

ÉTICA, ESTÉTICA E IDENTIDADES *QUEERS* NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO DO SUL DO BRASIL¹

²PEREIRA, Dieison Marconi

RESUMO: este artigo apresenta algumas reflexões iniciais sobre as figurações de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros no documentário contemporâneo do Sul do Brasil. Problematizaremos aqui os documentários com personagens LGBT produzidos pelos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul entre os anos 2000 e 2014. O espaço temporal justifica-se, primeiramente, por demarcar a retomada do cinema brasileiro. Em segundo lugar, pelo despontar de um maior número de filmes comprometidos com figurações mais diversas da comunidade LGBT. E em terceiro lugar, é a partir do final dos anos 1990 (especialmente a partir de 2002) que há um maior aquecimento da produção de documentários nacionais. Como objetivo principal busca-se, então, compreender o documentário contemporâneo do Sul do Brasil enquanto expressão de ética, estética e identidades *queers*, problematizando a maneira como o gênero e as sexualidades desses sujeitos “abjetos” são abordados e figurados nestas narrativas.

PALAVRAS CHAVE *queer*; documentário; LGBT; cinema.

Introdução

Assim como é comum na linguagem cinematográfica e dentre as gírias usadas por lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, o objetivo deste trabalho é dar um *close*. No cinema e na fotografia, *close* é um plano fechado, íntimo, próximo e detalhado do objeto ou personagem, de modo que ela ocupe expressivamente todo o cenário. Dentre as gírias LGBT³, *close* é dar pinta, chamar a atenção, é mostrar-se, é exhibir-se, é o bate-bate, é o dar *close* de travesti. Por

1 Este artigo apresenta algumas problematizações e reflexões iniciais que estão sendo desenvolvidas e aprofundadas em forma de dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

2 Jornalista graduado pela Universidade Federal de Santa Maria; Mestrando no Programa de Pós Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Santa Maria; Pesquisador no Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Memória e Narrativas Audiovisuais. E-mail: dieisonmarconi@gmail.com

3 Continuaremos trabalhando o termo LGBT encarando-o como um conceito sob resura. Apesar de ser uma categoria essencialista das identidades, nos propomos a pensá-lo como um termo que abriga inúmeras experiências de gênero, sexualidade e corpo que também extrapolam-no e nos permitem pensá-las enquanto *Queers*.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

isso, é dentro das duas linguagens que este termo traduz o objetivo principal da nossa investigação: examinar de forma íntima e detalhada a ética, estética e identidades *queers* nos filmes documentários com temas ou personagens LGBT que a região Sul do Brasil produziu entre 2000 e 2014.

Tendo em vista que o filme documentário é historicamente renegado pela historiografia clássica do cinema brasileiro e pelos próprios estudos em cinema *queer*, nos provocamos a mostrar, a exhibir e a chamar atenção para a experiência de um documentário *queer*, um documentário que pode contribuir com retratos fílmicos para repensar as sexualidades, o gênero e a corporalidade, evitando-se tanto o fundacionalismo biológico quanto o construcionismo cultural.

Na questão ética, o que fazemos com aquelas e aqueles que filmamos? Como desafiamos nossas molduras do olhar para filmar e representar esse outro que é historicamente estigmatizado? Qual a responsabilidade que tem os cineastas sobre a vida e a imagem desses sujeitos representados? O domínio da *mise em scene* pode significar uma resistência aos enquadramentos fílmicos feitos pelo cineasta? O que seria, afinal um documentário de ética *queer*? E quanto a questão estética, como os dispositivos técnicos e narrativos utilizados no documentário contribuem para uma estética *queer*? Quais subversões das imagens um documentário de estética *queer* pode provocar? E em vista disso, quais são as identidades LGBT que este cinema tem figurado? Como estabelece (e se estabelece) seu discurso institucional e de oposição aos estereótipos negativos e aos essencialismos identitários? Se há uma correção dos estereótipos negativos, estes documentários do sul também dão visibilidade e legitimidade a identidades e identificações mais sofisticadas e diversas, ou seja, problematizam suas personagens? Como se dá o jogo das identidades e diferenças nestas obras? Como são figuradas essas identidades “abjetas” ou “não bem-sucedidas”?

