

# **O Ato de criação queer como autofabulação e resistência no cinema luso-brasileiro contemporâneo**

**Daniel Oliveira Silva**

Tese para obtenção do Grau de Doutor em  
**Media Artes**  
(3º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira  
Co-orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Mariana Baltar Freire

**Maio de 2025**

**Folha em branco**

### **Júri das Provas de Doutoramento:**

- Presidente do júri, Professor Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva, professor catedrático da Universidade da Beira Interior;
- Professora Doutora Ana Lúcia Menezes de Andrade, professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais;
- Professora Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria, professora associada da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;
- Professor Doutor Erly Milton Vieira Junior, professor associado do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo;
- Professora Doutora Catarina Isabel Grácio de Moura, professora associada da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;
- Professor Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha, professor associado da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;
- Professor Doutor António Fernando Cascais, professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Professora Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira, professora auxiliar da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;
- Doutor Sérgio Bordalo e Sá, investigador auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.

### **Data de realização das provas de doutoramento:**

13 de maio de 2025

**Folha em branco**

## Declaração de Integridade

Eu, Daniel Oliveira Silva, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D3007 do Doutoramento em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Acadêmica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 17 /10 /2024

Assinado por: **Daniel Oliveira Silva**  
Num. de Identificação: 18041130  
Data: 2025.05.14 11:13:30+01'00'



**Folha em branco**

# **Dedicatória**

A quem, apesar de tudo e por causa de tudo, fabula.

**Folha em branco**

# Agradecimentos

À professora Ana Catarina, que orientou minha candidatura à FCT enquanto amamentava a filha recém-nascida, pelo incentivo e encorajamento incondicional ao longo destes cinco anos. À professora Mariana Baltar que, sem nunca (ainda) ter me conhecido pessoalmente, acreditou em mim e neste projeto, oferecendo uma consultoria e um conhecimento inestimáveis com uma generosidade que nunca vou esquecer. À minha família, por tudo, e em especial à minha avó, pelo amor. A Costoli, Ju Che, Mari Gogu, Marina e Thiago, por serem a minha casa. À Roberta, pelo coração. Ao Jean, pela ajuda com as imagens. A Raquel e Fernando, por serem sempre um porto seguro em Portugal. A Cláudia, Kiko, Lina, Gustavo, Julia, Hilton, João Pedro, Guto, Pedro, Rodrigo, Carlos e Joaquim, meus/minhas coautores/as, pelo talento, generosidade e inspiração. A Halperin, Preciado, Muñoz, Halberstam, Trevisan e Dyer, gigantes em cujos ombros esta tese se sustenta. Ao professor Paulo Cunha, pelo apoio imprescindível, sem o qual não teria sido possível completar a jornada destes últimos cinco anos. À Universidade da Beira Interior, que abrigou essa jornada. À Isabel, pelo espaço em que estas palavras foram escritas. Ao Serviço Nacional de Saúde português, que (literalmente) permitiu que eu estivesse vivo para completar esta tese. À Marcela, pela escuta nos (vários) momentos difíceis. A Barcelona, pela inspiração final. À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela bolsa, apesar de tudo. Ao Lula, por insistir em inventar e acreditar num mundo em que eu possa estar no lugar onde estou – e ter esperança.

**Folha em branco**

# Resumo

Pensar em um cinema queer é refletir sobre como a produção audiovisual, com suas estratégias estético-narrativas, pode contribuir para um contradiscurso antinormativo, disruptivo e desestabilizador dos padrões de gênero e sexualidade. Esta tese centra-se na noção de que uma série de filmes contemporâneos concretiza esse propósito a partir da encenação de um ato de criação queer, por meio do qual seus protagonistas fabulam e reimaginam suas existências fazendo uso de gestos de autonarrativização e criação artística. Com esse objetivo, a análise busca identificá-lo e examiná-lo em um corpus fílmico composto por nove longas-metragem luso-brasileiros realizados entre 2009 e 2021.

Partindo de uma breve recapitulação da história da arte apoiada nos estudos de Reed (2011) e Trevisan (2018), a investigação reflete sobre as propostas e pensamentos de autores como Dyer (2002), Halperin (2012), Halberstam (2005) e Preciado (2011), que procuram compreender e demonstrar a relação entre subjetividade queer e uma série de práticas e sensibilidades culturais específicas. Ao articular tais reflexões com o trabalho de pesquisadores/as do sul global que têm reconfigurado a teoria queer a partir de uma perspectiva decolonial, busca-se apontar seus possíveis desdobramentos na produção cinematográfica luso-brasileira contemporânea.

Esse alicerce teórico é, então, colocado em diálogo com os longas estudados e seus/uas realizadores/as, utilizando a metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas. Com base em entrevistas com os/as diretores/as e em um extensivo trabalho de análise fílmica, a tese demonstra como as nove produções, por meio das lógicas espaço-temporais delineadas em sua *mise-en-scène* e da horizontalidade de suas configurações criativas, são capazes de vislumbrar novas futuridades queer.

## Palavras-chave

Ato de criação queer; cinema queer contemporâneo; cinema brasileiro; cinema português; estudos fílmicos queer; Teoria dos cineastas.

**Folha em branco**

# Abstract

Thinking of a queer cinema means reflecting on how audiovisual production, with its aesthetic-narrative strategies, can contribute to an anti-normative, disruptive and destabilizing counter-discourse of gender and sexuality standards. This thesis explores the notion that a series of contemporary movies achieves this purpose by staging a queer creative act, through which their protagonists fabulate and reimagine their existences resorting to gestures of self-narrativization and artistic creation. With this intent, the analysis tries to identify and examine it in a film corpus composed of nine Luso-Brazilian features produced between 2009 and 2021.

Based on a brief recapitulation of art history supported by Reed (2011) and Trevisan (2018), the research delves into the studies of scholars such as Dyer (2002), Halperin (2012), Halberstam (2005), and Preciado (2011), who seek to understand and establish the relationship between queer subjectivity and a series of specific cultural practices and sensibilities. By articulating these views with the work of researchers from the global south who have been reconfiguring queer theory from a decolonial perspective, the investigation tries to determine its possible developments in the Luso-Brazilian contemporary film production.

This theoretical framework is, then, put in dialogue with the selected features and their creators, using the methodology proposed by the Filmmakers' Theory. Based on interviews with the directors, as well as on an extensive work of film analysis, the thesis illustrates how the nine movies, through the spatio-temporal logics outlined in their *mise-en-scène* and the horizontality of their creative configurations, are able to devise new queer futurities.

## Keywords

Queer creative act; contemporary queer cinema; Brazilian cinema; Portuguese cinema; queer film studies; Filmmakers' theory.

**Folha em branco**

# Índice

Introdução	1
O percurso: contexto e problematização	2
Metodologia: mergulho e trocas	6
Objetivos: direcionando o olhar	8
Estrutura: ecos e reverberações	9
Capítulo 1: Alucinações criativas	11
1.1 A lógica do Dorian Gray às avessas	14
1.2 Um estado alucinatório	23
1.3 Um cú decolonial	33
1.4 Do direito de enrabar Deleuze e outros encaminhamentos	40
Capítulo 2: Balada das trans-tornadas	45
2.1 Novíssimo Testamento, ou o evangelho segundo Linn	48
2.2 Morte e ressurreição	52
2.3 O espelho, a gaiola e a caixa de música	60
2.4 Trans-tornos divinos	73
Capítulo 3: Verdades teatralizadas	76
3.1 Do trauma ao deboche	78
3.2 C de cú	82
3.3 Trans-cendência falotópica	93
3.4 Verdades que libertam	105
3.5 Chorar de rir	113
Capítulo 4: Os historiadores	115
4.1 Os primeiros	118
4.2 O eu lírico	129
4.3 O sobrevivente	141
4.4 O espaço e o tempo	151
Conclusão: O cinema do homem morto	154
Referências bibliográficas	166
Anexos	
Entrevista: Cláudia Priscilla e Kiko Goifman	184
Entrevista: Gustavo Vinagre e Julia Katharine	198
Entrevista: Hilton Lacerda	216
Entrevista: João Pedro Rodrigues	233

Entrevista: Guto Parente e Pedro Diógenes	248
Entrevista: Rodrigo de Oliveira	262
Entrevista: Carlos Nader	282

**Folha em branco**

## Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Dog with secret language</i> [pintura].....	26
Figura 2 – <i>The Three Graces</i> [pintura].....	27
Figura 3 – Fotograma do filme <i>Bixa Travesty</i> .....	48
Figura 4 – Fotograma do filme <i>Lembro mais dos corvos</i> .....	60
Figura 5 – Fotograma do filme <i>Lembro mais dos corvos</i> .....	60
Figura 6 – Fotograma do filme <i>Lembro mais dos corvos</i> .....	62
Figura 7 – Fotograma do filme <i>Lembro mais dos corvos</i> .....	72
Figura 8 – Fotograma do filme <i>Tatuagem</i> .....	85
Figura 9 – Fotograma do filme <i>Tatuagem</i> .....	85
Figura 10 – Fotograma do filme <i>Morrer como um homem</i> .....	97
Figura 11 – Fotograma do filme <i>Morrer como um homem</i> .....	97
Figura 12 – Fotograma do filme <i>Morrer como um homem</i> .....	100
Figura 13 – Fotograma do filme <i>Fogo-fátuo</i> .....	101
Figura 14 – Fotograma do filme <i>Inferninho</i> .....	107
Figura 15 – Fotograma do filme <i>Inferninho</i> .....	111
Figura 16 – Fotograma do filme <i>Os Primeiros soldados</i> .....	119
Figura 17 – Fotograma da obra <i>Favorite game</i> , no filme <i>A Paixão de JL</i> .....	130
Figura 18 – Fotograma da obra <i>O Desejo é um lago azul</i> , no filme <i>A Paixão de JL</i> .....	137
Figura 19 – <i>Léo não consegue mudar o mundo</i> [pintura].....	141
Figura 20 – Fotograma do filme <i>E agora? Lembra-me</i> .....	144

**Folha em branco**

## Lista de Acrônimos

AI-5	Ato Institucional nº 5
ACT UP	<i>Aids Coalition to Unleash Power</i> [Coligação da Aids para Libertar o Poder]
Aids/Sida	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
AZT	Zidovudina, ou azidotimidina
DNA	Ácido Desoxirribonucleico
HIV/VIH	Vírus da Imunodeficiência Humana
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais/Agênero e mais
OMS	Organização Mundial de Saúde
Q&A's	Questions and Answers [Perguntas e Respostas]
VHS	<i>Video Home System</i> [Sistema de Vídeo Doméstico]

**Folha em branco**

# Introdução

*“Imaginação é a chave para romper as fronteiras entre nações. Nós podemos romper as estruturas existentes de governo. O trabalho que qualquer pessoa faz como artista, se não refletir resistência, está ajudando um sistema de controle a se tornar mais perfeito”.*

A declaração em epígrafe foi feita pelo artista, ensaísta e ativista norte-americano David Wojnarowicz em uma de suas diversas gravações pessoais, usadas pelo cineasta Chris McKim no documentário *Wojnarowicz: F--k You F-ggot F--ker* (2020). É uma proclamação que não apenas sintetiza a atitude filosófica e o programa político da arte queer do início dos anos 1990 – da qual Wojnarowicz, que morreu de complicações causadas pela Aids em 1992, permanece uma grande referência –, mas que ressalta o poder, e a importância, do gesto criativo.

A arte – pinturas, filmes, músicas, livros – nos ajuda a imaginar o(s) novo(s) mundo(s) por vir. Ela nos permite vislumbrar o que ainda não é possível. É fundamental para a forma como a humanidade concebe, e projeta, o futuro. Porque não se contenta com a realidade como ela é. Ela parte dessa realidade, apenas para extrapolá-la. Como Gilles Deleuze pontificou na conferência “O Que é o ato de criação” (1999), não existe arte que não convoque “um povo que ainda não existe”.

Na conclusão da minha dissertação de mestrado<sup>1</sup>, usei essa conferência deleuziana como uma das bases para propor um conceito que chamei de “ato de criação queer”. A ideia surgiu quando percebi que os três longas-metragem com que trabalhei na minha investigação sobre cinema queer contemporâneo – *Weekend* (Andrew Haigh: 2011), *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma: 2019) e *Pariah* (Dee Rees: 2011) – retratavam protagonistas que, confrontados com os impedimentos e obstáculos de uma vida não-normativa em um mundo violentamente normativo, recorriam à criação artística para “queerizarem” suas existências. Por meio de crônicas confessionais, da pintura e da poesia, os personagens desses filmes reimaginam e fabulam suas narrativas pessoais com uma plenitude que suas realidades não lhes permitem. Ao identificar esse mesmo recurso em uma série de outras produções queer contemporâneas, eu chamei tal gesto de autonarrativização de “ato de criação queer”. Nesses longas, esse ato representa uma reconfiguração espaço-temporal

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/11222>. Acesso em 27.08.2024.

que, com base na sua noção de historicidade e de espaço, abandona a ideia de arte (e de cinema) como mera representação de uma categoria, rumo a uma proposta de exploração de novas subjetividades, múltiplas, não-fixas, em constante construção e mutação, que se expressam e dão sentido a essa perpétua instabilidade apenas por meio da produção artística. (Silva, 2021, p. 104)

Esse conceito, no entanto, foi proposto com base em três longas produzidos no norte global (Reino Unido, França e EUA, respectivamente), a mesma localização socioeconomicamente privilegiada das origens da Teoria Queer. E o objetivo desta tese é – na linha de uma série de investigadores do sul global que, numa perspectiva decolonial, têm deglutido e reconfigurado as ideias dos estudos queer para seus contextos específicos (Colling, 2018; Costa, 2018; Marconi, 2020; Pelúcio, 2014) – colocar à prova a concepção de um “ato de criação queer”, verificar sua validade e relevância, ao transportá-la e buscar identificá-la na cinematografia queer luso-brasileira contemporânea.

Mais que uma mera continuação do trabalho anterior, a presente investigação pretende aprofundar e problematizar seus resultados. Se o ato de criação queer foi um ponto de chegada da dissertação, a atual pesquisa buscará desenvolver e consolidar o conceito, com o intuito de caracterizá-lo e de definir o que distingue um ato de criação queer do mero ato de criação, ao perceber como ele se manifesta na narrativa e na materialidade do corpus selecionado. Nesse sentido, a proposta continua sendo olhar para os longas, o discurso e o pensamento dos/as realizadores/as, e colocá-los em diálogo com as reflexões da teoria queer. Pensar o cinema como um ato de criação ele mesmo, capaz de fabular e produzir narrativas de gênero e sexualidade – e, ao analisar de que maneira ele faz isso, melhor compreender no que consiste a ideia de um “cinema queer”<sup>2</sup>.

## **O percurso: contexto e problematização**

Se o Novo Cinema Queer, movimento identificado pela investigadora norte-americana B. Ruby Rich nos anos 1990, foi uma resposta política e estética à sentença de morte e ao caos epistêmico representado pela pandemia da Aids durante aquela década, a produção queer contemporânea busca desvendar, e inventar, o que é a vida após essa morte – num esforço que Mariana Baltar (2015) chama de “pedagogias do desejo”. Para

---

<sup>2</sup> A investigação que resultou nesta tese foi realizada com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

além das narrativas de “saída do armário” ou de vitimização, em que a homo/bi/transfobia são as protagonistas da história, muitos dos filmes ditos “queer” dos últimos quinze a vinte anos permitem-se fabular e imaginar corpos, espaços e tempos nos quais ser/performar queer constitua uma possibilidade. Neles, a mera sobrevivência e resistência à morte não são mais a questão central, que passa a ser agora o prazer e os percalços de uma vida plenamente queerizada.

