecem a existência de vidas vulneráveis. Nesse sentido, a Trilogia também assume a dimensão do documentário performativo, por se tratar de um tipo de formato em que as questões subjetivas alinham-se ao estético e ao político, e nos filmes tratados, tanto da trilogia, quanto os dois primeiros, repousam numa rede de afetos estruturantes da dimensão reivindicatória de cada um deles.

2.7 Os limites do corpo: performance BDSM e a cena Leather

Dois documentários exploram o universo BDSM (bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo) e a cena Leather (fetichista) em diferentes chaves. Em *Filme para poeta cego* (Gustavo Vinagre, 2012), o poeta homossexual, cego, fetichista, sadomasoquista Glauco Mattoso expõe-se, verbalmente, ao lado de seu companheiro Akira Nishimura. Trata-se de uma reveladora exposição que compartilha o processo poético singular do artista, entremeado com suas predileções BDSM, que vai cavando num fluxo verborrágico. Há um pacto que se cumpre e inscreve no filme o próprio diretor, ele se submete a sequências de “humilhação” e “dor” para o prazer do poeta e de seu companheiro.

Temos, assim, uma hierarquia quebrada e a função do diretor/cineasta colocada à prova, num jogo que seu corpo é totalmente sucumbido.

Mr. Leather (Daniel Nolasco, 2019) é formalmente marcado por performances para a câmera, momentos de dramatização ficcional, registros observacionais e depoimentos. O filme faz um retrospecto “artificial” da recém inaugurada cena Leather no Brasil, em que impera o gosto por roupas de couro e múltiplos acessórios, podendo-se ou não praticar do BDSM. No filme, há somente presenças masculinas. Aqui acompanhamos, juntamente com esse histórico de brigas e trapaças a segunda edição do concurso Mr. Leather Brasil, formado por quatro competidores para conquistar o título de Mr. Leather Brasil. Um filme estética e narrativamente híbrido que também pode ser porta-voz de um tipo específico de construção de personagem, ocupação da cidade e a memória recente da cena que ele é porta-voz.

3. Considerações finais

O conjunto de filmes aqui reunidos apontam para a ideia da representação como revelação da realidade. Assim, menos que uma camisa de força classificatória, as estratégias e os modos combinatórios atendem ao desejo de evidenciar a pluralidade no campo da representação do documentário *queer* no Brasil. Como foi já indicado, há movimentos de interpenetração entre as categorias, tornando-as dinâmicas e reforçando sobre os distintos modos de composição narrativa e expressiva desse tipo particular de representação. Assim como constatou Thomas Waugh (1997) a respeito do documentário *queer* norte-americano no contexto dos anos 1990, no Brasil também verificamos a presença excessiva da performance atravessando as distintas modalidades, algo que faz com que códigos realistas sejam preteridos em nome de modos excessivos de construção discursiva. Em alguns momentos, isso resulta em celebração abundante, na tentativa de dar valor a figuras importantes historicamente, haja visto o quadro de desvantagem que LGBTs possuem no horizonte. Assim, são nas estratégias inventivas que parecem residir os elementos mais ricos e complexos da representação, para as biografias, territórios, memória, artistas em performance, negritude e modos de relacionar-se com o corpo. Portanto, gênero e sexualidade compõe um repertório dinâmico e diverso no documentário *queer*. Desse conjunto, não há como não aferir a importância para o ativismo, e seus atravessamentos diretos e indiretos, que luta pela sobrevivência de vidas e de imagens.

Referências

- BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan-jun. 2015.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia. Introduction. *Between the sheets, in the streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- hooks, bell. *Olhares negros. Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- MAIA, Paulo. Queer e a câmera. *Catálogo Forum Doc BH*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.
- NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117.
- PULLEN, Christopher. *Documenting gay man: identity and performance in reality television and documentary film*. Jefferson e Londres: McFarland & Company, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac: 2008.
- WAUGH, Thomas. Walking on Tippy Toes: Lesbian and Gay Liberation Documentary of the Post-Stonewall Period 1969-1984. In: HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia (Org.) *Between the sheets, in the streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- WOMACK, Ytasha. Cadete Espacial. In: FREITAS, K. (org.). *Catálogo Afrofuturismo: Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.