Todas estas dúvidas e perguntas justificam-se, primeiramente, porque não nos basta dizer que a arte cinematográfica implica em uma construção. É preciso que nos perguntemos: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? É pelo fato do cinema ser “uma



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

instituição, no sentido jurídico e ideológico, a uma indústria, uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo” (JULIER, MARIE, 1995, p.17), que as figurações de travestis, transexuais, transgêneros, bissexuais, lésbicas e gays figurados na tela do cinema terão sim efeitos reais sobre o mundo: como o outro nos vê e nos projeta de forma midiaticizada; como os outros nos veem e nos classificam a partir dessas figurações cinematográficas; e como nos vemos e nos posicionamos enquanto sujeitos no interior dos espaços sociais tendo como referencial estas significações.

Em segundo lugar, como nos diz Muniz Sodré (2005), nas tecnodemocracias ocidentais, os grupos sociais minoritários utilizam-se das mídias como um dos territórios para dar visibilidade aos seus discursos contra hegemônicos. Segundo o autor, essa seria, inclusive, uma das principais caracte-

terísticas das minorias políticas sociais, além da vulnerabilidade jurídico social, a identidade *in status nascendis* e as estratégias discursivas. Ou seja, nossa preocupação também está em compreender até qual ponto o cinema documentário pode ser um dispositivo de expressão de “sujeitos abjetos” que não querem e não pretendem ser enquadrados e regulados por uma lógica heteronormativa – e que ao transgredi-la acabam por emancipar uma política da diferença que não se dobra frente os preceitos eurocêntricos de igualdade que servem de trampolim para a normatização.

Em terceiro lugar, nossa motivação em identificar o documentário enquanto expressão de ética, estética e identidades *queers* justifica-se por uma grande lacuna nos estudos de cinema: deu-se e ainda se dá maior atenção às representações figuradas das minorias sexuais no cinema ficcional e esquecemos que o documentário enquanto produção discursiva e simbólica também constrói/figura e contribui para legitimar identidades e diferenças. Não são poucos os trabalhos aprofundados que afirmam haver experiências de filmes brasileiros que podem ser identificados dentro de uma estética *queer*, no entanto, todas estas pesquisas possuem o recorte do cinema de ficção de longa-metragem, que é vitrine do nosso cinema nacional e que tem maior acesso às salas de cinema do país.

Este recorte sempre nos impediu de saber o que o filme documentário, alicerce do cinema



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

brasileiro, tem dito sobre esses sujeitos historicamente estigmatizados. O cinema ficcional é uma realidade em pouquíssimos estados do Brasil enquanto o filme documentário mantém em pé e de forma constante a produção da sétima arte em todo o país. Apesar disso, e do mesmo modo como acontece na chamada historiografia clássica do cinema brasileiro, nas investigações científicas sobre cinema *queer* o documentário é esquecido e renegado. Os poucos estudos encontrados sobre estética *queer* no documentário são investigações e análises isoladas, enquanto o que propomos aqui é uma catalogação e um estudo ético e estético de todos os documentários que o Sul do Brasil já produziu com temas ou personagens LGBT entre 2000 e 2014. Para isso, consideramos: o contexto social e histórico de produção e a Retomada do Cinema Brasileiro; o aquecimento da produção de documentários a partir de 2002; o empoderamento do Movimento LGBT na última década; a reconfiguração dos discursos do cinema sobre transexuais, travestis, transgêneros, lésbicas, bissexuais e gays.

Entre 2000 e 2014, os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul produziram juntos vinte filmes com temáticas ou personagens LGBT. Para chegar a este coeficiente foram consultados todos os bancos de títulos exibidos nos mais variados festivais nacionais de cinema voltados

ou não à temática LGBT e *queer*. Também foram consultados os dicionários de filmes brasileiros

de curta, média e longa-metragem organizados por Antônio Leão da Silva Neto, os catálogos de filmes brasileiros e o informe anual de lançamentos da Agência Nacional de Cinema (Ancine), o acer-

vo da Cinemateca do Paraná, o acervo da Cinemateca de Santa Catarina, o Acervo da Fundação de Cinema do Rio Grande do Sul (Fundacine) e também o acervo da Cinemateca Brasileira.