Para testar a hipótese de que o ato de criação queer é um elemento recorrente nessa construção de um imaginário de existências não-normativas pela cinematografia contemporânea, não apenas em produções do norte global, a investigação partirá da análise de um corpus fílmico composto por nove longas luso-brasileiros: *Bixa Travesty* (Cláudia Priscilla e Kiko Goifman: 2018); *E agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto: 2013); *Fogo-fátuo* (João Pedro Rodrigues: 2022); *Inferninho* (Pedro Diógenes e Guto Parente: 2018); *Lembro mais dos corvos* (Gustavo Vinagre: 2018); *Morrer como um homem* (João Pedro Rodrigues: 2009); *A Paixão de JL* (Carlos Nader: 2015); *Os Primeiros soldados* (Rodrigo de Oliveira: 2021); e *Tatuagem* (Hilton Lacerda: 2013). Todos foram produzidos nos últimos quinze anos, seguindo o recorte temporal da pesquisa realizada no mestrado, e apresentam protagonistas que, por meio de um ato de criação – desde a música ou o teatro, até a pintura ou a gravação de fitas –, buscam narrativizar e fabular suas próprias existências.

É importante matizar e justificar aqui a inclusão de produções portuguesas numa investigação que propõe um olhar decolonial a partir do sul global, especialmente dada a histórica relação de colonialidade e violência entre os dois países recortados. Como veremos mais a fundo no primeiro capítulo, a noção de “sul global” não se resume apenas a uma questão de território e localização geográfica, estando relacionada principalmente a uma posição cultural e de subjetivação. Mesmo situado na – e sendo parte da – Europa ocidental, em termos cinematográficos Portugal não ocupa a centralidade e o protagonismo representados, por exemplo, pela produção dos EUA, da França, Inglaterra, ou mesmo da Espanha. Nesse sentido, especificamente nessa perspectiva de um olhar fílmico, sua posição pode ser considerada periférica. Além disso, empreender um trabalho e uma proposta de estudos fílmicos queer significa pensar uma produção realizada por sujeitos/as subalternizados/as (Spivak, 2010) e marginalizados/as devido à sua dissidência de um centro sexual e genderizado. Num país ainda religioso, conservador e patriarcal como Portugal, os/as (poucos/as) cineastas que ousam criar suas obras a partir dessa posição-olhar dissidente e marginal enquadram-se, sim, nessa configuração periférica e subalternizada. E colocar seus filmes em diálogo com o corpus brasileiro representa uma oportunidade de refletir

sobre como essas relações de (de)colonialidade se manifestam de diferentes formas no contexto e na produção queer dos dois países.

Olhar para esse corpus fílmico implica, portanto, identificar e refletir sobre os contextos espaço-temporais específicos a serem desestabilizados e desnaturalizados por cada uma dessas produções, assim como analisar de que forma o cinema, como ato de criação e “tecnologia social” (De Lauretis, 1989) produtora de discursos de gênero, contribui para e opera essa queerização. Assim, se Céline Sciamma imagina uma ilha na Bretanha como um espaço possível para o encontro criativo-amoroso de suas protagonistas na França do século XVIII em *Retrato de uma jovem em chamas*, Cláudia Priscilla e Kiko Goifman estão mais interessados em olhar para a periferia paulistana ou, mais especificamente, para como ela se torna um lugar de produção e resistência queer por meio dos versos e da performance da cantora trans Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*. Se Andrew Haigh se volta para a experiência individualista do gay branco neoliberal em *Weekend*, com uma abordagem fortemente realista, a significativa presença trans da produção luso-brasileira abre espaço para uma existência comunitária em longas como *Inferninho*, *Morrer como um homem* e *Tatuagem* – em que a teatralidade é um recurso recorrente, refúgio de encenação e autofabulação queer, e o realismo cede lugar a configurações menos estritas e mais lúdicas de espaço-tempo. E se a ficção é o modo narrativo por excelência dos “queers que criam” do norte global, o documentário é um formato recorrente no corpus selecionado, com a noção de autoria e a relação entre personagem e cineasta sofrendo um claro processo de desestabilização queer por meio da encenação e do discurso dos protagonistas de *Lembro mais dos corvos*, *A Paixão de JL*, *E agora? Lembra-me* e *Bixa Travesty*.

Perceber essas aproximações e diferenças, justapor essas especificidades “kuir” (Santos, 2016) à produção queer do norte, é tentar compor um amplo mosaico de como as manifestações artísticas, e a história da arte, podem servir a um propósito desestabilizador e desnaturalizador de normas opressivas, excludentes e datadas de gênero e sexualidade nos mais diferentes contextos. É reconhecer, como Halperin (2012) argumenta, que a subjetividade queer se expressa e se constitui também pela produção cultural, pelo ato criador – e não exclusivamente pelo viés da sexualidade. E, especificamente, é analisar como o cinema se insere nesse processo, ao retratar essas manifestações e reconfigurar suas próprias estratégias narrativas e sensoriais em diálogo com elas e com os sujeitos filmados. Como Goifman e Priscilla, ao contraporem planos abertos de Linn da Quebrada cantando no palco a *closes* super fechados da artista tomando banho com a mãe, constroem uma ideia de gênero menos baseada na

materialidade biológica do que em gestos performados tanto no espaço público quanto na intimidade privada. Ou como a história da resistência à ditadura civil-militar brasileira e à epidemia da Aids ganham subjetividades queer por meio, respectivamente, do deboche transformado em espetáculo de *Tatuagem* e do discurso confessional do artista José Leonilson em *A Paixão de JL*.

Por meio da identificação e análise dessas estratégias, a presente investigação tem o (ambicioso) propósito de queerizar o pensamento acadêmico cinematográfico. Propor, em diálogo com os filmes, realizadores/as e personagens, novas formas de olhar que potencializem os atos de criação ali encenados, enxergando neles seu caráter emancipador e constituinte de uma nova história da arte e do cinema – menos normativa, menos engessada, menos branca, menos unissexual. E, ao fazer isso do sul para o norte, a partir de um cinema produzido às margens dos centros de poder, mas que ousa colocar a periferia e o periférico no centro do quadro, inserir-se na linha de investigadores que têm invertido, e subvertido, os fluxos de produção de pensamento, mostrando que o cinema luso-brasileiro também tem algo a oferecer à reflexão e à filmografia queer contemporânea.

Estamos perante um novo momento cinematográfico no mundo todo. Em 2021, nos quatro festivais de cinema de maior prestígio, filmes dirigidos por mulheres receberam o prêmio principal em três: no Oscar, nos festivais de Cannes e Veneza. Dentre eles, pelo menos dois dos longas vencedores – *Titane* (Julia Ducournau: 2021) e *Ataque dos cães* (Jane Campion: 2021) – são profundamente queer. Na competitiva de Cannes em 2024, outro longa bastante queer, o musical *Emilia Pérez* (Jacques Audiard: 2024), saiu com o Prêmio do Júri e de melhor atriz.

Gênero e seus desdobramentos estão, assim, no primeiro plano das reflexões cinematográficas contemporâneas – e da sua produção. O Brasil, especialmente, tem aparecido na comissão de frente dessa filmografia queer do século XXI, com títulos como *Três tigres tristes* (Gustavo Vinagre: 2022) levando o *Teddy Award*<sup>3</sup> no Festival de Berlim; *Baby* (Marcelo Caetano: 2024) recebendo o prêmio de melhor ator na Semana da Crítica de Cannes; e *Cidade, campo* (Juliana Rojas: 2024) reconhecido como a melhor direção na seção *Encounters*, também da competitiva berlinense. Se o Novo Cinema Queer dos anos 1990 foi considerado um movimento primordialmente do norte global, especialmente dos EUA, o sangue e a energia que pulsam na atual produção queer vêm dos corpos dissidentes e periféricos do sul global, afirmando seu

---

<sup>3</sup> O *Teddy Award* é um prêmio concedido anualmente no Festival de Berlim ao melhor filme de temática queer e/ou protagonizado por sujeitos LGBTQIA+.

espaço e a centralidade de suas narrativas nas telas. Nesse sentido, partir de um recorte fílmico brasileiro – e também português, onde uma juventude não-heterossexual e uma crescente comunidade de imigrantes têm tentado sacudir a poeira e as teias de aranha da dita “tradicional cultura lusitana” – implica focar o que de melhor e mais pujante é hoje captado por olhares queer.

A investigação a seguir será feita com base num compromisso – assumido, declarado e deliberado – de potencializar essa contribuição estética e política de Brasil e Portugal ao atual capítulo da história do cinema. E buscará fazer isso a partir de um diálogo direto com seus/uas realizadores/as, como veremos na seção a seguir.

## **Metodologia: mergulho e trocas**

Com o intuito expresso acima, a pesquisa segue a linha metodológica proposta pela Teoria dos Cineastas, já utilizada durante a minha investigação no mestrado. Desenvolvida por estudiosos como Eduardo Baggio e Manuela Penafria a partir do livro *As Teorias dos Cineastas* (2004) de Jacques Aumont, ela visa elaborar conceitos de cinema provenientes dos próprios filmes, da práxis e do discurso dos/as realizadores/as e demais profissionais da área, ao invés da imaterialidade potencialmente mais fria do pensamento teórico.

Nesse sentido, o objetivo é aprimorar e aprofundar a concepção de um ato de criação queer com base no conteúdo e na construção fílmica do corpus selecionado, e no discurso de seus diretores/as. Para isso, a proposta envolve a realização de entrevistas estruturadas aos/às cineastas dos nove longas<sup>4</sup>, com o objetivo de perceber em que medida, na articulação de seu processo criativo, eles/as se alinham e se identificam, ou não, com o discurso e estratégias queer.

Numa fase posterior, as entrevistas obtidas serão colocadas em diálogo com a análise fílmica realizada segundo os pressupostos da análise poética proposta por Wilson Gomes (2004), assim como com as proposições teóricas encontradas na revisão

---

<sup>4</sup> A íntegra dessas entrevistas está disponível nos anexos ao fim desta tese. O único dos realizadores integrantes do corpus que não entrevistei pessoalmente foi Joaquim Pinto que, já há alguns anos, retirou-se da vida pública e vive com o marido, Nuno Leonel, em um mosteiro no norte de Portugal, sem contatos extensivos com o mundo exterior. Houve uma tentativa inicial de comunicação via e-mail, que não foi respondida. Dadas as questões de saúde e a provação retratadas pelo cineasta no filme aqui analisado, optamos por respeitar seu retiro e não insistir. Ainda assim, o trabalho metodológico proposto pela Teoria dos Cineastas pôde ser executado a partir de materiais, debates e entrevistas concedidas por Pinto à altura do lançamento do longa – similar ao método que utilizei durante a dissertação de mestrado, com bons resultados.

bibliográfica sobre as teorias cu/kuir/queer e com outras fontes de discursos dos/as realizadores/as – entrevistas publicadas em outros contextos, jornalísticos ou acadêmicos, podcasts, Q&As, debates em festivais, artigos e demais materiais disponíveis on e offline. O intuito é identificar, por meio da interação entre todas as reflexões, quais concepções de cinema queer, e de ato de criação queer, são efetivamente produzidas e manifestadas em cada um dos filmes.

Para fins de melhor compreensão de como esse trabalho será desenvolvido, descrevo abaixo o procedimento a ser seguido na análise de cada um dos longas do corpus:

**Passo 1:** Visionamento inicial do longa-metragem, sem ainda terem sido feitas leituras ou pesquisa de referências; anotação das primeiras impressões e percepções analíticas, isentas de maiores influências externas.

**Passo 2:** Levantamento e leitura de todo o material disponível sobre o filme: desde artigos acadêmicos e livros, passando por entrevistas com os/as artistas envolvidos/as, online ou impressas, podcasts, ou em vídeo, além de debates, Q&A's e outros conteúdos encontrados no YouTube e outros canais da internet.

**Passo 3:** Segundo visionamento do longa, após a consulta ao material descrito acima, e realização de anotações adicionais a partir da nova contextualização.

**Passo 4:** Preparação e realização da entrevista com os/as realizadores/as, com base no trabalho de investigação realizado anteriormente.

**Passo 5:** Transcrição da entrevista e seleção preliminar dos trechos que podem vir a ser utilizados no texto final.

**Passo 6:** Terceiro visionamento do filme, agora marcado e inevitavelmente influenciado pela conversa com o/a realizador/a. Realização das anotações e impressões finais.

**Passo 7:** Repetição desses mesmos passos para cada um dos longas a serem analisados em determinado capítulo.

**Passo 8:** Redação do capítulo.

Detalhado esse trabalho de imersão em cada um dos longas, é importante notar que, historicamente, a noção de queer no cinema esteve bastante associada a uma ideia de espectadorialidade, do olhar do/a interlocutor/a que traz à tona algo por vezes apenas

sugerido nas entrelinhas e nas fissuras da narrativa (Hanson, 1999). Nesse sentido, é interessante dialogar com os/as cineastas sobre as decisões criativas que levaram àqueles aspectos posteriormente dissecados pelo/a espectador/a – indagar até que ponto são conscientes ou não, intencionais ou não, se existe um discurso por trás delas. Essa queerização da análise do processo criativo constitui, muito provavelmente, uma lacuna nos estudos fílmicos queer que esta tese poderá ajudar a suprir<sup>5</sup>.

Se o ponto de partida da investigação é a análise de um ato de criação queer, é fundamental entender e discutir o processo desses/as cineastas, e em que medida ele se aproxima ou afasta daquele de diretores de filmes não-queer. Especialmente porque nem todos/as os/as realizadores/as do corpus proposto são sujeitos LGBTQIA+ – e essa talvez seja a maior diferença em relação ao recorte da minha dissertação no mestrado. Isso é parte do “teste”, do “colocar à prova”, que se pretende para o conceito de ato de criação queer: significa tentar entender quais são seus limites e como ele se manifesta em diferentes contextos.

## **Objetivos: direcionando o olhar**

### **Objetivo geral**

Investigar, usando como metodologia a Teoria dos Cineastas, em que medida a ideia de um ato de criação queer é encenada e articulada na narrativa e na materialidade fílmica da produção em longa-metragem luso-brasileira contemporânea.

### **Objetivos específicos**

- Compreender como a Teoria Queer, originalmente pensada no norte global, vem sendo reapropriada por pesquisadores de língua portuguesa, principalmente brasileiros, e adaptada ao contexto específico – pós-colonial, social, racial, econômico – de seus países;
- Analisar, por meio de um estado da arte amplo e compreensivo, em que medida essa Teoria Queer geográfica e culturalmente reconfigurada se desdobra também em um cinema queer de características, narrativas, linguagem e imaginários específicos;

---

<sup>5</sup> Devo ressaltar aqui que o excelente trabalho feito por Marconi (2020) em sua tese de doutorado já representa um grande passo, que serviu como referência e inspiração para a presente investigação, rumo ao preenchimento desta lacuna.

- Examinar como os filmes selecionados, e os atos de criação neles encenados, articulam e ressignificam as dimensões pública e privada da existência queer no Brasil e em Portugal;
- Investigar como o tempo histórico nos dois países é reescrito ou reinterpretado por meio de subjetividades queer nos longas e em seus atos de criação;
- Avaliar em que medida as produções estudadas horizontalizam e desestabilizam o gesto, e o gênero, documental, por meio de noções queerizadas de autoria estabelecidas na relação entre realizador/a, personagem, tipos de plano e enquadramento, e ato de criação;
- Colocar em diálogo entrevistas e outros discursos dos/as realizadores/as com uma análise fílmica detalhada para apreciar de que modo as estratégias e atos de criação encenados e propostos por eles/as e seus/uas coautores/as são percebidos na experiência espectral;
- Partindo da proposta de Halperin (2012) de analisar a subjetividade gay a partir de práticas sociais, estéticas e culturais, avaliar qual o papel da arte e dos atos de criação performados nesses filmes na construção de seus personagens como sujeitos queer para além da questão da sexualidade;
- Analisar como o ato de criação queer se comporta e se revela nas diversas manifestações artísticas e narrativas retratadas, assim como nas diferentes configurações criativas, gêneros e materialidades fílmicas do corpus recortado;
- Com base nessa investigação, estabelecer e sistematizar conceitualmente quais características distinguem o ato de criação queer do mero ato de criação.