Dentro desse universo de vinte filmes, temos até o momento treze películas produzidas pelo estado do Rio Grande do Sul, quatro filmes produzidos pelo estado do Paraná e dois filmes produzidos pelo Estado de Santa Catarina. No Rio Grande do Sul, temos um cenário interessante para estudar os treze filmes encontrados, pois a responsabilidade da produção da maioria dessas



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

películas é da Avante Filmes, produtora construída por jovens cineastas graduados em cinema no sul do país. Com endereço na capital gaúcha, a Avante Filmes tem sua produção focada em temas como juventude, política, gênero, corpo e sexualidade. Além disso, não é raro que estes jovens cineastas da Avante, como os diretores Filipe Matzembacher e Marcio Roelon, acompanhados de grupos de ativismo LGBT como o Somos: Comunicação, saúde e sexualidade produzam alguns filmes em parceria. A Avante também contribui para a construção do Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual, organizado anualmente em Porto Alegre. O evento entra para lista de festivais nacionais de cinema e arte LGBT, a exemplo do Mix Brasil em São Paulo e o Rio Festival Gay de Cinema no Rio de Janeiro. Em vista disso, o Rio Grande do Sul e especialmente Porto Alegre parece nos mostrar um cenário de envolvimento e produção cinematográfica comprometida com os temas e questões de gênero, corpo e sexualidade. Além disso, dos vinte filmes catalogados, três são longas-metragens, doze são curtas-metragens e três são médias-metragens, os quais em sua maioria elucidam questões sociopolíticas, de sociabilidade, memória e biografia.

Assim, nosso intuito é tornar perceptível os sujeitos designados pela Teoria *queer* e refletir sobre como essas pessoas personagens são figuradas no cinema documentário. Buscaremos tornar explícito o que é ignorado, identificar os elementos éticos, estéticos e identitários *queers* nas narrativas analisadas e, sobretudo, deixar viver as contradições, as reivindicações, os cruzamentos, as não definições e a resistência desses sujeitos que ocupam os entre-lugares da sexualidade, da corporalidade e do gênero.

Documentário para quem?

O documentário brasileiro, apesar de ser o responsável pela vitalidade da sétima arte no país desde a metade do século XX, sempre foi o “primo pobre” renegado pela historiografia cinematográfica. Como irá nos dizer Bernadet (2004), se nos deixarmos levar pela vitrine

cinematográfica brasileira, o cinema que realmente existe é a ficção, pois é o que a indústria e o comércio afirmam. Enquanto isso, a historiografia cometeu o equívoco ao aplicar à realidade brasileira um modelo particular aos países industrializados, em que o filme de ficção foi a base da produção cinematográfica. Para o autor, no caso do Brasil, e a exemplo do sul do país, a realidade mais sólida que tivemos foi o documentário.

“O cinema que historicamente vingou é o espetáculo de ficção [...], é o que a indústria e o comércio cinematográficos afirmaram. As outras modalidades, secundárias na indústria e no comércio, tornaram-se igualmente secundárias na historiografia, e o cinema de animação, o documentário, o curta-metragem, experimental, científico etc., ganharam notas e capítulos suplementares, ou seja, ficaram entre parênteses.” (BERNARDET, 2004, p. 117)

A historiografia clássica a que se refere Bernadet é constituída basicamente pelos livros *Introdução ao cinema brasileiro* (Alex Viany, 1959), *História do cinema brasileiro* (coordenação de Fernão Ramos, 1987) e *70 anos de cinema brasileiro* (Paulo Emílio Salles Gomes, 1966). Para Bernadet, estas obras pioneiras omitem o fato de que o documentário nunca foi um objeto de pesquisa, pois a noção totalizante deste panorama é falaciosa: o que existe é um recorte da história do cinema de ficção de longa-metragem. O historiador Cássio dos Santos Tomaim (2010), vem ao encontro ao do que aponta Bernadet ao destacar por meio de suas pesquisas exploratórias o comportamento discriminatório contra o cinema de não ficção em todo o Brasil desde as primeiras revistas especializadas nos anos vinte:

O documentário ou o cinema de não-ficção era insultado nas revistas especializadas do país, como a *Cinearte*, que de 1926 a 1933 moveu uma batalha contra este cinema, em particular contra os filmes naturais ou de cavação. Seus críticos saíram em defesa do filme de ficção como o melhor instrumento de divulgação de um Brasil que se pretendia moderno, urbano e civilizado; assim, em tons discriminatórios e racistas a crítica deste período propunha um saneamento do cinema brasileiro. (TOMAIM, 2010, p. 23)



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

O autor também ressalta a necessidade de reconhecer que “a produção de documentário, em especial o de curta metragem, foi sempre contínua, diferente do filme de ficção de longa-metragem que em alguns estados ainda hoje está longe de ser uma realidade. Assim, nosso trabalho também perpassa por este crivo do reconhecimento, e por isso, não podemos ignorar a falta de atenção que o documentário sofre na historiografia do cinema como nos aponta Bernadet porque esta debilidade historiográfica está diretamente ligada a intensa concentração dos estudos em estética *queer*/representações LGBT no cinema ficcional de longa-metragem e o esquecimento de que o cinema documentário também pode ser um meio de expressão de identidades *queers* ou mesmo de figurações discriminatórias e estereotipadas de sujeitos que não enquadram-se em um modelo heteronormativo de condição, vivência e expressão de gênero e sexualidades. Existe um documentário com uma ética *queer*? Há um documentário preocupado com uma estética *queer*? Há identidades *queers* no documentário? Quais são as figurações que o documentário produz e reproduz de lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e gays? São figurações negativas? São positivas? Se há uma correção dos estereótipos negativos, estes documentários do sul também dão visibilidade e legitimidade a modelos teóricos mais sofisticados e diversos, ou seja, problematizam suas personagens?

Ao contrário do que acontece com o documentário, há alguns estudos importantes que se propõe a estudar os retratos fílmicos das minorias sexuais no cinema de ficção. Um deles é *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, de Antônio do Nascimento Moreno. Segundo Moreno (1995) entre 1920 e 1980, o cinema ficcional construiu, explicitou e ajudou a legitimar uma identidade cruel dos homossexuais nos espaços sociais. Moreno demonstra que a personagem homossexual é figurada no cinema brasileiro como: 1. alienada da realidade político-social, com pouca instrução, usam linguajar vulgar e só se preocupam com sexo; 2. A homossexualidade é usada temporariamente como recurso de escala social ou reparo financeiro momentâneo, sobretudo pelos jovens; 3. A classe social de onde trafegam são praticamente todas – classe média alta, pobre, classe média e emergente; 4. Geralmente as travestis e o tipo “bicha louca”, são suburbanos e moram em locais de baixa reputação, como prédios cabeça de porco, quartos de pensão ou prostíbulos; 5. A homossexualidade é utilizado em muitos filmes como uma prática anormal, de

tara, exibicionismo de “pseudorrelações lesbianas”, para deleite da plateia masculina, ou meramente como uma “experiência” nova sexual, de sacanagem. Por outro lado, alguns filmes fogem deste esteriótipo através de um tratamento mais avançado e questionador, colocando a personagem

gay/lésbica numa perspectiva mais próxima da realidade das discussões atuais sobre a homossexualidade.

Mas apesar da consistência teórica do trabalho de Moreno, há alguns pontos metodológicos que são caros às pessoas e ao movimento LGBT. Nesta dissertação, Moreno submete a suas análises alguns filmes que não possuem personagens homossexuais, mas sim travestis e transexuais – e erroneamente não os diferencia de gays e lésbicas. Desse modo, as pessoas trans* acabam ficando sub-representadas dentro do trabalho, pois o próprio título não indica que muitos desses filmes possuem personagens transgêneros. Em certa medida, esta sub-representação acontece também nos retratos fílmicos de lésbicas e bissexuais. Apesar disso, não há como negar a importância de um trabalho como o de Moreno por nos mostrar como estas minorias sexuais foram tragicamente representadas durante tantas décadas no cinema nacional, e como isso dialogou constantemente com os estigmas, preconceitos e discriminações que estes sujeitos sofrem nos espaços sociais.

Mas a partir dos anos 2000, algumas produções já começam a se interessar por uma nova construção das identidades desta minoria, estando mais condizentes com a realidade social. Segundo Wilton Garcia (2012), o “cinema da retomada” se fez valer de seu alicerce quase sólido para (re)configurar a perspectiva do de um cinema *queer nacional*, “tendo em vista as inúmeras variantes que (re)contextualizam o campo da filmografia contemporânea e as malhas (inter/trans) textuais entre identidade, gênero, sexualidade, erótica, desejo, *aids*, imagem e corpo” (GARCIA, 2012, p. 458). Logo, a perspectiva de um cinema *queer* no país passou a realmente apostar nas diferenças, a demonstrar uma preocupação mais atenta à atualização destes temas como produto cultural midiático. David William Foster (2003, p.52) também irá dizer que o *queer* é um instrumento retórico da política de desejo e deve ser visto para além de uma simples tradução entre o estranho e o diferente. Mais que macho e fêmea, masculino ou feminino, a noção de *queer* subverte essa ordem identitária-social e desdobra o agenciamento incomensurável da representação



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

cultural, principalmente na visualidade do cinema contemporâneo. Tendo em vista que aqui estamos apresentando alguns questionamentos e reflexões iniciais, é preciso ficar claro que estamos situando este trabalho dentro das perspectivas dos Estudos Queers e tomaremos como aporte teórico os estudos de Michel Foucault, Judith Butler, Richard Miskolci, Guacira Lopes, Denilson Lopes, Tamsim Spargo, Berenice Bento, Beatriz Preciado, Karla Bessa, Sara Salih, David Willian Foster, Robert Stam, Wilton Garcia, Cláudio Cardoso de Paiva, Garcia David Cordoba, Susan Sontag, etc.