## **Estrutura: ecos e reverberações**

A tese está estruturada em quatro capítulos, além desta introdução e uma conclusão. O primeiro compreende uma reflexão histórico-teórica sobre a relação entre o gesto artístico, gênero, sexualidade e subjetividade queer. Partindo de uma breve recapitulação da história da arte apoiada nos estudos de Reed (2011) e Trevisan (2018), a análise articula o pensamento de teóricos como Dyer (2002), Halperin (2012), Halberstam (2005) e Preciado (2011), que definem o queer e seus sujeitos com base não

apenas nas questões de desejo e orientação sexual, mas também numa série de práticas e sensibilidades culturais específicas. Buscando expandir as proposições dos autores, o capítulo coloca-as em diálogo com os pensadores do sul global que têm reconfigurado a teoria queer a partir de uma perspectiva decolonial, procurando, por fim, apontar seus possíveis desdobramentos na produção cinematográfica.

Ainda sobre este primeiro capítulo, é importante ressaltar que a tese, no seu conjunto, não representa o princípio de uma investigação, mas antes a continuação direta de um trabalho já iniciado no mestrado. Nesse sentido, a revisão de literatura descrita acima não inclui uma recapitulação extensiva sobre as origens e as principais formulações da teoria – e dos estudos fílmicos – queer, algo que já realizei na dissertação que serve de embrião e de princípio-motor das questões aqui exploradas. A opção feita foi dar um passo adiante, e não atrás, na tentativa de partir do conhecimento acumulado e sistematizado até este ponto para ampliar seus desdobramentos com novas indagações, mais específicas, mais aprofundadas – e mais decoloniais.

Entrando na análise fílmica em si, os nove longas estão distribuídos, nos três capítulos centrais, de modo a identificar os ecos e reverberações que permitam uma potencialização mútua entre eles – assim como da investigação aqui pretendida. O segundo capítulo debruça-se sobre as noções de feminilidade e documentário como gesto, e de autorias horizontalizadas pelo diálogo criativo, em *Bixa Travesty* e *Lembro mais dos corvos*. Já o terceiro explora as questões de teatralidade e performance como refúgio e resistência queer em *Tatuagem*, *Morrer como um homem*, *Fogo-fátuo* e *Inferninho*, partindo de reflexões sobre musical, melodrama e os possíveis desdobramentos do *camp* nos países lusófonos.

Por fim, o quarto capítulo busca compreender como *Os Primeiros soldados*, *A Paixão de JL* e *E agora? Lembra-me* retratam e ressignificam a crise epistêmica causada pela pandemia e o genocídio da Aids nos anos 1980 e 1990. Seguindo a tradição das narrativas em primeira pessoa e da produção em VHS dos ativistas do cinema queer do fim do século XX, o trio de filmes apresenta protagonistas que não apenas escrevem sua história, mas que se reinscrevem no fluxo histórico a partir dos atos de criação que encenam em seus longas – e da resistência que eles representam.

Sem mais delongas, iniciemos nossa jornada pelos esforços de desmantelamento dos sistemas de controle.

# Capítulo 1: Alucinações criativas

## Introdução

*“Arte é coisa de viado”*. Mesmo na atual era do politicamente correto, em que afirmações preconceituosas e ofensivas de várias naturezas são em geral rechaçadas e fortemente (auto)censuradas, ainda é possível ouvir frases do gênero em rincões mais retrógrados e homofóbicos mundo afora. Permanece entre um certo senso comum – reacionário e equivocado, é bom ressaltar – a noção de que possuir uma sensibilidade artística, a propensão para a pintura ou a dança, por exemplo, ou mesmo o prazer estético de visitar um museu de arte, apreciar uma peça de teatro, é sinal de uma sexualidade... no mínimo, duvidosa. Não é coisa de “gente normal”.

Curiosamente, nem sempre foi assim. Segundo Christopher Reed (2011, p. 63), na época da Inquisição, por exemplo, os profissionais mais associados à prática do que então se chamava de “sodomia” eram barbeiros, cirurgiões e professores. Foi só em meados do século XIX, com a categorização, e conseqüente patologização, jurídico-médico-religiosa da homossexualidade (Foucault, 1994) que as sexualidades não-normativas passaram a ser associadas a artistas – uma conexão que vamos analisar mais a fundo neste capítulo. Assim, já em 1930, o pintor Paul Cadmus afirmava que, em Nova York, “a palavra homossexual nunca era usada. Apenas diziam ‘ele é um artista’”<sup>1</sup> (Meyer, 2003, p. 354). Uma década mais tarde, nos anos 1940, Reed (2011, p. 106) conta que Robert Motherwell, heterossexual e casado, foi rejeitado para o serviço militar devido à sua suposta homossexualidade, evidenciada pelo fato de ser pintor e viver em Greenwich Village, famoso bairro boêmio e reduto de artistas, também em Nova York.

Como o caráter um tanto preconceituoso e generalizador das colocações acima deixa claro, relacionar automaticamente sexualidades dissidentes a uma vocação inata para as artes é, no mínimo, equivocado. Para não dizer perigoso. Afirmar, ou mesmo sugerir, que existe algo inerente a essa vasta e diversa comunidade de sujeitos que determina um talento ou propensão específicos para a prática artística é de um essencialismo sem o mínimo cabimento científico, ultrapassado e antitético aos pressupostos da teoria queer que guiam esta investigação. Uma prova bastante empírica disso é que existem inúmeros/as gays, lésbicas, trans e bissexuais que são médicos/as, engenheiros/as,

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original, “In New York in the 1930s, recalled the painter Paul Cadmus, “the word homosexual was never used; they just said, ‘He’s an artist.’”.

garis, contadores/as, entre inúmeras outras profissões, e nunca sonharam em, ou sentiram nenhuma vontade de, empunhar um pincel, subir num palco ou operar uma câmera.

Dito isso, é inegável, como poderá ser constatado ao longo deste capítulo, que historicamente houve uma presença constante, e fundamental, de indivíduos de sexualidades não-normativas por trás do ofício das artes. Seja porque o meio artístico talvez fosse considerado “mais tolerante” (um lugar-comum que também será problematizado aqui); seja porque, por meio das obras e suas linguagens, talvez fosse possível a esses sujeitos expressar ideias e sentimentos impossíveis de serem verbalizados em outros contextos, artistas não-heterossexuais não foram apenas numerosos, mas estiveram entre os principais nomes aclamados pela história – de Leonardo da Vinci, Caravaggio e Shakespeare a Virginia Woolf, Gertrude Stein, Mário de Andrade, Cazusa e Andy Warhol.

O *porém* é que, como veremos a seguir, essa mesma história – da arte – em sua tradição mais canônica e oficial quase sempre fez questão de apagar, ou varrer para debaixo do tapete, para um rodapé semi-invisível, a sexualidade desses indivíduos. Como se ela não importasse, ou fosse algo vexatório, desmerecedor em suas biografias – e indiferente em seus processos de criação. Pensar a possibilidade de um ato de criação queer, e sua evidenciação pelo cinema contemporâneo, o que vem a ser o propósito central desta investigação, implica rever esse apagamento e reexaminar a relação secular (ou milenar) entre sujeitos de sexualidades dissidentes e o ofício criativo. Demanda desestabilizar e indagar – duas premissas básicas dos estudos queer – a história da arte a partir de uma perspectiva de gênero e sexualidade, questionando em que medida esses indivíduos utilizaram, ou não, seus gestos artísticos como formas de processar suas subjetividades e suas experiências não-normativas em contextos muitas vezes fortemente normativos.

Em outras palavras, significa historicizar para melhor entender essa relação entre sexualidades dissidentes e criação artística – o que vem a ser o propósito deste capítulo. Seu percurso metodológico consiste numa incursão pela história da arte, do mais geral ao específico (o recorte luso-brasileiro, que nos interessa aqui), apresentando alguns exemplos e colocando-os em diálogo com o pensamento de uma série de teóricos/as queer, iniciando por uma consideração sobre a presença de sujeitos não-normativos nessa história e gradualmente percebendo a partir de que altura é possível pensar na ideia de um ato de criação queer. É importante ressaltar que essa “revisita” não se pretende exaustiva, nem de longe esgotando a vasta criação de artistas queer ao longo

dos séculos – mas, sim, provocadora. Uma reflexão que busca despertar inquietações e levantar mais questões do que possivelmente respondê-las.

Igualmente válido apontar que, nesse trajeto, não tenho a intenção de fazer uma recapitulação histórico-exploratória da teoria e dos estudos fílmicos queer (algo que já fiz na minha dissertação de mestrado). Ainda assim, buscarei amparar a provocação inerente à ideia de um ato de criação queer sobre o alicerce de vários estudiosos/as da área que pensaram essa relação entre sexualidades não-normativas e produção artística, não a partir de uma perspectiva essencialista, mas enxergando nela um conjunto de práticas socioculturais que nos permitem refletir sobre subjetividades queer em diferentes momentos históricos e contextos geográficos. Porque, como argumenta Richard Dyer, por mais que a cultura e seus objetos não ofereçam um acesso direto e não-mediado a essas subjetividades, ela “nos revela, no entanto, o que havia de disponível para ser pensado e sentido sobre ser queer”<sup>2</sup> (2002, p. 10) em determinado contexto.

Nessa mesma linha, Reed defende que, mesmo rejeitando taxativamente qualquer noção de determinismo biológico sobre traços ou talentos comuns a sujeitos não-heterossexuais, é ainda possível imaginar que pessoas que tenham passado por experiências similares de desejo sexual e ostracização social possam compartilhar de uma série de sentimentos e concepções:

e um corolário de tais teorias sugeriria que homossexuais podem manifestar sensibilidades distintas que seriam visíveis em sua arte [...] quando a crítica nega o potencial de prazer na arte que fala por ou sobre identificações subculturais, seja como temática ou sensibilidade (ou ambas), uma porção da experiência humana desaparece do escopo das práticas estéticas aceitáveis – ou mesmo concebíveis – realizadas no presente ou identificadas no passado (Reed, 2011, pp. 198; 248)<sup>3</sup>.

Como veremos mais a fundo adiante, o que isso significa é que ignorar, ou não refletir sobre, as relações e conexões entre criação, gênero e sexualidade, é insistir numa ideia de arte “universal” – universal, nesse caso, significando masculino, heterossexual, branco e (quase sempre) europeu – com todo o resto que não se enquadra nessa suposta universalidade sendo apagado, considerado “exótico” ou, para usar um termo

---

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “Culture does not give us unmediated access to an uncontaminated queerness [...] Culture does however tell us what was available to be thought and felt about being a queer.”

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “A corollary of such theories would suggest that homosexuals might manifest distinct sensibilities that would be visible in their art [...] When criticism denies the potential for pleasure in art that speaks for or about subcultural identifications, whether as subject matter or sensibility (or both), a portion of human experience disappears from the range of acceptable—even conceivable—aesthetic practices carried out in the present or perceived in the past.”

mais em voga, “identitário” (masculino, branco, heterossexual e europeu não sendo, nesse entendimento, uma identidade).

No caminho oposto a esse tipo de postura, optamos por seguir a trilha apontada pelas pegadas de David Halperin (2012, p. 66), quando ele provoca: e se sexualidades não-normativas tivessem “menos a ver com sexo e mais com cultura, assim como com os sentimentos, emoções e complexas combinações de afeto (como sintetizado pelo amor de alguns gays por Judy Garland) que as práticas culturais implicam?”<sup>4</sup>. É se agarrando a essa hipótese que começamos agora nossa breve viagem pela história da arte.

### 1.1 A lógica do Dorian Gray às avessas

Como já mencionado, a presença de sujeitos não-heterossexuais entre os maiores nomes da história da arte não é exatamente uma novidade. Muito já foi escrito e discutido sobre a androginia da *Mona Lisa* (da Vinci, 1503-1506) e sua possível relação com a sexualidade do ícone renascentista. O latente desejo homoerótico de Caravaggio seria, por sua vez, eternizado pelo cineasta Derek Jarman, no filme de 1986 que leva o nome do pintor italiano. A constatação de que Shakespeare dedicou quase toda sua obra lírica à paixão pelo seu protetor, Southampton, foi investigada por Daniel Guérin no livro *A Revolução sexual* (1980). E o impacto da relação íntima (pouco) secreta entre Virginia Woolf e sua contemporânea, também escritora, Vita Sackville-West, é um dos aspectos da biografia e obra da autora inglesa que vem sendo recentemente estudado<sup>5</sup>.

Mais interessante, e decolonial, do que repetir tais análises aqui é constatar como essa presença maciça, e essa relação entre sexualidades não-normativas e prática artística, não são exclusivas do cânone clássico ocidental. Em vários tribos indígenas norte-americanas, por exemplo, é comum a figura dos *berdache*, sujeitos que, basicamente, identificam-se com, e vivem como, o gênero oposto ao que nasceram – mulheres que se vestem como homens e realizam tarefas tidas como masculinas pela tribo, e vice-versa<sup>6</sup>. Coincidentemente, um dos traços mais comuns associados aos *berdaches* masculinos é

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “was less about sex and more about culture, as well as the feelings, emotions, and complex combinations of affect (as epitomized by some gay men’s love of Judy Garland) that cultural practices imply?”.

<sup>5</sup> Sobre a androginia da *Mona Lisa*, ver: Wittels (1934). Sobre a relação entre Woolf e Sackville-West, ver: Kaivola (1998).

<sup>6</sup> Devo não só este exemplo, mas grande parte da reflexão histórica que faço nesta seção, ao inestimável trabalho de (des)construção da relação entre as identidades “homossexual” e “artista” realizado por Christopher Reed no seu livro *Art and homosexuality: a history of ideas* (2011).

seu enorme talento para as artes (ou ofícios) da tecelagem e olaria, que normalmente ficam a cargo das mulheres da tribo.

Segundo Reed (2011, p. 27), ao fundir essas ocupações femininas com práticas masculinas, como o canto, o *berdache* navajo Hastiín Klah (1867-1937), por exemplo, foi um dos grandes responsáveis por registrar em lã tecida, um meio permanente, uma série de costumes e imaginários de sua tribo antes gravados apenas em mídias evanescentes, como a pintura em areia. No Brasil, Trevisan (2018) relata um caso similar com os *kudinas* da tribo Kadiwéu, no Mato Grosso do Sul. Descreve-os como homens que se comportam como mulheres, que dormem com outros homens e que assumem as tarefas femininas da tribo, sendo “figuras absolutamente integradas ao grupo social, que os reconhecia como grandes artistas” (Trevisan, 2018, p. 197).

Mais uma vez, cabe ressaltar: a hipótese levantada por esta investigação não é a de que indivíduos não-heterossexuais nascem com uma propensão natural para os ofícios criativos – o que não teria nenhuma base científica. A questão aqui proposta é – constatada a presença recorrente desses sujeitos no campo das artes, que parece atravessar civilizações, continentes e hemisférios – se é possível que seus gestos criativos apontem para traços de subjetividade, experiências, processos e práticas culturais comuns a suas vivências fora da heteronormatividade. Uma possível resposta a tal indagação é elaborada por Dyer, que associa a recorrência descrita acima a um talento que praticamente todos os sujeitos não-heterossexuais precisam desenvolver, em maior ou menor grau, para sobreviver. Segundo ele, crescer sendo gay, lésbica, trans, não binária... significa, por muitos anos, aprender a “se passar” por hétero – dominar maneirismos, modos de se vestir, falar, portar-se, manipular percepções – como forma de se proteger das mais diversas formas de violência. Em outras palavras: representar, encenar, criar uma narrativa, um personagem, uma imagem.

Para permanecermos vivos, e ilesos, tínhamos que manusear os códigos da heterossexualidade com habilidade e precisão; para ter qualquer espécie de vida erótica e sentimental, precisávamos encontrar meios de expressar nossos desejos de outra maneira invisíveis<sup>7</sup> (Dyer, 2002, p. 63).

Dessa capacidade de observar e reproduzir – de enxergar o “normal” como um teatro a ser encenado, um quebra-cabeça a ser montado, um personagem a ser construído –, vem, de acordo com o investigador, a afinidade de muitos indivíduos queer com o que ele chama de ofícios do estilo, como a moda ou o design. Tamanha habilidade de enxergar o mundo como forma e apresentação encontra seu extremo na relação da

---

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original: “To stay alive and unharmed we had to handle the codes of heterosexuality with consummate skill; to have any erotic and sentimental life we had to find ways of conveying our otherwise invisible desires”.

cultura queer com o ato de desnaturalização e subversão do *camp* – um conceito que vamos analisar mais a fundo no capítulo 3 deste trabalho.