Procedimentos metodológicos: proposições para análise fílmica de documentários *queers*

Quando nos dispomos a construir uma análise fílmica, além da determinação e paciência, devemos também respeitar a máxima de que os nossos pressupostos teóricos não podem determinar a maneira de estudar nossos objetos fílmicos. Na verdade, são os nossos objetos fílmicos que devem mostrar como devemos manuseá-los e teorizá-los. Contudo, também não é coerente nos deixar levar pelo enredo fílmico como faria um espectador comum, pois para assumir uma posição de analista de filmes precisamos segurar as rédeas das narrativas. Ou seja, é preciso haver um equilíbrio entre não obrigar nossos objetos de estudo a dizer o que eles não dizem como também não devemos ser capturados por eles. Além disso, para que fique claro como desenvolveremos nossa análise fílmica, é preciso primeiramente ilustrar como chegamos ao corpo de filmes a serem analisados. Foram catalogados os documentários de longa, média e curta metragem que os estados da Região Sul do Brasil produziu entre 2000 e 2014. Como já foi dito, a escolha deste espaço temporal deve-se: ao contexto social e histórico da Retomada do Cinema Brasileiro; o aquecimento da produção de documentários a partir de 2002; o empoderamento do Movimento LGBT na última década e a reconfiguração dos discursos do cinema sobre transexuais, travestis, transgêneros, lésbicas, bissexuais e gays.

Para chegar ao número de vinte filmes catalogados, foram consultados o Acervo On-line na Cinemateca Brasileira, o acervo da Cinemateca de Santa Catarina, o Acervo da Associação de Cinema e Vídeo do Paraná (Avec) e o Acervo da Fundação de Cinema do Rio Grande Sul



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

(Fundacine). Consultamos também: o banco de títulos exibidos no Festival Internacional de Curta Metragem da Associação Cultural Kinoforum; o banco de títulos exibidos no Festival Mix Brasil; o banco de títulos do Festival É tudo Verdade; o banco de títulos do Rio Festival Gay de Cinema; o banco de títulos exibidos no Festival de Cinema Latino Americano; o banco de títulos do Close - Festival Nacional De Cinema da Diversidade Sexual; o banco de títulos do Florianópolis Audiovisual do Mercosul, do Festival de Cinema de Gramado e os Catálogos de filmes brasileiros e os Informes Anuais de lançamentos de filmes da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Também foram consultados os Dicionários de filmes brasileiros de curta, média e longa metragem elaborados por Antônio Leão da Silva Neto.

Durante o processo de pesquisa nestes dicionários, acervos, banco de dados e catálogos, para identificar se os filmes tinham temáticas ou ao menos personagens LGBT tomamos como percurso metodológico o ato de conferir o ano de lançamento, a leitura dos títulos, a leitura das sinopses e também assistimos os trailers e o próprio filme quando estes já encontravam-se disponíveis. Por

fim, dentro do espaço temporal 2000 – 2014 chegamos ao número de vinte filmes catalogados e dentro desse universo de vinte filmes, temos treze películas produzidas pelo estado do Rio Grande do Sul, quatro filmes produzidos pelo estado do Paraná e dois filmes produzidos pelo Estado de Santa Catarina. Em uma primeira observação, vemos que as pessoas personagens abordadas nestas obras deslizam e ocupam inúmeros entre lugares do corpo, do gênero e das sexualidades: o homem gay, casado e pedreiro que ao chegar em casa ou nas festas familiares usa apenas roupas consideradas femininas. Lésbicas, bissexuais e gays idosos duplamente marginalizados; travestis, transexuais e transgêneros que oscilam entre a família e a prostituição, jovens LGBT que procuram um lugar de sociabilidade nas ruas de Porto Alegre; as travestis marginalizadas em vida e sempre lembradas após a morte; as memórias sobre aids, ditadura e ativismo social; a pornografia, a prostituição, a luta pelos direitos homoafetivos, a saída do armário e a violência; a vivência da sexualidade e as performatividades de gênero e sexo nas noites e bares LGBT das capitais; o ser mulher transexual e a negação dos corpos genereficados. São inúmeros os temas e sujeitos que passam pelos nossos olhos nos vinte filmes catalogados, o que nos oferece um grande desafio de



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

análise e reflexões sobre ética, estética e identidades *queers*.