David Halperin, por sua vez, dá a essa relação recorrente entre sujeitos não-heterossexuais e o ato de (re)apresentação o nome de “experiência da inautenticidade”. Para o autor, o fato de que esses indivíduos foram obrigados a passar uma parte significativa de suas vidas encenando uma sexualidade – e uma existência – que não era “real” acaba por conferir a eles/as uma espécie de talento, uma série de “técnicas hermenêuticas”, para enxergar as engrenagens da vida social e reprocessá-las por meio de ferramentas narrativas e estéticas “de formas irônicas, sofisticadas, provocadoras e inerentemente teatrais”<sup>8</sup> (Halperin, 2012, p. 457). Aprofundando a ideia, ele argumenta que:

o distanciamento dos sujeitos queer em relação ao mundo social (como definido e naturalizado pelas heteronormas) e a consciência agudamente consciente que eles têm das diferentes maneiras com que a vida se apresenta para pessoas diversas resultam inevitavelmente em uma atitude crítica irreduzível. O reprocessamento queer da experiência pessoal e social acaba, em outras palavras, por ser produtivo. Ele é, de fato, essencial às artes – para a literatura, o pensamento criativo e crítico, para a produção cultural em geral<sup>9</sup> (Halperin, 2012, p. 454).

Esse distanciamento crítico, o investigador ressalta, é algo disponível à maioria das pessoas, não apenas as não-heterossexuais – e se manifesta em muitas delas, de diferentes formas. No entanto, ele é especialmente latente na comunidade queer, dados seu lugar social – inserida numa realidade cujas regras não lhe contemplam (e muitas vezes a desprezam, excluem e perseguem) – e sua necessidade de imaginar e criar uma cultura própria que lhe sirva de abrigo.

Pois o que é cultura se não um virar de costas à natureza, ao mundo, especialmente ao mundo social, como ele está dado, à autoevidência da existência humana e a tudo a seu respeito que irrefletidamente tomamos como certo? [...] A diferença ou dissidência sexual provavelmente será o ponto de partida para um desvio programático mais categórico, mais consciente, da natureza e de tudo no mundo social que passa por natural<sup>10</sup> (Halperin, 2012, p. 455).

Voltando ao exemplo dos *berdaches*, essa ideia de uma experiência não-normativa como algo capaz de conferir uma perspectiva e uma sensibilidade especiais para a

---

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “hermeneutic techniques that gay men have evolved for exposing the artifice of social meaning and for spinning its codes and signifiers in ironic, sophisticated, defiant, inherently theatrical ways”.

<sup>9</sup> Tradução do autor. No original: “Queer people’s distance on the social world (as defined and naturalized by heteronorms), and the acutely conscious consciousness they have of the different forms in which life presents itself to different people, issue inevitably in an irreducible critical attitude. The queer reprocessing of personal and social experience turns out, in other words, to be productive. It is in fact essential to the arts—to literature, to creative and critical thought, to cultural production in general”.

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original: “For what is culture if not a turning aside from nature, from the givenness of the world, especially from the givenness of the social world, from the self-evidence of human existence and everything about it that we unreflectively take for granted? [...] Sexual difference or dissidence is likely to be the starting point for a more categorical, more conscious, more programmatic deviation from nature and from everything in the social world that passes for natural”.

produção de artefatos belos, beneficiando-se de uma posição intermediária entre o masculino e o feminino, leva Reed (2011, p. 28) a afirmar que artesãos como Hastiín Klah “talvez tenham mais em comum com noções modernas do homossexual como esteta do que seus colegas renascentistas mais famosos”<sup>11</sup>. Por mais instigante que seja a provocação do historiador norte-americano, porém, ele mesmo reconhece que a comparação não é de todo cabível porque, no caso dos *berdaches* – e mesmo para os *kudinas* brasileiros – impor categorias como “homossexual”, ou até “artista”, sobre a cultura indígena é incorrer numa série de deslizos, incorreções e violências sociais.

E aqui precisamos retornar à nossa perspectiva histórica, porque aplicar essas mesmas denominações a artistas clássicos do cânone ocidental pode levar a riscos e deslizos similares. Chamar Shakespeare de um “dramaturgo gay”, ou considerar a *Mona Lisa* uma obra de temática trans é, no mínimo, problemático e arriscado – quiçá, incorreto – por dois motivos importantes.

O primeiro é que, segundo Reed (2011), na época de Shakespeare e da Vinci, a ideia de obra de arte como expressão de uma subjetividade individual ainda não existia. O historiador explica que, na Renascença, além dos patronos terem um peso crucial na escolha dos temas abordados e formas utilizadas nas peças que encomendavam, por exemplo, esses trabalhos eram muitas vezes executados coletivamente, com a ajuda de assistentes – próximo do que vemos hoje no cinema:

pinturas e esculturas eram criadas (mais ou menos como os filmes hoje) como empreendimentos coletivos e caros que, embora possivelmente reflitam a autoridade de um diretor sobre a técnica, não eram imaginados para refletir sua psicologia individual – na verdade, a ideia de psicologias individuais ainda tinha que ser inventada<sup>12</sup> (Reed, 2011, p. 50).

Essa noção da obra de arte como um ofício executado com base em normas e regras – princípios acadêmicos do que era belo, aceitável, em voga – permaneceria ainda por muitos anos. Séculos, na verdade. E só viria a passar por uma mudança definitiva em fins do século XIX quando, de acordo com Reed, as convenções em torno da excelência artística migraram gradualmente de uma ideia de habilidades e conhecimentos adquiridos por meio de estudo e normas clássicas, rumo a uma concepção da “expressão de um tipo de personalidade definido por ambição, ousadia, rebeldia e constante inovação”<sup>13</sup> (Reed, 2011, p. 76). O artista começa a ser enxergado, portanto,

---

<sup>11</sup> Tradução do autor. No original: “Whe’wa and Klah may have more in common with modern notions of the homosexual as aesthete than do their more famous Renaissance counterparts”.

<sup>12</sup> Tradução do autor. No original: “Paintings and sculptures were created (rather like films today) as expensive, collective enterprises that, while possibly reflecting a director’s authority over the craft, were not imagined to reflect his or her unique psychology—indeed, the idea of individual psychologies had yet to be invented”.

<sup>13</sup> Tradução do autor. No original: “expression of a personality type defined by ambition, adventurousness, rebelliousness, and constant innovation”.

próximo daquilo que vigora ainda hoje: como um gênio, dotado de um olhar único e exótico sobre a realidade – e de uma subjetividade particular – que ele expressa em suas criações. Nascia, a partir de um termo que circulava desde 1830 e se consolidou por volta de 1860, a definição do “artista de vanguarda” (ou *avant-garde*, em francês e inglês). E, com ela, o modernismo nas artes.

Coincidentemente, esse momento histórico está diretamente ligado ao segundo motivo pelo qual não é de todo correto pensar em termos de arte gay, lésbica, trans, não-binária para obras anteriores ao século XX. Pelo simples fato de que essas categorias e divisões de sexo e gênero só começaram a ser definidas pelo discurso médico-jurídico no fim do século XIX. Como Halperin (1990) pontifica, não faz sentido aplicar o conceito de homossexualidade a experiências socioculturais que antecedem a 1892 simplesmente porque este foi o ano em que o termo foi cunhado e usado pela primeira vez. De fato, Reed (2011, p. 43) explica que na Itália renascentista, por exemplo, a prática da “sodomia” era vista pela igreja – que a condenava – como apenas mais uma forma de delinquência juvenil. Uma “fase”, que vai passar, como muitos ainda hoje a veem – e não como uma identidade.

O mais curioso, no entanto, é que esse nascimento quase concomitante do “artista moderno” e do “homossexual” como identidades ou categorias específicas parece ser mais que uma coincidência. Em 1852, num dos textos considerados seminais para a definição do que viria a se chamar de “homossexualidade”, o médico alemão Johann Ludwig Casper defende a existência de uma conexão entre identidade sexual e arte, ao descrever o quarto de um dos indivíduos que ele estuda nos seguintes termos:

seria necessário ser extremamente ingênuo para não perceber, logo ao entrar no seu quarto, o que era o quê, quando se via a decoração com suas reproduções de estátuas gregas de hermafroditas, e sua estranha coleção de imagens, cada uma exibindo um traseiro, combinada com fotos de belos jovens da região, que o talentoso diletante fez ele mesmo e continua a fazer<sup>14</sup> (*apud* Sternweiler, 2004, p. 45).

Considerando, assim, esse nascimento quase simultâneo e a noção que viemos tentando desenvolver aqui de que o mundo da arte sempre contou com um bom número de sujeitos queer entre seus praticantes, era de se esperar que, no final do século XIX, com a adoção da obra de arte como expressão de subjetividades individuais, o modernismo vindouro fosse povoado com manifestações e reflexões sobre existências não-heterossexuais. O que não vem a ser o caso.

---

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original: “One would have to be extremely naive not to know immediately upon entering his room what was what when one saw the decoration with its reproduction Greek statues of hermaphrodites, and its strange collection of pictures, each boasting a posterior, mixed with pictures of pretty young men from the local garrison which the talented diletante has made himself and continues to make”.

Por uma razão muito simples: essa categorização e definição da homossexualidade como uma identidade veio carregada com um violentíssimo estigma. A partir desse momento, o indivíduo não-heterossexual passa a ser visto não apenas como portador de uma condição, ou um desvio, mas de uma doença a ser curada<sup>15</sup>. Um crime imoral e capaz de destruir reputações e vidas. Algo sujo, socialmente inaceitável e que devia ser extirpado e escondido a qualquer custo.

Não é de se estranhar, portanto, que ela não iria dar as caras nas grandes obras – pinturas, esculturas, músicas, livros – aclamadas no período. De fato, Reed (2011) argumenta que a estigmatização das sexualidades não-normativas, e a concomitante fixação categórica dos conceitos de masculino e feminino (e o que era aceitável para cada um deles), teve um enorme e incontestável impacto nas artes e nos costumes do século XIX. Segundo ele, no mundo da dança, por exemplo, a ênfase se deslocou de bailarinos masculinos para femininos. Na moda, as roupas e cores espalhafatosas e sinuosas que homens haviam usado até então foram substituídas por peças sóbrias e largas – o que pode ser claramente notado nos retratos, em que a postura masculina também foi tornada mais sisuda, séria. Por fim, o nu masculino, apesar de ter permanecido paradigma de beleza nas escolas de artes, paulatinamente desapareceu dos espaços de exposição:

a porcentagem de pinturas contendo nudez masculina exibidas nas principais exposições de Paris diminuiu de forma constante após a década de 1780 até que, no final do século XIX, esse tópico havia quase desaparecido. Ao mesmo tempo, a representação de nus femininos aumentou, com as figuras muitas vezes desvinculadas da narrativa clássica e simplesmente apresentadas como mulheres modernas durante o banho ou na toailete<sup>16</sup> (Reed, 2011, p. 66).

Isso não quer dizer, contudo, que as sexualidades desviantes desapareceram por completo, como temática, do mundo das artes. O que esse cenário de patologização, criminalização e desmoralização implicou, na verdade, é que elas se tornaram um desafio econômico acima de tudo – se tais assuntos eram imorais e não podiam ser expostos publicamente, como seriam vendidos? E o fato de que seria perigoso para alguém ter um quadro homoerótico em sua sala, enquanto um livro de conteúdo mais “desviante” ou provocativo era fácil de ser escondido de olhares criminalistas, explica

---

<sup>15</sup> A Organização Mundial de Saúde (OMS) só viria a retirar a homossexualidade da sua lista de doenças mentais em 1990.

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original: “The percentage of paintings featuring male nudes displayed at major exhibitions in Paris fell steadily after the 1780s until, by the end of the nineteenth century, this subject had almost disappeared. At the same time, depictions of female nudes increased, with the figures often stripped of classical narrative and simply shown as modern women at their bath or toilette.”

por que “escritores/as (e seus/as ilustradores/as), portanto, precederam as belas artes em termos de representação do homoerotismo”<sup>17</sup> (Reed, 2011, p. 76).

Não por acaso, o melhor exemplo – o mais mundialmente famoso, pelo menos – desse sincronismo histórico do nascimento do artista moderno e do homossexual é um escritor: o inglês Oscar Wilde. Essa dualidade que o fim do século XIX instaura, ou sublinha, nos sujeitos de sexualidade não-normativa – de um lado, o indivíduo desviante, que sai pela noite e comete atos sórdidos, imorais, indizíveis, entregando-se aos prazeres imundos e hedonistas da carne; do outro, o artista e sua criação, alguém definido pela capacidade produtiva de beleza – é talvez perfeitamente sintetizada no romance mais famoso do autor, *O Retrato de Dorian Gray* (1890), só que de forma invertida, fazendo jus ao caráter subversivo, irônico e provocador do escritor. No romance, é a imagem na pintura que se deteriora, enquanto o belo perdura na existência social do protagonista.

Wilde, e seu julgamento e condenação por “sodomia” e “indecência grosseira” em 1895<sup>18</sup>, também são exemplares do que se pode chamar de “código de conduta” que o modernismo estabelece para a relação entre sujeitos não-heterossexuais e as artes. Porque é claro que, como exemplificado por Wilde, Mário de Andrade, Gertrude Stein, Jasper Johns, entre tantos outros ícones da vanguarda, toda a caça às bruxas detonada pela desmoralização da homossexualidade no século XIX não diminuiu o número de artistas queer. Só que, como preconiza a fala do pintor Paul Cadmus citada no segundo parágrafo deste texto, eles não eram “homossexuais”, eram “artistas”.

O que isso significa, de acordo com Reed (2011), é que, para serem “aceitos/as” pelo *mainstream* modernista, eles/as deviam seguir à risca o que pode se considerar uma *lógica do Dorian Gray às avessas*: a separação tácita e inegociável entre suas vidas íntimas, leia-se sua identidade sexual, e seu trabalho artístico, que deveria permanecer belo – recatado e do lar. Se ser não-heterossexual era agora algo imoral, criminoso e se, como explicitado por Johann Ludwig Casper, a arte era diretamente ligada por um certo senso comum a essas práticas devassas, o modernismo vai fazer de tudo para dissociar sua produção e seu imaginário desse estigma de imoralidade – e de *viadagem* – associada à estética decadentista de Wilde e seus admiradores/seguidores, imortalizados pela história da arte como os “estetas”.

---

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original: “Authors (and their illustrators), therefore, preceded the fine arts in depictions of homoeroticism”.

<sup>18</sup> Em 25 de maio de 1895, após uma série de três julgamentos, Oscar Wilde foi condenado pela justiça inglesa a dois anos de prisão, com trabalhos forçados, acusado de corromper jovens e manter uma espécie de bordel masculino. Para um relato aprofundado do caso, ver: *The Real trial of Oscar Wilde* (Holland, 2004).

É assim que nomes como Pablo Picasso e Jackson Pollock se tornam os garotos-propaganda da arte modernista. Ícones de virilidade e do gesto artístico como algo bruto, muscular – e por vezes, misógeno – eles e seus contemporâneos introduzem na arte essa sinonímia falaciosa que vigora ainda hoje do masculino com o universal, enquanto qualquer exploração de feminilidade, homossexualidade, sexualidades dissidentes ou raça, torna-se obra de nicho, identitária, menos importante, menos artística, menos vanguardista. Para não dizer, em alguns casos, marginal, imoral, de segunda categoria. Segundo Reed (2011, p. 134),

a violenta misoginia que frequentemente acompanhava tais afirmações de virilidade heterossexual entre artistas de vanguarda – e, como argumentado por feministas como Carol Duncan, dentro das dinâmicas visuais da arte de vanguarda e sua exibição – deve ser considerada entre os efeitos mais perniciosos da conexão entre vanguarda e identidade homossexual.<sup>19</sup>

As trágicas consequências disso são mais um exemplo do que Eve K. Sedgwick (2007) viria a chamar de “epistemologia do armário”. Muitos artistas não-heterossexuais – ou a grande maioria – passaram a viver uma vida dupla, tentando esconder ao máximo suas práticas e preferências sexuais, por medo de ostracização e mesmo banimento. Após suas mortes, amigos e familiares preocupados com suas reputações muitas vezes destruiriam qualquer vestígio ou evidência de suas sexualidades – incluindo obras, cartas, quadros, fotos, contos, esculturas –, impedindo que futuros biógrafos trouxessem à tona suas experiências e existências censuradas.