Nossa metodologia científica de análise consiste em uma análise fílmica que perpassa pelo crivo da interpretação de sentido. Analisar um filme é desconstruir e reconstruir a obra, decompondo seus elementos constitutivos a fim de relativizar as “imagens espontaneístas” da criação cinematográfica para que não esqueçamos que, na verdade, elas são um produto de múltiplas manipulações complexas, simples ou bem elaboradas. Desse modo, nosso trabalho enquanto analista de filmes é “precisamente decifrar as significações que a naturalidade aparente das mensagens visuais implica.” (Joly, 2012, p.43). E para que possamos assumir esta postura de analista de filmes precisamos afastar-nos da condição de mero espectador, ou seja, além de ver e rever a obra várias vezes para que a memória cinéfila não nos engane, devemos descrevê-lo e interpretá-lo, utilizando de conhecimentos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica.

O ato de descrever e interpretar a obra fílmica corresponde aos passos de desconstrução e reconstrução. Primeiramente, quanto a desconstrução devemos estar dispostos a descrever os elementos que compõe a narrativa fílmica, prestando atenção na maneira em que estes elementos estão inscritos em termos de imagem e som. A reconstrução, por sua vez, nos exige que interpretemos estes elementos fílmicos e novamente os reúna para deixar claro o que os mesmos

nos trazem de significações. Segundo Vanoye e Goliot Lété (2002) é impossível encontrar um texto fílmico, pois ele não é citável ou não tem uma homogeneidade de significantes que permite sua citação. Então, é por isso que a nossa análise fílmica tem por objetivo transpor e transcodificar ao que pertence o visual (descrição dos objetos filmados, cores, luz, movimento) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro e do audiovisual, ou seja, a relação entre imagens e sons. É por este motivo também que Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p.10) acrescentam que para “ler o cinema” não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido, mas que dos muitos filmes que são analisados exigem que sejam menos lidos como mensagens e mais sentidos e experimentados pelo pesquisador.

Assim, na ausência de haver um método universal de análise fílmica, propomos aqui algumas

ferramentas que auxiliarão na “leitura” do filme como, por exemplo, a análise do filme por intermédio da divisão e seleção de suas sequências. Encaramos as sequências como um fluxo de planos encadeados por uma unidade narrativa, por isso, para Jullier e Marie, as sequências selecionadas para análise funcionam como “momentos vazios”, ou seja, aqueles que podem ter sido “riscados da memória dos espectadores, mas são mais gratificantes para o analista. Dir-se-ia que, nesse momento o filme, não emociona; ele baixa a guarda e deixa ver mais comodamente suas entranhas” (2009, p.17). Justamente por estar desmontado, a análise do filme pode levar em conta todas as escolhas da *mise em scène*, ou seja, levar em consideração entre outras características, o nível do plano (ponto de vista, eixos de objetividade, lateralidade, verticalidade, enquadramentos frontais, paralelismo, etc), a distância focal e profundidade de campo, movimentos da câmera, luzes e cores, montagem, combinações audiovisuais (ruídos, músicas, palavras), cenografia e estilo, atuação dos atores, metáforas audiovisuais, enredo e o nível do filme ou figuras narrativas.

Frente a isso, reunimos todos esses elementos dentro em dois quadros analíticos: os aspectos estéticos e as atitudes éticas presentes nos filmes documentários. Com base nos estudos de Fernão Ramos nos propomos a construir uma metodologia de análise fílmica interessada em investigar a ética e a estética queer nestes documentários. No nível estético, construiremos nossa análise em cima da observação, descrição e interpretação dos enquadramentos, do nível do plano, dos movimentos de câmera, da profundidade de campo, da distância focal e das combinações audiovisuais como ruídos, músicas, palavras, montagem, luzes, cores, cenário, figurino, enredo e metáforas audiovisuais.

No nível ético estudaremos a postura ética dos documentaristas diante dos personagens LGBT, considerando elementos como campos éticos e a posição do sujeito da câmera na tomada. Segundo Fernão Ramos (2008, p.91), “[...] a *intensidade da tomada* determina em grande parte o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador em face da imagem e das asserções que suporta”. Nos termos do autor, é possível pensarmos em categorias para a presença do sujeito-da-câmera na tomada:

1a) sujeito-da-câmera recuado do tipo esvaziado ou chapado: trata-se de um recuo que oculta e não necessariamente esconde; apesar da idéia de recuo sugerir uma ocultação radical da presença do sujeito-da-câmera na tomada, não equivale a dizer que é aceito eticamente o uso de câmera oculta; a noção de *esvaziado* se dá pela negação da interação com o mundo, enquanto o *chapado* se refere a um estilo mínimo aceitável para trabalhar a imagem-câmera, reconhecendo a sua potencialidade de “aderir ao transcorrer banal do cotidiano”.

1b) sujeito-da-câmera recuado do tipo acidental: a ação intensa rompe na tomada sem a intervenção do sujeito-da-câmera, ele é surpreendido por ela; quando ele filma encontra-se recuado diante do mundo, mas é forçado a interagir com o mundo quando uma determinada ação eclode acidentalmente, ou seja, o que ele experimenta diante da surpresa é o que será filmado por ele.

2a) sujeito-da-câmera agindo ameaçado: caracteriza-se pela imagem-intensa; o documentarista encontra-se em situação de risco ao registra a imagem.

2b) sujeito-da-câmera agindo e intervindo: a modalidade interventiva implica em uma ação do sujeito-da-câmera capaz de provocar e determinar uma reação do mundo sobre si; trata-se de uma intervenção nos rumos do transcorrer do cotidiano; geralmente, o sujeito-da-câmera torna-se o personagem central da narrativa documentário; uso de entrevista, câmera na mão, imagem tremida, plano-sequência.

2c) sujeito-da-câmera tentando agir, mas impotente: o sujeito-da-câmera encontra-se oculto, mas a contragosto, é impedido de agir no mundo; a sua não interferência sobre a ação se dá em nome da integridade de sua posição na tomada; a impotência pode estar relacionada com uma dimensão profissional ou com a incapacidade real do sujeito-da-câmera em intervir no transcorrer da ação.

2d) sujeito-da-câmera agindo profissionalmente: é quando o documentarista se reveste do manto jornalístico, sem mesmo estar vinculado a uma empresa ou a programas jornalísticos, como os telejornais, para registrar a morte do *outro* sem ser considerado um sujeito-da-câmera cruel; a omissão do socorro na circunstância da tomada é interpretada como uma ação profissional que se

enuncia do tipo: “estava fazendo o meu serviço”.

3e) sujeito-da-câmera agindo com crueldade: o sujeito-da-câmera obtém prazer, pelo espectador,

em causar dano ou sofrimento a outrem, na tomada; exemplos clássicos podem ser as imagens-câmera realizadas na prisão de Abu Grab, os prisioneiros são torturados para o deleite sádico do sujeito-da-câmera que registra tudo.

3a) encenação construída (estúdio/cenário): ação inteiramente construída para a câmera; não se preocupa com a dimensão estética do transcorrer do mundo na sua intensidade e indeterminação; geralmente, recorre-se a estúdios ou cenários onde o cineasta tem total controle sobre a ação dos personagens.

3b) encenação locação (locação/cenário): prevê uma locação e explora efeitos próprios à circunstância da tomada, onde o sujeito filmado vive a vida; explora-se a tensão entre a encenação e o mundo vivido.

3c) encena-ação: não pertence ao universo da encenação, pois compreende “o comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera” (RAMOS, 2010, p.82). Segundo o autor, é neste terceiro tipo de “encenação” que reside algo de singular na forma narrativa do documentário dentro do universo cinematográfico, diferenciando-o do filme de ficção. Trata-se da intensidade da imagem-câmera ou da tomada que se constitui somente a partir da exigência da presença de um sujeito que sustenta a câmera, ou seja, pressupõe uma dimensão subjetiva à inscrição do real que nos revela “que a construção da ação na cena documentária envolve modos de presença em que atores profissionais [...] tem dificuldade para levantar voo e respirar” (RAMOS, 2010, p.84);