Caso exemplar dessa triste narrativa é o poeta Mário de Andrade (1893-1945), um dos principais expoentes da literatura lusófona. Sua latente homossexualidade foi um dos segredos mais mal guardados do modernismo brasileiro. No poema *Cabo Machado*, ele descreve o personagem epônimo como um “moço bem bonito [...] é como se a madrugada andasse na minha frente” (Andrade, 1986, p. 102). Já em *Quarenta Anos*, Andrade lamenta “Tudo amarga porque os homens/ Me amargaram por demais [...] Nesta amargura visguenta/ Pelos homens! Pelos homens!...” (Andrade, 1986, pp. 240-59) – mais uma vez, a literatura sendo bem mais permissiva com o homoerotismo do que as artes visuais.

No entanto, por essa incapacidade – ou indisposição – de esconder seu desejo, o poeta brasileiro pagou um preço. Em vida, foi chamado de “Miss São Paulo traduzido em masculino” pela *Revista de Antropofagia* editada por Oswald de Andrade, seu suposto “amigo”, que ainda o descreveu como parecendo “um Oscar Wilde por detrás” (*apud*

---

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original: “The violent misogyny that frequently accompanied such assertions of heterosexual virility among avant-garde artists—and, feminists like Carol Duncan have argued, within the visual dynamics of avant-garde art and its exhibition—must be counted among the most pernicious effects of the linkage between avant-garde and homosexual identity”.

Trevisan, 2018, p. 228). Ao morrer, Mário de Andrade deixou uma série de cartas para serem abertas apenas 50 anos após sua morte, em 1995. Familiares e acadêmicos, preocupados que a homossexualidade do poeta pudesse manchar sua reputação, tentaram por anos censurar e impedir a publicação de várias delas. Uma, endereçada ao amigo e também poeta Mário Bandeira, só viria a público em 2015<sup>20</sup>.

A exemplo de Andrade, Reed (2011) afirma que as sexualidades não-normativas de vários ícones modernistas se tornam, ao mesmo tempo, um segredo mal guardado, sabido, mas nunca reconhecido ou mencionado, entre artistas e seu público, e mais um dos “códigos” a ser decifrado nas enigmáticas e abstratas obras de vanguarda. Era uma espécie de jogo: o indivíduo burguês consumidor de arte moderna se orgulhava de seu gosto e discernimento artístico, e de seu conhecimento da biografia de seus criadores e dos bastidores da “cena” vanguardista, que lhe permitia melhor “decodificar” aqueles trabalhos. Num contexto em que a não-heterossexualidade era uma vergonha, algo proibido, identificar indícios dessa fofoca lasciva e imoral em pinturas, poemas, etc. tornou-se um passatempo e um símbolo de privilégio:

o público burguês encorajava os artistas de vanguarda, que excitavam e provocavam seu senso de ultraje sem – e isso é crucial – articular a identidade homossexual de forma explícita, já que isso extirparia deles o senso de autoridade derivado da sensação de que possuíam informação privilegiada. Em última instância, essa performance de manutenção de segredos, na qual ambos os lados não podem reconhecer o segredo escancarado, enfraquece as reivindicações de radicalismo da vanguarda, pois seu perpétuo ciclo de humilhação homossexual e privilégio heterossexual reforça as normas sexuais que a arte vanguardista parece superficialmente desafiar.<sup>21</sup> (Reed, 2011, p. 137)

Foi exatamente por romper esse pacto, ao escancarar “*o amor que não ousa dizer seu nome*”, que Wilde acabou pagando um preço e indo parar na cadeia. Na seção seguinte, no entanto, vamos analisar alguns casos de artistas que não tiveram uma postura tão confrontadora, optando por diferentes versões dos processos de codificação descritos na citação acima para expressar – de forma mais ou menos explícita – suas subjetividades e experiências, caminhando rumo ao que poderíamos considerar um ato de criação queer.

---

<sup>20</sup> Para mais sobre Mário de Andrade e os conflitos causados por sua sexualidade, ver: Trevisan, 2018.

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original: “Bourgeois audiences encouraged avant-garde artists who titillated and provoked their sense of the outrageous without—and this is crucial—articulating homosexual identity explicitly, since that would rob audiences of the authority they derived from the sense that they held privileged information. Ultimately, this performance of secret-keeping, in which both sides cannot acknowledge the open secret, undercuts the avant-garde’s claims to radicalism, for its perpetual rehearsal of homosexual shame and heterosexual privilege reinforces the sexual norms that avant-garde art seems superficially to challenge.”

## 1.2 Um estado alucinatório

Uma das consequências mais lamentáveis desse tratamento das sexualidades não-normativas como um tabu, algo proibido e obscuro que não deve ser revelado ou discutido, é uma espécie de terceirização da narrativa sobre a subjetividade dos indivíduos queer que, historicamente, viram suas vidas íntimas e sexuais serem julgadas, condenadas e estereotipadas, mas raramente – ou quase nunca – tiveram a chance de expressá-las eles/as mesmos/as. De acordo com Reed (2011, p. 17), da Roma Antiga, por exemplo, os poucos relatos que sobreviveram sobre seus/as cidadãos/ãs não-heterossexuais são textos que depreciam e ridicularizam essas pessoas, vistas então como doentes, perversas e criminosas, “mas em nenhum deles esses homens falam por si próprios”<sup>22</sup>. Ou seja: o que chamaríamos hoje de homo/trans/bifobia sobrevive, mas não a voz desses sujeitos.

O reflexo dessa interdição nas artes é especialmente cruel. Porque, como o artista visual gay norte-americano Glenn Ligon argumenta, no sexto episódio da minissérie documental *Diários de Andy Warhol* (Andrew Rossi: 2022), o trabalho artístico, mais do que uma mera vitrine de exposição de uma identidade definida, é acima de tudo uma ferramenta para exploração e elaboração da própria subjetividade: “*de certa forma, é o modo como descobrimos quem somos, em vez de expressar quem somos. A criação do trabalho é uma exploração do que somos, em vez de falar ‘eu sou isso’, e simplesmente colocar na tela*” [1h11’42”].

É nesse sentido que a discussão sobre a presença de sujeitos não-heterossexuais nas artes deve ir muito além da mera questão da representação – da ideia de que a simples inclusão de um personagem trans, ou um romance lésbico, por exemplo, seja o bastante – rumo a uma reflexão sobre o gesto artístico. O que vem a ser exatamente aquilo que a noção de um ato de criação queer pretende problematizar: em que medida o processo criativo contribui, ou não, para a constituição e a elaboração das subjetividades não-normativas. Trata-se de pensar a arte queer como um gesto, e não um conteúdo – algo que, como Dyer pondera, explica os limites do tratamento e exploração de temáticas e narrativas não-normativas por artistas heterossexuais, por mais bem-intencionadas e executadas que sejam as obras:

paradoxalmente, como um dos fundamentos da nossa experiência como gays é a nossa alienação da sociedade, qualquer cultura que tente de alguma forma liberal nos incluir falha em retratar nossas experiências adequadamente. Essa exata assimilação, como se fôssemos iguais a todo mundo só que diferentes por um detalhe mínimo, demonstra uma preocupação com as superfícies, com

---

<sup>22</sup> Tradução do autor. No original: “Preserved texts mock or condemn deviant citizens, but in none do such men speak for themselves”.

a fisicalidade da nossa homossexualidade, e não com as dinâmicas da nossa interação com o resto da sociedade. Porque, mesmo que a cultura hétero literal reconhecesse essa interação pelo que ela é, opressiva, ela teria que reconhecer também seu próprio papel nessa opressão<sup>23</sup> (Dyer, 2002, p. 23).

Numa perspectiva semelhante, Halperin advoga que essa reflexão sobre a especificidade das experiências e subjetividades não-heterossexuais é o que torna necessário pensar a produção de artistas queer em função da forma, e não meramente de seu conteúdo. Ele usa o musical da Broadway como exemplo: apesar de, historicamente, um número significativo de artistas de sexualidade não-normativa terem sido parte da criação desses espetáculos – como dramaturgos, compositores/as, diretores/as, atores/atrizes, diretores/as de arte, etc. –, foram raras as vezes em que suas narrativas trataram diretamente de histórias homo/bi/transsexuais. Ainda assim, Halperin argumenta que a estrutura do musical é essencialmente queer. A ideia de uma diegese naturalista ou realista que, em determinado momento, é interrompida por um devaneio fabuloso de música e coreografia reflete a experiência de muitos sujeitos, especialmente crianças e jovens, não-heterossexuais que, presos/as em realidades muitas vezes opressoras e normativas, são prenhes desse desejo por um escape possível, uma ruptura “mágica” que transforme seus cotidianos brutais em um espetáculo utópico:

ele [o musical] não revela quem somos – afinal, nunca aparecemos nele, ao menos não visivelmente como gays. Ao contrário, ele projeta o que queremos, aquilo a que aspiramos, com o que sonhamos. Ele traduz numa visão concreta nossa sensação de diferença, nossa vontade de escapar e nosso desejo por uma realidade alternativa<sup>24</sup> (Halperin, 2012, p. 105).

Para o teórico queer, é por isso que certas obras de arte – não só o musical da Broadway, mas filmes de Judy Garland ou canções de divas pop – muitas vezes exercem mais atração sobre indivíduos queer do que longas que meramente apresentam sexo gay ou uma personagem lésbica, que “podem denotar quem somos. Mas não expressam como nos sentimos; não podem, por sua mera presença, encarnar nosso mundo emocional, nossos desejos e aspirações, nossa sentimentalidade, nossos prazeres, os sentimentos que nos tornam queer”<sup>25</sup> (Halperin, 2012, p. 103).

---

<sup>23</sup> Tradução do autor. No original: “In a paradoxical sense, as one of the essentials of our experience as gays is our alienation from society, any culture which attempts in some liberal way to include us fails to portray our experiences accurately. That very assimilation, as if we were the same as everyone else but different in one minor way, shows a preoccupation with the surfaces, with the physicality of our homosexuality, and not the dynamics of our interaction with the rest of society. For if even literal straight culture were to recognise that interaction for what it is, an oppressive one, it would also have to recognise its own role in that oppression.”

<sup>24</sup> Tradução do autor. No original: “It doesn’t disclose who we are—after all, we never appear in it, at least not as visible gay men. Instead, it projects what we want, what we aspire to, what we dream of. It translates into a concrete vision our sense of difference, our longing to escape, and our wish for an alternate reality”.

<sup>25</sup> Tradução do autor. No original: “they may denote who we are. But they do not convey what we feel; they cannot by their mere presence embody our emotional world, our longings and aspirations, our sentimentality, our pleasures, the feelings that make us queer”.

Essa capacidade de transformar a experiência não-normativa em um estilo e uma forma específica de criação artística podem ser exemplificadas pelo escritor brasileiro João do Rio (1881-1921). Reconhecidamente homossexual já em vida, ele traduziu sua existência boêmia, seu olhar sobre um Rio de Janeiro de fim de século lascivo e subversivo, malandro e pecaminoso, por meio de uma escrita rebuscada e sensual, com frases que cheiram a suor e álcool, ainda embebidas na festa da noite anterior, carregadas de ironia, deboche e lirismo, irreverência e desacato às regras sociais e sintáticas. Uma literatura que Trevisan (2018, p. 233) caracteriza como “em dissonância, a caminho do desvio”, transbordando um decadentismo provocador e inventivo que “a meu ver, aproxima-o exemplarmente do maneirismo do *camp* anglo-saxônico, tão fronteiro a certa prática homossexual enquanto experiência no artifício e na máscara”.

É claro que toda essa provocação não passou incólume ao contexto de patologização e criminalização do fim do século XIX. Ainda Trevisan (2018, p. 163) conta que o psiquiatra Inaldo de Lira Neves-Manta, formando parte de um grupo de médicos que consideravam toda forma de arte “morbígena (‘capaz de tornar indivíduos sãos em doentes’)”, publicou em 1926 um estudo psicopatológico sobre a obra de João do Rio que associava a potência literária de seu trabalho à sensibilidade provida por sua sexualidade desviante: “daí por que Neves-Manta respondia de maneira positiva à pergunta: não seria a obra de João do Rio ‘o resultado de um estado alucinatório?’” (Trevisan, 2018, p. 164).

E a loucura não se restringiu à literatura, com as experiências queer transbordando também nas artes visuais. Mesmo no contexto extremamente homofóbico e persecutório do modernismo descrito na seção anterior, artistas encontravam formas – às vezes mais, às vezes menos codificadas – de imprimir suas vivências em seus trabalhos. No quadro *Dog with secret language* (Winant, 1975) (fig. 1), por exemplo, a pintora e poeta lésbica norte-americana Fran Winant traduz na tela o amor por seu cão. Para expressar esse afeto, ela usa na pintura uma linguagem/código que desenvolveu ainda na infância para escrever em seus diários e poemas sobre a atração que sentia por outras garotas, sem ser descoberta.



Fig. 1: Fran Winant. (1975). *Dog with secret language* [pintura]. Acervo pessoal da artista. Nova York, NY, EUA.

Winant deixa claro que não quis usar seu cachorro como substituto para experiências afetivas de cunho sexual, mas que “na verdade, minha sensibilidade lésbica se iluminou... através do trabalho”<sup>26</sup> (*apud* Reed, p. 191). A afirmação da pintora ecoa a famosa fala de Adrienne Rich (1979, pp. 200-201) de que “é a lésbica em nós quem é criativa, pois a filha obediente do papai é só mais um embuste”, advogando a importância da sexualidade no trabalho das artistas lésbicas.

Numa chave mais maneirista, e bem menos codificada, o pintor gay norte-americano Delmas Howe une em suas obras as duas memórias de homoerotismo masculino a que tinha acesso na infância: nus gregos e romanos reproduzidos em enciclopédias e os caubóis musculosos do Novo México, onde ele cresceu. O resultado é uma série de pinturas em que Howe subverte clássicos da história da arte reencenados por esse seu imaginário homoerótico, como a reimaginação de *As Três Graças* (Howe, 1972-73) (fig. 2). Dado o caráter provocador e inquestionavelmente erótico dessa produção, Reed (2011, p. 199) conta que críticos e historiadores da arte trataram o trabalho do pintor usando termos como “sátira”, “primitivo” e “outsider”, ignorando quase por completo as intenções e o processo criativo do artista. Essa atitude, segundo o teórico, revela como

<sup>26</sup> Tradução do autor. No original: “rather my lesbian sensibility illuminated itself . . . through the work”.

embora em teoria o individualismo ganha rédea solta na vanguarda, na prática ele é definido pela rejeição de associações com grupos subordinados (assim, artistas podem expressar sua americanidade e ainda serem indivíduos, mas identificar-se como feminista ou homossexual é visto como uma limitação)<sup>27</sup> (Reed, 2011, p. 204).



Fig. 2: Delmas Howe. (1972-73). *The Three Graces* [pintura]. RioBravoFineArt Gallery. Truth or Consequences, Novo México, EUA.

Dada essa resistência do *mainstream* artístico a práticas e abordagens não-heterossexuais, não-masculinas e não-brancas, é importante notar que os dois exemplos citados acima foram realizados nos anos 1970, no contexto da Liberação Gay e do Feminismo Lésbico pós-Stonewall<sup>28</sup>. Era um momento em que a autoafirmação da identidade homossexual foi adotada como forma de tomada da narrativa sobre as sexualidades não-normativas pelos próprios indivíduos, rejeitando a criminopatologização dos discursos médico e jurídico. Ainda assim, ambos os trabalhos parecem responder, quase 50 anos depois, à icônica convocação feita por Jean Cocteau

<sup>27</sup> Tradução do autor. No original: “Though in theory individualism is given free rein in the avant-garde, in practice it is defined by rejecting associations with subordinate groups (thus artists can express their Americanness and still be individuals, but to identify as a feminist or a homosexual is assessed as a limitation).”