4a) sujeito-da-câmera exibicionista: neste caso, também estamos diante de um sujeito-da-câmera que intervém na ação da tomada, mas com o objetivo de provocar uma exibição do mundo e dos seus personagens para si; a exibição deve ser entendida como uma forma de *expressão* e não de *ação* dos personagens sociais; a exibição também afeta o sujeito-da-câmera, o mundo que se exhibe também exige um sujeito-da-câmera exibicionista; segundo Fernão Ramos, “A *exibição* consiste em estar para a câmera em um tom nitidamente acima do estar no mundo sem a câmara. Defino ‘tom acima’ como uma camada sobreposta de afeto que determina a *afetação exibicionista*. Intensidade afetiva que se exprime no mundo por traços de fisionomia ou gestos compostos de modo acentuado para a câmera, na expressão que cobre e sobredetermina a ação” (2008, p.112). Quanto aos campos

éticos, o autor nos indica que há quatro grandes conjuntos éticos na história do cinema

documentário, os quais nos serão muito úteis para empreender uma análise das atitudes éticas:

- a) *Ética educativa*: é o estilo dominante do documentário clássico, em que há uma forte presença da voz *off*, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores. Para a ética educativa não é vergonhoso ou conflituoso assumir uma missão de propaganda;
- b) *Ética da imparcialidade/recuo*: defende que o sujeito que sustenta a câmera deve exercer uma presença recuada diante do mundo, mais observativa do que interativa; a fala no mundo ou o som ambiente é que deve prevalecer como enunciação assertiva do mundo; é como se o documentarista oferecesse o mundo de bandeja para a contemplação e julgamento do espectador.
- c) *Ética interativa/reflexiva*: reconhece que a presença do sujeito-da-câmera na tomada inevitavelmente pressupõe uma intervenção no mundo; problematiza tanto a ética educativa quanto a ética do recuo como duas formas que ocultam o caráter de enunciação do documentário; assume que o documentário é uma construção de um universo representado, sob o ponto de vista do seu realizador, e que isto deve ser revelado ou desnudado ao espectador;
- d) *Ética modesta*: refere-se a um conjunto de produções de documentário em primeira pessoa, em que o discurso do sujeito-da-câmera se restringe a si mesmo; longe de tematizar questões mais abrangentes sobre a sociedade, opta-se por um enunciado sobre a sua condição no mundo.

Desse modo, por intermédio desses dois quadros analíticos pretendemos compreender quais são as representações *queers* figuradas. Diante da ética e da estética fílmica, quais identidades LGBT estes filmes têm figurado? Como tem representado estes sujeitos? Há um compromisso com uma ética, estética e identidades *queers*? Nossa análise fílmica é aberta quanto à interpretação de significados e deve trabalhar o filme “no sentido em que o faz mover-se, ou faz mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p 12). É através desse procedimento que tentaremos, então, extrair dos filmes as possibilidades e experiências de ética, estética e identidades *queers*.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Considerações finais

Como ficou claro ao longo do texto, este trabalho representa um momento de pesquisa exploratória que ainda tem um longo caminho pela frente. O que foi apresentado aqui são dúvidas, colocações, questionamentos, ponderações e hipóteses iniciais que surgem diante das leituras do aporte teórico, de uma análise fílmica prévia dos objetos fílmicos e também da catalogação dos próprios filmes. De todo modo, podemos aferir aqui que muitos dos filmes catalogados podem aproximar-se sim de uma ética e estética *queer* através das posições e campos éticos em que os realizadores se situam e das escolhas técnicas e narrativas que os mesmos fazem para contar essas histórias. Há grandes diferenças de sujeitos e identidades figuradas nas obras, o que nos exige que não olhemos para esses filmes como um olhar essencialista e ocidentalizado das identidades e identificações, mas sim que nos situemos dentro dos Estudos Queers e de perspectivas pós coloniais e pós identitárias para que de fato possamos construir uma análise coerente – sem exigir coerências e sacralizações identitárias dos sujeitos representados nestas obras.

Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude (1985). **Cineastas e imagens do povo**. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

FOSTER, David William. **Queer issues in contemporary latin american cinema**. Austin: University of Texas Press, 2003.

GARCIA, Wilton. Introdução ao cinema queer no Brasil. In: MACHADO, Rubens. SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Lucia Corrêa. (Orgs). **VII Estudos de cinema e audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2012. p.457- 466.



JULIER, Laurent. MARIE, Michel: **Lendo as imagens do cinema** – São Paulo: Senac, 2009.

JOLY, MARTINE. **Introdução à análise da imagem** – Campinas, SP: Papirus, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005, p.10-14.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário no Rio Grande do Sul 1995/2008: notas introdutórias**. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIII; Caxias do Sul, 2010.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.