<sup>28</sup> “Em 27 de junho de 1969, um grupo de policiais faz uma batida no bar de drag queens Stonewall Inn, em Nova York, onde horas antes havia sido realizado um velório simbólico para a atriz Judy Garland, já aquela época um ícone *camp* para a comunidade gay. E, diferente do que havia acontecido tantas outras dezenas ou centenas de vezes, os frequentadores do estabelecimento – gays, drag queens, travestis, lésbicas – resistem à truculência e à intransigência da polícia. A reação dá início a dias de um enfrentamento sangrento e manifestações por respeito e dignidade. O resultado da nova postura cristalizada nesses embates é o florescimento de um conjunto de movimentos e estudos fundados no “orgulho” de ser homossexual, eventualmente levando à formação de grupos como a Frente pela Liberação Gay e o Feminismo Lésbico.” (Silva, 2021, pp.8-9)

em seu *Livro Branco*, publicado anonimamente em 1928: “o amor deve ser reinventado. O mundo aceita experiências perigosas no âmbito da arte porque não leva a arte a sério, mas as condena na vida” (Cocteau, 1989, p. 71).

Outros artistas, no entanto, preferiram subverter e desestabilizar esse jogo de decodificação estabelecido pelo modernismo entre público, artista e sua sexualidade/intimidade. Em *Bantam* (1955), por exemplo, o pintor Robert Rauschenberg interpola um autógrafo de Judy Garland (o grande ícone gay) com a foto de um time de beisebol (o masculino), a imagem de um nu feminino clássico, mais as suas próprias pinceladas, e desafia o interlocutor, como quem diz “*e agora?*”. Eu sou isso tudo, ou nada disso. Ou talvez eu sou cada um desses elementos, em momentos diferentes. O jogo de decodificação passa a ser o próprio tema da obra, e aqueles que apontassem ou destacassem códigos homossexuais ali “estariam revelando suas próprias sensibilidades suspeitas”<sup>29</sup> (Reed, 2011, p. 156).

Essa radicalidade metalinguística – com a arte colocando em jogo seus próprios códigos e estratégias, não para expressar a identidade genial de um artista, mas para questionar a própria ideia modernista de arte como expressão fechada e definitiva de uma identidade – atinge seu ápice no contexto do pós-modernismo e suas teorias pós-identitárias, que eventualmente irão desaguar nos Estudos Queer no início dos anos 1990. Rejeitando a ideia de identidade como algo pré-existente e plenamente constituída, pronta para ser ilustrada em um quadro, livro, ou filme, os pós-modernistas passam a conceber a arte “como uma reelaboração de sistemas de significação verbal ou visual”<sup>30</sup> (Reed, 2011, p. 176), em que esses sistemas – essas imagens, linguagens – se revelam como interpeladores da subjetividade dos indivíduos, e não o contrário. É nesse contexto que artistas pop como Andy Warhol e David Hockney, recorrendo aos produtos da mídia de massa para refletir sobre como suas subjetividades são construídas e/ou influenciadas por esse imaginário, tornam-se paradigmáticos da arte pós-moderna.

No Brasil, essa desconstrução pós-identitária e pós-moderna da segunda metade do século XX, usando referências e imagens da cultura popular, mas subvertendo-as por meio do gênero e da sexualidade, encontra duas expressões exemplares na arte dos Dzi Croquettes e do cantor Ney Matogrosso. O primeiro foi um grupo teatral que adaptou *The Cockettes* – nome de uma companhia cênica de São Francisco, nos EUA – para croquete, um dos termos usados para se referir ao pênis na cena gay brasileira dos anos

---

<sup>29</sup> Tradução do autor. No original: “those who could explicate the codes would be revealing their own suspicious sensibility”.

<sup>30</sup> Tradução do autor. No original: “as a reworking of systems of verbal or visual signification”.

1970. Composto por nove integrantes, levou aos palcos da época da ditadura civil-militar (1964-1985) espetáculos estrelados por homens com pelos e barbas que misturavam roupas femininas com meias de futebol, alternando entre o salto alto e a chuteira, o masculino e o feminino, desestabilizando por meio de coreografias sensuais, ambíguas e nada normativas, e um humor debochado e provocador, os limites da censura e a moralidade careta do regime ditatorial.

Já Ney Matogrosso, um dos maiores ícones da Música Popular Brasileira, foi (e é) uma encarnação corporificada da instabilidade e multiplicidade pós-moderna. Com um corpo ao mesmo tempo lânguido e viril, uma voz que vai do grave ao mais agudo em questão de segundos e um visual andrógino, marcado pela maquiagem sobre traços fortemente masculinos, plumas e decotes provocantemente sensuais revelando seu peito peludo, o cantor desafia qualquer categorização fixa ou definitiva. Já na canção *O Vira*, um de seus primeiros sucessos ainda como vocalista do grupo Secos & Molhados, em 1973, Ney desmunhecava perpetuamente o tradicional vira português, convidando homens a virarem “lobisomens”, “no fundo azul, na noite da floresta”. Entendedores entenderão.

Tanto os Dzi Croquettes quanto Ney Matogrosso são exemplares da desestabilização e desnormalização histórica de gênero e sexualidade que viriam a ser propostas e/ou sistematizadas nos anos 1990 pela teoria queer – segundo Halberstam (2005, p. 6), uma série de “lógicas e organizações não-normativas de comunidade, identidade sexual, corporificação e atividade no espaço e tempo”<sup>31</sup>. Para o teórico, a especificidade das experiências de mundo e das histórias de vida dos sujeitos não-heterossexuais implica em percepções e construções diferentes de espaço e tempo, instaurando novas formas de ser e estar para essas pessoas:

“tempo queer” é um termo para aqueles modelos específicos de temporalidade que surgem a partir do pós-modernismo, quando se abandona a lógica temporal burguesa da reprodução, família, longevidade, risco/segurança e herança. “Espaço queer” se refere às práticas de construção de espaço dentro do pós-modernismo, nas quais as pessoas queer se envolvem e também descreve as novas concepções de espaço possibilitadas pela produção de contrapúblicos queer<sup>32</sup> (Halberstam, 2005, p. 6).

Assim, é possível dizer que, com seus espetáculos provocadores e debochados, os Dzi Croquettes desestabilizavam o contexto histórico da ditadura civil-militar brasileira, possibilitando novas lógicas temporais de r/existência para o público da época, a partir

---

<sup>31</sup> Tradução do autor. No original: ““queer” refers to nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time”.

<sup>32</sup> Tradução do autor. No original: ““Queer time” is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance. “Queer space” refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics.”

de práticas de gênero e sexualidade específicas. E que Ney Matogrosso subverte o machismo e a homofobia inerentes à cultura tradicional portuguesa, a partir de uma provocação que instaura formas queer de ocupar e ressignificar o espaço por meio de experiências não-normativas.

Nessa perspectiva queer, portanto, a arte passa a ser menos um meio de expressão de identidades/subjetividades e mais uma ferramenta num cenário de disputa de narrativas: entre um projeto heterossexista e normatizante e outro, disruptor e antinormativo. Ela se torna mais uma forma de, literalmente, imaginar e conceber essas novas lógicas de espaço e tempo, fora do discurso e dos parâmetros heteronormativos.

Trata-se de desestabilizar não apenas o palco, a página ou a tela, mas de reimaginar a casa, a escola, a periferia, o casamento, o passado, o futuro, a partir de experiências não-normativas porque, como explica Preciado (2014, p. 31), “os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas”. Desse modo, se a narrativa heterossexista historicamente associou a periferia a um lugar de violência e insegurança homo e transfóbica, por exemplo, trata-se de pensar como o corpo da cantora Linn da Quebrada reocupa esse espaço e inverte essa lógica com sua performance, tornando-se “não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais” (Preciado, 2011, p. 14). E se a ruralidade portuguesa tradicionalmente excluiu os sujeitos e as narrativas não-heterossexuais, o corpo do cineasta Joaquim Pinto torna-se um só com esse espaço na resistência contra a morte por meio da montagem de *E agora? Lembra-me*. Porque, nessa lógica “sexopolítica, [...] o corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros” (Preciado, 2011, p. 14).

Nessa disputa de narrativas, portanto, o artista, sua obra, sua performance e seu corpo não são meras vítimas de opressão ou censura, mas agentes de um trabalho de “desterritorialização da heterossexualidade, que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal” (Preciado, 2011, p. 14). Nesse contexto, não faz mais sentido falar em representação, mas sim em ocupação, desconstrução, derrubada de paredes, redesenho a partir da planta, uma vez que, numa perspectiva queer, não existe mais uma mera

diferença sexual. Mas, sim, uma multiplicidade instável e constantemente reconfigurada de gêneros, sexualidades e subjetividades que não param de se reinventar e se redescobrir, encontrando novas formas de ser e estar no mundo. “Uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” que “não são ‘representáveis’ porque são ‘monstruosas’” (Preciado, 2011, p. 18), não cabendo mais nos sistemas e lógicas artístico-criativos tradicionais, precisando, portanto, questioná-los, subvertê-los e reinventá-los, encontrando novas formas de autoria, de performance, de ocupar o palco e o enquadramento da câmera.

É a história dessa criação das condições de um exercício total de enunciação, a história de uma inversão da força performativa dos discursos e de uma reapropriação das tecnologias sexopolíticas de produção dos corpos dos “anormais”. A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos (Preciado, 2011, p. 17).

José Esteban Muñoz (2009), que concebe o queer como uma espécie de eterno devir, uma utopia inalcançável, mas que deve sempre ser perseguida – o queer sendo exatamente essa atitude de um perpétuo perseguir –, afirma que “muitas vezes podemos vislumbrar os mundos propostos e prometidos pelo queer no domínio do estético”<sup>33</sup> (2009, p. 1). Partindo do pensamento do filósofo frankfurtiano Ernst Bloch para defender essa ideia de utopia não como uma fuga do real, mas como uma crítica a ele, uma insatisfação propositiva com suas insuficiências heteronormativas, o autor apresenta uma noção de queer como uma “rejeição do aqui e do agora” e “um fazer para e em direção ao futuro”<sup>34</sup> (Muñoz, 2009, p. 1). Não uma possibilidade encontrada no presente, mas uma potencialidade, uma futuridade e uma esperança que, na sua resistência ao mundo como ele é (heteronormativo, heterossexista, homofóbico, transfóbico, misógino, racista), só pode ser concretizada na arte.

Argumentando que essa futuridade não é um destino final ou um ponto de chegada, mas uma constante linha no horizonte melhor que o “aqui e o agora” (ao qual ele contrapõe um “lá e depois”), essa utopia queer seria “uma modalidade de crítica que trata dos gestos cotidianos carregados da potencialidade”<sup>35</sup> (Muñoz, 2009, p. 91) de alcançar, de se aproximar, de experimentar esse horizonte. É nesse sentido que a arte é fundamental nessa sua teoria porque ela apresenta “um tipo de excesso afetivo que

---

<sup>33</sup> Tradução do autor. No original: “Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic.”

<sup>34</sup> Tradução do autor. No original: “Queerness is also a performative because it is not simply a being, but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.”

<sup>35</sup> Tradução do autor. No original: “Queer utopia is a modality of critique that speaks to quotidian gestures as laden with potentiality.”

contém a força possibilitadora de uma futuridade prestes a amanhecer” (Muñoz, 2009, p. 23). Portanto, “fazer, performar, engajar o performativo como força da e para a futuridade é a curva do, e idealmente o caminho para, o queer”<sup>36</sup> (Muñoz, 2009, p. 32).

Para Muñoz, a produção artística é, assim, essa ferramenta que, ao exceder, criticar e rejeitar o real, permite vislumbrar essa “criação de um mundo” queer, essa utopia eternamente por vir. “A produção cultural queer é ao mesmo tempo um reconhecimento da falta que é endêmica a qualquer representação heteronormativa do mundo e uma construção, uma ‘criação de mundo’, face a essa falta”<sup>37</sup> (Muñoz, 2009, p. 118). Simultaneamente crítica e esperança, destruição e criação, rejeição e potencialidade, a estética queer é fundamental como uma experiência de prazer indisponível na realidade como ela é, e como mobilização e inquietação de corpos e espíritos rumo a uma futuridade que pode sempre ser melhor, sempre ser aperfeiçoada, reconfigurada. Porque a “arte se manifesta de tal forma que a imaginação política pode desencadear novas formas de perceber e agir sobre uma realidade que é potencialmente mutável”<sup>38</sup> (Muñoz, 2009, p. 135).

O pesquisador queer cubano-estadunidense, no entanto, assenta sua teoria no estudo das artes performativas – dança, performance, teatro, shows de drag – cuja efemeridade inerente confere contornos bem específicos a esse vislumbre utópico. O que acontece quando o cinema, com seu caráter permanente, enquadra, filma, registra e se afeta, se reconfigura ele mesmo, por essas reelaborações de lógicas de espaço e tempo não-normativas – operadas por novos corpos, novas performances e novos modos de ser e estar – ao retratar personagens que recorrem a gestos artísticos para imaginarem suas utopias pessoais e coletivas? Refletir sobre essa questão é o que se propõe nos próximos capítulos desta tese. Porque o cinema narrativo, como gesto fílmico, como ato criativo, consiste basicamente em construir mundos diegéticos a partir de recortes espaço-temporais. E, por isso, é uma ferramenta extremamente poderosa nesse cenário de disputa e na concepção desse “lá e depois”, dessas narrativas queer do lado de lá e de cá da tela – na medida em que, por exemplo, “o espaço público é disputado por pessoas queer, e o cinema cria espaços que negociam entre o público e o privado. Os espaços que ele cria na tela são imaginários, mas referem-se, na maioria

---

<sup>36</sup> Traduções do autor. No original: “a type of affective excess that presents the enabling force of a forward-dawning futurity that is queerness”; e “doing, performing, engaging the performative as force of and for futurity is queerness's bent and ideally the way to queerness.”

<sup>37</sup> Tradução do autor. No original: “Queer cultural production is both an acknowledgment of the lack that is endemic to any heteronormative rendering of the world and a building, a “world-making”, in the face of that lack.”

<sup>38</sup> Tradução do autor. No original: “art manifest itself in such a way that the political imagination can spark new ways of perceiving and acting on a reality that is potentially changeable.”

das vezes, a pró-fílmicos reais”<sup>39</sup> (Galt & Schoonover, 2015, p. 92). Tensionado e executado a partir de uma perspectiva queer, o cinema tem o potencial não apenas de imaginar novos mundos, mas de criar “modos novos e dissidentes de afeto e prazer, bem como novos estilos fílmicos”<sup>40</sup> (Galt & Schoonover, 2015, p. 89). Refletir sobre como isso é possível, e quais lógicas espaço-temporais podem ser reconfiguradas, no contexto luso-brasileiro, é o que vamos fazer na seção seguinte.

### 1.3 Um cú decolonial

Entre as décadas de 1960 e 1980, o escritor alemão Hubert Fichte esteve no Brasil várias vezes, chegando a permanecer por meses numa única visita. Interessado pelas religiões de matriz afro-brasileira, produziu uma série de escritos etnográficos sobre o tema, cuja qualidade literária rendeu às obras a alcunha de “etnopoesia”. Além deles, Fichte – que vivia numa espécie de relação estável com a fotógrafa Leonore Mau – também escreveu vários romances inspirados nas suas aventuras sexuais com homens brasileiros. Em livros como *Ensaio sobre a puberdade* (1986), o alemão descreveu suas experiências intensamente carnais no carnaval brasileiro, em banheiros públicos, cinemas e outros locais de pegação no contexto da ditadura civil-militar, chegando a dedicar páginas e páginas a um tratado celebratório da beleza do... *derrière* nacional<sup>41</sup>. Dotada de uma lascívia e uma sensorialidade profundamente queer, transitando tropegamente numa linha entre a realidade brutal e a imaginação desvairada, é uma obra bem próxima do que procuramos conceituar aqui como o ato de criação queer.

Contudo, embora se passe no Brasil e dialogue diretamente com experiências não-normativas bastante características do contexto do país, o trabalho de Fichte é marcado por um aspecto fundamental, que não pode passar despercebido: ele é a voz de um homem branco e europeu sobre esse universo. Nas suas narrativas, os sujeitos queer brasileiros e latinos – negros gostosos, mulatos voluptuosos, morenos insaciáveis – são quase sempre objetos do desejo/prazer do alemão. A voz e a experiência deles são, no melhor dos casos, marginais – no pior, simplesmente ignoradas ou emudecidas. Uma estrutura que – apesar das intenções originais de teóricas pioneiras como Teresa de Lauretis e Judith Butler de que os estudos queer colocassem gênero e sexualidade em diálogo com questões socioeconômicas, coloniais e raciais – não é nada incomum. Uma

---

<sup>39</sup> Tradução do autor. No original: “Public space is contested for queer people and cinema creates spaces that negotiate between public and private. The spaces it creates onscreen are imaginary yet they refer, most often, to real profilmics.”

<sup>40</sup> Tradução do autor. No original: “new and dissident modes of affection and pleasure as well as new modes of cinematic style.”

<sup>41</sup> Sou grato a Trevisan (2018) por me direcionar a este exemplo e à obra de Fichte.

das principais críticas à teoria, já no contexto da sua concepção nos anos 1990, é que sua perspectiva era extremamente branca, masculina e norte-americana/europeia. “No imaginário amplamente difundido de homens brancos e aristocráticos à procura de rapazes proletários e/ou latinos, árabes, indianos e africanos, são os primeiros que tendem a ser pensados como queers, não os últimos”<sup>42</sup> (Dyer, 2002, p. 6).

O que a afirmação de Dyer, e o exemplo de Fichte, deixam claro, porém, é que se existem sujeitos não-brancos despertando esse desejo caucasiano, e correspondendo a ele, é óbvio que há uma comunidade queer abaixo da linha do Equador. Só que, historicamente, sua voz e suas experiências não tiveram o mesmo espaço, ou a mesma visibilidade e reconhecimento, no cânone da teoria. Mesmo no Brasil, o exemplo de Fichte não é único: quando se fala em cultura ou artistas queer na história do país, muitas vezes o trabalho de estrangeiros que viveram aqui – como o fotógrafo francês Pierre Verger ou a poeta norte-americana Elizabeth Bishop – ganha mais legitimidade e aclamação que Madame Satã ou Mazzaropi.

Um dos principais motivos por trás disso, como aponta o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008), é a concepção equivocada, que persiste ainda hoje, da experiência branca anglo-europeia como universal – enquanto todo o resto se torna algo de nicho, étnico, exótico, diferente, “diverso”. E isso não acontece só nas artes, sendo perpetuado no pensamento e na produção científica pela insistência no apagamento do sujeito enunciador por trás dos trabalhos de pesquisa e investigação:

na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A ‘egopolítica do conhecimento’ da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um ‘Ego’ não situado. O lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (Grosfoguel, 2008, p. 46).

O resultado histórico disso é uma estrutura em que alguém (branco, caucasiano, geralmente masculino) fala, enquanto outros/as não apenas ouvem, mas são falados por e falados de – um processo que a teórica indiana Gayatri Spivak (2010) definiu como “subalternização”. E superar essa lógica não significa simplesmente dar voz a esses sujeitos marginalizados, algo inviável e infrutífero dentro de um sistema corrompido, alicerçado sobre “a imposição de uma episteme que torna a fala do

---

<sup>42</sup> Tradução do autor. No original: “In the widespread image of aristocratic and white men pursuing working-class and/or Latin, Arab, Indian and African men, it is the former who tend to be thought of as the queers, not the latter.”

subalterno, de antemão, ‘silenciosa’, vale dizer, desqualificada” (Costa, 2006, p. 12). Para esses indivíduos, nas palavras de Halberstam (2005, p. 35), essa forma institucionalizada de ser e pensar que a civilização ocidental denomina como “democracia é apenas o nome de sua exclusão”<sup>43</sup>. Mudar, ou subverter, essas engrenagens implica um esforço de elaborar e promover “outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como as ‘verdadeiras’ e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas” (Pelúcio, 2012, p. 399).

Uma parte desse conjunto de esforços e estratégias é o que vem sendo definido no universo acadêmico das últimas décadas como pensamento decolonial. Segundo seus/uas teóricos/as, a estrutura descrita acima – de subalternizantes e subalternizados – é fundada a partir do colonialismo, como período histórico deflagrado pelas invasões europeias a partir de fins do século XV, e da conseqüente colonialidade, como forma de gestão do poder político, socioeconômico e do conhecimento que marginaliza e subordina certos sujeitos e regiões do globo, enquanto eleva outros (Pereira, 2015). Baseada numa perspectiva crítica dessa lógica histórica, a teoria decolonial propõe uma desconstrução da lógica da colonialidade e de seus efeitos, partindo do despreendimento do aparato que atribui prestígio e sentido à Europa:

noutras palavras, decolonização é uma operação que consiste em se despegar do eurocentrismo e, no mesmo movimento em que se desprende de sua lógica e de seu aparato, abrir-se a outras experiências, histórias e teorias, abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade – esses Outros tornados menores, abjetos, desqualificados (Pereira, 2015, p. 414).

Um bom exemplo dessa atitude de desapego e inversão dos polos de conhecimento e autoridade, no contexto da história de gênero e sexualidade, pode ser encontrado na revisão do processo de colonização portuguesa no Brasil. Grande parte do discurso da colonialidade é alicerçada no argumento do chamado “projeto civilizatório”, a ideia de que um conjunto de homens brancos, sábios e evoluídos chegou na América e trouxe a ciência, o progresso e o Estado de direito em resposta à barbárie indígena. Com relação à questão das sexualidades normativas, porém, Trevisan (2018) relata que a existência de relacionamentos entre dois homens ou duas mulheres, ou mesmo de homens que se vestiam e comportavam como mulheres, e vice-versa, era algo extremamente comum – socialmente aceito e naturalizado – em várias tribos no país. O que os portugueses trouxeram, na verdade, é o que chamamos hoje de homo/bi/transfobia: é a ideia do pecado, do errado, do crime e da violência de gênero e de sexo contra esses indivíduos, condenada pela própria Europa de hoje. No contexto da Contrarreforma e da

---

<sup>43</sup> Tradução do autor. No original: “democracy is simply the name of their exclusion.”

minoridade de d. Sebastião, em que Portugal era governado pelo inquisidor-geral d. Henrique, o que chega ao Brasil é a violência brutal do Santo Ofício contra “crimes” como o “pecado nefando” e a “sodomia” que, num período de aproximadamente 300 anos, processou cerca de 40 mil pessoas, queimou pelo menos 1.800 e condenou outras 30 mil a punições diversas (Trevisan, 2018, p. 122). O que Portugal traz é a barbárie, não a civilização.

Ao se impor às sociedades colonizadas esse arcabouço de práticas, cabe às justificativas morais e filosóficas fundamentar o esvaziamento desses povos de si mesmos. Trata-se de lhes ensinar como sua cultura é equivocada, seus afetos são errados, sua sociedade é atrasada e iletrada, sua religião não tem fé, sua cor é escura demais, seu amor é uma espécie de perversão e, enquanto se mantiverem sendo e parecendo com o que são e parecem, representarão um atraso no progresso humano, ou um lar apropriado para o capeta, ou uma subversão da ordem das coisas (Fernandes, 2017, p. 16).

Enquanto isso, indígenas como os Mehináku, habitantes do Alto Xingu, já entendiam e praticavam gênero como performance e prática social, séculos antes de Judith Butler defender a ideia. Além de uma série de rituais em que homens e mulheres se travestiam e adotavam as tarefas do gênero oposto, um dos principais mitos de origem da tribo narrava que:

a “casa dos homens” era habitada só por mulheres, que tocavam a flauta sagrada lá dentro. Os homens tomavam conta das crianças, que mamavam em seus peitos, e passavam a maior parte do tempo dentro de casa, enquanto as mulheres plantavam, pescavam e caçavam. Até que um dia os homens se insurgiram e se apossaram das flautas mágicas, trocando os papéis. Tudo isso, segundo Thomas Gregor (1982), evidenciava como as diferenças entre os sexos eram “parcialmente produto da escolha e intenções dos indivíduos”, deixando clara a presença da pessoa “atrás da máscara social” (Trevisan, 2018, p. 191).

Na sequência dessa história (de)colonial, Trevisan narra como a Inquisição fez pouco para impedir a chamada “sodomia” no território brasileiro, com indígenas e negros recusando-se a submeter seus corpos e sexualidades livres à arbitrariedade moralista da cultura europeia – a ideia de que sujeitos queer não foram meramente vítimas da história, mas resistiram por meio da irreverência, da desobediência e do prazer. E os portugueses também não resistiram, apenas adicionando a esse caldeirão lascivo o ingrediente da culpa cristã, constituindo até hoje a lógica “carnavalesca” da existência queer brasileira, marcada por uma profunda liberdade e sensualidade dos corpos, indissociável da inerente culpa católica a ser subsumida na Quarta-Feira de Cinzas<sup>44</sup>. Como consequência disso, o Brasil excluiu a “sodomia” da sua lista de crimes e contravenções na elaboração do Código Penal de 1830 que, por sinal, viria a influenciar o Código Penal espanhol e de outros países da América Latina (Trevisan, 2018, p. 148).

---

<sup>44</sup> Segundo Trevisan (2018, p. 345), “pode-se compreender, a partir daí, que a homossexualidade no Brasil também faz parte da vivência carnalizada, já pelo fato de beneficiar-se de desvios na estrutura do próprio catolicismo, esse que foi e, em certa medida, continua sendo um dos grandes pilares da vida brasileira, queira-se ou não.”

Neste ponto, é importante ressaltar que não se trata de afirmar aqui que a cultura brasileira sempre foi extremamente tolerante, ou que violências homo/trans/bifóbicas nunca existiram no país – o que seria uma grande falácia<sup>45</sup>. Repensar a história nesses termos significa antes questionar de onde vêm essas violências, de onde realmente vêm a civilização e a barbárie, indagando “as hierarquias naturalizadas do conhecimento, assinalando os silenciamentos e obliterações das teorias do Norte Global, fazendo-as falar de outro modo” (Pereira, 2015, p. 429). O que vem a ser exatamente a proposta de uma leitura decolonial dos estudos queer, uma dessas “hierarquias naturalizadas do conhecimento” surgidas acima do Equador. Se o queer é essa atitude epistemológica “perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa [...] que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais” (Louro, 2004, p. 107) e que pretende repensar, desestabilizar e suscitar novas lógicas de corporificação, espaço e tempo para seus sujeitos, seria inconcebível imaginar essas lógicas – presentes e futuras – sem levar em conta todo esse contexto histórico colonial, todas essas formas de violência sobre corpos não-brancos, bem como todas as formas de sobrevivência, resistência e irreverências dos/as donos/as desses corpos. Ou sem considerar que esses modos de perseverança, oposição, gozo, prazer e safadeza, como as práticas e ritos dos Mehináku, por exemplo, também produziram – e produzem – conhecimento, sendo protagonistas ativos e transformadores “das disputas, das negociações e dos conflitos constitutivos das posições que os sujeitos ocupam” (Louro, 2004, p. 49), em seus contextos específicos.

Como Pereira (2015) preconiza, nesse encontro de duas linhas de pensamento que propõem constantemente desestabilizar e reconfigurar as relações históricas entre corpo, espaço e tempo, não se trata nem de assimilar e aplicar indistintamente os pressupostos da teoria queer elaborados no Norte Global a recortes geográficos diversos, nem de taxativamente rejeitar essas ideias. Mas, sim, de localizar geograficamente e historicizar os conceitos, de enxergar os corpos e sujeitos que os produzem e aos quais se dirigem, decolonizando e queerizando a própria lógica pedagógica do pensamento científico, absorvendo miscigenada e promiscuamente – numa tradição bastante brasileira – aquilo que não só é coerente a cada situação, mas que promove e abre a porta para novas formas de saber e de pensar. “O desafio é ler os textos queer decolonialmente e, da mesma maneira e com a mesma intensidade, queerizar os textos do pensamento decolonial” (Pereira, 2015, p. 428), reinventando e reconstruindo práticas e estratégias científicas por meio dessa orgia intelectual em que

---

<sup>45</sup> O Brasil é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. Apenas no ano de 2020, foram 161 assassinatos, de um total de 237 mortes violentas entre a população LGBTQIA+. Fonte: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2020/>. Acesso em 29.11.2022

o gozo, os gemidos e urros dos subalternizados são, agora, a voz – perversa, profana, irreverente e prazerosa – que se ouve.

É a partir dessa perspectiva de tensionar o queer de um ponto de vista decolonial – não como uma série de estudos que dê voz aos marginalizados, mas como uma atitude de questionamento e reconstrução das próprias estruturas que decidem quem tem voz ou não – que vários pesquisadores do sul global têm deglutido e reconfigurado as ideias da teoria para seus contextos específicos. Leandro Colling (2018), por exemplo, advoga pensar o queer com base numa noção de dissidência sexual – e não de diversidade, termo que, segundo ele, está associado pelo seu uso histórico a uma ideia de assimilação institucional, e não de ocupação ou transformação. O que isso significa, para o pesquisador, é reconhecer – e refletir sobre – o conhecimento gerado, provocado, e subvertido, por práticas de gênero e sexualidade realmente desviantes. Isso implica sair dos contextos dos gays e lésbicas assimilados acadêmica ou socialmente e ir ao encontro de novas manifestações culturais que têm realmente promovido o princípio disruptor e mutante inerente ao queer, como no contexto periférico brasileiro descrito por Rocha & Rezende (2019, p. 26):

algumas práticas juvenis contemporâneas, especialmente aquelas protagonizadas por jovens marginalizados, dissidentes e estigmatizados e que, enfrentando a subalternidade da subalternidade, questionam, invertem e subvertem as lógicas normativas de gênero e sexualidade. Essa juventude lança luz a outros modos de re-existência, cuja pluralidade de sentidos é viabilizada pela experimentação de corpos em transe e em trânsito, que se apropriam de e politizam/polinizam narrativas midiáticas, experiências do entretenimento e da cultura pop.

Nomes como Linn da Quebrada, Jaloo, Liniker e Johnny Hooker, na música, ou o cineasta Diego Paulino e seu curta *Negrum3* (2018) são exemplos dessa atual cena cultural periférica que tem construído uma nova narrativa queer no Brasil. Trevisan (2018, p. 519) define a potência dessa geração como uma “poética da desmunhecação”, um “fenômeno que se poderia chamar de transguei ou transviada, levando em conta uma expressividade assumidamente afetada e performática. Sua peculiaridade nasceu de uma escolha pela desmunhecação como estilo de compor, cantar e se expressar”, protagonizado por um grupo de artistas caracterizado por sua “maturidade precoce, com um projeto de música de resistência, sem desprezar a possibilidade de inserção no mercado guei ou não, de farto consumo em festivais, shows, Carnavais ou no YouTube”.

Se Colling, Rocha e Rezende partem de uma noção de tensionamento e deslocação geográficos, Santos (2016) resgata a noção do tempo histórico para argumentar a impossibilidade de pensar gênero e sexualidade no Brasil com base numa concepção genérica de “queer” global, que não leva em conta as citadas violências contra corpos

não-brancos e ignora os conhecimentos produzidos por eles/as. É por isso que, com base na herança sociocultural de indígenas como os Mehináku e os Kadiwéu, ele propõe o uso do termo *kuir* para identificar os estudos que efetivamente tensionem questões sexuais e pós-identitárias a partir dessa consciência histórica e desses conhecimentos e experiências locais.

Nessa mesma linha, Pelúcio (2014, pp. 79-80) considera que é necessário entendermos que “nossa drag, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do *Problemas de gênero* de Judith Butler (2003)”, que a história da nossa homossexualidade não é exatamente aquela narrada por Halperin (1990) e que “nosso armário não tem o mesmo ‘formato’ daquele discutido por Eve K. Sedgwick” e que, portanto, os pressupostos da teoria queer canônica não podem ser automaticamente aplicados ao sul global. Em resposta a isso, ela propõe pensar as tensões e disputas específicas que fazem sentido no contexto brasileiro – as provocações, máculas e subversões históricas capazes de ressoar e desestabilizar, de reinventar atitudes e modos de enxergar e pensar gênero e sexualidade – com o mesmo impacto que a reapropriação do termo *queer* teve no cenário dos EUA do início dos anos 1990, em meio à pandemia da Aids. É com base nisso que a teórica provoca a urgência de elaborarmos uma teoria cu:

falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gerar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (Pelúcio, 2014, p. 71).

É coerente, e curioso, que Pelúcio recorra ao imaginário do icônico movimento antropofágico, paradigmático do modernismo brasileiro, para amparar e descrever seu conceito. Coerente porque esse ato de deglutição do que vem de fora, para regurgitar como algo desbundado e tropicalizado, é algo profundamente nacional, um “gesto canibalesco – tão comum na vida brasileira – de digerir o estrangeiro para garantir uma identidade periclitante” (Trevisan, 2018, p. 295). E porque o próprio termo cu é uma “tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal” (Pelúcio, 2014, p. 85). Mas também curioso porque, como vimos acima, Oswald de Andrade, líder e grande idealizador do movimento antropofágico, está historicamente associado, pelo menos no que tange a seu contemporâneo Mário de Andrade, a atitudes violenta e inquestionavelmente homofóbicas.

O que não quer dizer que isso diminui a proposta de Pelúcio. Pelo contrário. Como postulado por Pereira (2015), é fundamental também queerizar o decolonial, para além

de decolonizar o queer. É necessário queerizar a antropofagia, e o eventual machismo e homofobia de seus integrantes. E é exatamente esse ato de enviar cânones que nos encaminha à próxima, e última, seção deste capítulo.

#### **1.4 Do direito de enrubar Deleuze e outros encaminhamentos**

Como delineado na Introdução, o objetivo desta investigação de doutoramento é perceber e analisar como uma série de filmes contemporâneos, a partir de um recorte específico luso-brasileiro, coloca em cena personagens queer que processam e reverberam todas essas teorias e esse histórico descritos acima por meio de gestos artístico-criativos de autofabulação. Ao fazerem isso, eles/as não apenas expressam suas subjetividades, mas imaginam, divisam, projetam novas lógicas narrativo-existenciais que superam as limitações heteronormativas de seus contextos específicos, abrindo-se para a possibilidade de novos espaço-tempos.

A esse gesto eu dei o nome, ainda na minha dissertação de mestrado, de ato de criação queer. Um conceito emprestado e adaptado – antropofagizado, tropicalizado – de um teórico não-queer, Gilles Deleuze. E é necessário tratar aqui, ainda que brevemente, do direito, da coerência acadêmica, de propor um conceito dentro dos estudos fílmicos queer a partir de um autor que não se alinha, pelo menos não diretamente, nessa escola de pensamento.

Para isso, eu recorro mais uma vez a Paul Preciado (2014, p. 191), quando ele recorda que, apesar de o filósofo francês ser (ao menos publicamente) heterossexual, um dos conceitos basilares de seu pensamento é a “homossexualidade molecular”. No livro *O Anti-Édipo* (2010), Deleuze elabora essa teoria a partir da ideia de que o homossexual, um ser “polinizador”, é dotado de uma capacidade criativa de gerar e fecundar conhecimento e história, a partir do cruzamento entre seres que, a princípio, deveria ser estéril. Com base nisso, ele imagina para si, e para outros acadêmicos, esse traço – habilidade, característica, tendência – que ele chama de homossexualidade molecular, de transar intelectualmente com alguém do mesmo sexo, com o intuito de elaborar teorias e produção acadêmica.

Como (bem) descrito por Preciado (2014, p. 192):

a molecularidade restringe a homossexualidade à fecundação, à geração e à criatividade. Nesse sentido, um ato de criação supõe certa “fecundação estéril” entre “autores” do sexo masculino, uma geração inocente, vegetal, mecânica, virginal, mas... anal.

Essa obsessão anal/homossexual de Deleuze viria a aparecer em outros escritos do autor, que chegou a descrever a criação filosófica como uma “inseminação pelas costas”:

concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada (*encoulage*), ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu e, no entanto, seria monstruoso (Deleuze, 1992, p. 14).

Pois bem. Se Deleuze se vê no direito – e ele o tem – de heterossexualizar (ou dessexualizar) a homossexualidade para fins acadêmicos, nada mais justo que eu faça o percurso contrário: que eu queerize um conceito não-queer com objetivos igualmente científicos. E a inversão/subversão é, inclusive, coerente e alinhada ao próprio pensamento do filósofo francês. Porque fica bastante claro nessa sua elaboração do conceito de homossexualidade molecular que ele enxerga alguma associação entre as práticas e sexualidades não-normativas e um ato de criação que não é puramente sexual ou biológico. Ao propor, e investigar, a ideia de um ato de criação queer, o que esta tese faz é deslocar essa premissa geradora/criativa para o campo das artes. É uma enrabada, para usar o termo dele próprio, honesta e declarada – e o tamanho da monstruosidade resultante só poderá ser conhecido ao final deste trabalho.

No mestrado, eu identifiquei esse conceito numa série de filmes do norte global, mas encontrá-lo na arte queer luso-brasileira não é difícil – o que é sugerido por exemplos já citados aqui, como o do escritor João do Rio. Há ainda o caso do fluminense Alair Gomes (1921-1992), fotógrafo que realizou, durante toda a sua carreira, belos registros de corpos masculinos nas praias do Rio de Janeiro. Apesar da beleza e do talento inquestionável de suas imagens, seu trabalho só obteve reconhecimento após sua morte – o que não é de se estranhar, visto que grande parte da sua obra foi realizada no contexto homofóbico e repressor da ditadura civil-militar no Brasil. Mesmo em meio a essa conjuntura pouco ideal, contudo, Gomes não deixou de experienciar o prazer promovido por sua existência e sua arte queer. Ao longo de sua vida, ele manteve diários, escritos em língua inglesa codificada e combinada com abreviação e caracteres gregos por motivos de autopreservação, nos quais descrevia e fabulava, de forma intensamente erótica e prazerosa, a experiência das sessões fotográficas com seus modelos. Em entrevista a Trevisan (2018), Luciana Muniz de Sousa, curadora da coleção Alair Gomes na Biblioteca Nacional, explica que esses relatos “estavam repletos de erotização, ali, bem próximos, para serem lidos e relidos, num exercício de repetição

intensa do prazer dos encontros, da mesma forma como se deleitava, infinitamente, revendo e revendo as fotografias” (*apud* Trevisan, 2018, pp. 529-530).

Também no cinema esse prazer possibilitado pelo ato de criação queer pode ser identificado. Apesar de argentino de nascença, Hector Babenco radicou-se e viveu quase a vida toda no Brasil, e sua trajetória esteve intimamente associada ao cinema do país. Uma de suas obras mais conhecidas, *O Beijo da mulher aranha* (Hector Babenco: 1985), adaptado da peça do dramaturgo gay Manuel Puig, também argentino, traz um protagonista profundamente queer, Luis Molina (William Hurt) que, confrontado pela realidade violenta, opressora e homofóbica de uma cela de cadeia, imagina uma outra existência por meio de memórias e reinvenções dos filmes que ama. Sobre essa estrutura do longa, dividida entre a realidade brutal e o poder da fabulação criativa, reflexo das circunstâncias de Puig no contexto da ditadura argentina, Pontes (2021, p. 146) considera:

esta correlação entre a imagem fílmica e a narrativa criativa de Molina representa também um símbolo de resistência do próprio personagem – e, de certa forma, da homossexualidade que ele encarna, pois, através de seu “voo” imaginário, Molina busca manter-se íntegro e livre para ser o que deseja ser e sonhar, apesar da coerção social que o aprisiona de forma objetiva e subjetiva e o faz sofrer e subsumir. Puig foi um escritor homossexual e que teve que sair da Argentina por conta de sua postura transgressora. Molina, apesar de preso por sua homossexualidade, tenta se “libertar” das grades da prisão através de seu universo de criação imaginária.

Essa noção de um protagonista cujo ato de criação queer reflete/espelha aquele do/a próprio cineasta é algo que nos interessa investigar nos próximos capítulos. Por agora, é importante destacar que, embora potentes e intensamente queers, os dois exemplos acima dialogam com um contexto não-exclusivamente brasileiro/lusófono: Alair Gomes recorre ao inglês para proteger seus escritos; Babenco e Puig são argentinos, e o *Beijo da mulher aranha* é uma coprodução do Brasil com os EUA falada em inglês, com um ator norte-americano e um porto-riquenho.

O interessante, e o pungente, do recorte fílmico contemporâneo proposto aqui é como os longas selecionados são forte e intencionalmente brasileiros e portugueses; como eles propõem lógicas não-normativas de corpo, espaço e tempo diretamente relacionadas aos contextos queer dos dois países. O que nos interessa nesta investigação é como João Pedro Rodrigues desconstrói e desestabiliza a masculinidade – e a feminilidade – tradicional portuguesa em *Morrer como um homem*. A ideia de transexualidade como autoinvenção e narrativa em *Lembro mais dos corvos*. Como o legado histórico brasileiro do desbunde é queerizado em *Tatuagem*. Como Leonilson traduz a tragédia e a solidão da epidemia da Aids com seu discurso confessional e suas

obras minimalistas em *A Paixão de JL*. Ou como Linn da Quebrada desafia convenções de gênero, de corpo e de sexualidade com um discurso político centrado em um lugar tradicionalmente subalternizado e marginalizado em *Bixa Travesty*.

Todos esses filmes são desmunhecados, são desavergonhados e são declarada e abertamente parte de seus contextos históricos, políticos e geográficos, encarando suas conjunturas por vezes adversas, mas propondo lógicas e tensionamentos não-normativos, assumindo seu papel na disputa de narrativas, por meio do ato criativo. São desdobramentos de, e colocam em cena, isso que a contemporaneidade vem chamando de ativismo, um movimento que:

partindo de estratégias estéticas, culturais e simbólicas que ampliavam o debate político, novos grupos e coletivos se organizaram para transformar a participação cidadã num fator de experimentação igualmente estética. Ação política e ação artística se tornavam um amálgama explosivo, em ritmo de guerrilha cultural. Mediadas pela tecnologia, vieram eclodindo experimentações que mesclavam linguagens e recursos de expressão criativa (Trevisan, 2018, pp. 499-500).

Escutar essa geração de artistas, de criadores, que cresceram com discursos e concepções acadêmicas e políticas já bastante consolidadas de sexualidades gays, lésbicas, trans, bi, queer, e que realizam suas obras com isso tudo em mente, é um dos principais motivos do uso da Teoria dos Cineastas como metodologia de trabalho. É buscar entender quais as teorias e propostas – decoloniais, queer, subalternas, subversivas – esses/as realizadores/as estão construindo com seus processos criativos. É partir do princípio, decolonial, de que eles/as também estão produzindo conhecimento com suas movimentações criativas, também estão desestabilizando e despertando novas lógicas espaço-temporais com seus filmes. Considerando que o cinema é constituído basicamente de três vértices – o/a diretor/a, o/a espectador/a, o/a protagonista (e seus olhares) –, cabe pensar em que medida os atos de criação encenados nestes longas queerizam a realidade de cada um deles, extrapolando os limites da diegese fílmica.

Em suma, é fazer parte de um novo momento dos estudos queer, que Halberstam (2005, p. 163) descreve como uma “geração deixando para trás a divisão entre a teoria queer densamente teórica e psicanalítica, de um lado, e a pesquisa queer estritamente etnográfica, de outro – os novos estudos culturais queer se retroalimentam de produções subculturais”<sup>46</sup>. É com essa noção em mente de que os gestos e obras culturais também produzem teoria e conhecimento, e levando em conta que “o cinema

---

<sup>46</sup> Tradução do autor. No original: “a generation moving on from the split between densely theoretical queer theory in a psychoanalytic mode, on the one hand, and strictly ethnographic queer research, on the other—new queer cultural studies feeds off of and back into subcultural production.”

poderia ser pensado retroativamente como uma prótese do sonho” (Preciado, 2014, p. 164), que os próximos capítulos procurarão responder: quais os novos corpos, espaços e tempos que vêm sendo sonhados pelo cinema queer luso-brasileiro contemporâneo?

## Capítulo 2: Balada das trans-tornadas

### Introdução

Em *Retrato de uma jovem em chamas*, um dos filmes queer mais aclamados deste século e um dos pilares da investigação que desenvolvi durante o mestrado, a cineasta francesa Céline Sciamma acompanha uma pintora durante o processo de criação do retrato do título. A primeira tentativa dela não funciona: não tem vida, não representa quem sua modelo realmente é. É um exercício de pintura, não uma obra de arte. Só quando a jovem retratada retorna o olhar da artista, e esse olhar dela se torna coautor do quadro, em diálogo afetivo e artístico com o da pintora, a obra efetivamente ganha vida, nasce, como fruto dessa conversação e desse reconhecimento mútuo das duas como sujeitos – e não objetos – da criação.

Essa ideia de um olhar que, mesmo retratado, deseja ser – e eventualmente se torna – cocriador da sua representação também pode ser percebida no documentário *Lembro mais dos corvos*. Em um dos vários momentos em que a atriz e roteirista Julia Katharine interpela seu diretor, Gustavo Vinagre, sobre o que eles estão fazendo ali, e sobre o próprio processo de realização do longa, ela se dirige diretamente a ele e questiona “*eu entendi que você quer fazer um filme sobre mim, é isso?*” [0h12’30”]. Essa pergunta é acompanhada de um olhar, fixo e certo, que vai se repetir ao longo de toda a produção sempre que ela fizer esse tipo de questionamento – e que parece dizer “*eu sei o que nós estamos fazendo aqui, e se você quer realizar um filme sobre a minha vida, eu tenho um olhar, e ele vai ser parte da criação dessa história*”.

Se Julia tem um olhar, a cantora e multiartista Linn da Quebrada tem um gesto. Um gesto artístico, muito potente, muito articulado, bem definido e avassalador. E quando os cineastas Claudia Priscilla e Kiko Goifman decidem fazer *Bixa Travesty*, um documentário protagonizado por ela, têm que lidar (ou dialogar) com esse gesto o tempo todo porque ele está presente em todas as cenas, incontornável. É uma – se não a – força criadora do filme.

Este capítulo é sobre esse olhar de Julia e esse gesto de Linn. Sobre como *Lembro mais dos corvos* e *Bixa Travesty* não são longas que meramente retratam Julia Katharine ou Linn da Quebrada. Mas, sim, retratam esse olhar e esse gesto criativo das duas e, ao fazerem isso, são cocriados – reinventados, definidos, desestabilizados, interpelados e

estruturados – pelos dois (ou pelas duas). Onipresentes e ocupando o centro do quadro, são elementos que afetam e, em vários momentos, determinam a *mise-en-scène* dos filmes, interferindo e influenciando no próprio gesto criativo de seus/uas realizadores/as, que são moldados e devem adaptar-se a eles.

A análise buscará demonstrar como esse olhar de Julia e esse gesto de Linn operam um processo que Muñoz (1999) chama de “desidentificação”. Segundo o autor, esse é um procedimento comum a sujeitos LGBTQIA+ – especialmente racializados – que, cercados por uma produção artístico-cultural quase exclusivamente normativa, apropriam-se dela fazendo uso de um gesto de desestabilização e estranhamento capaz de “criar mundos queer por meio da transformação e reformulação política”<sup>1</sup> (Muñoz, 1999, p. xiv). Ao invés de meramente assimilar a normatividade dessa produção, ou de rejeitar e ignorar suas obras taxativamente, a desidentificação permite que esses indivíduos trabalhem “com e contra” a lógica estruturante desses textos culturais, reconfigurando-os e subvertendo seus códigos a partir de dentro, em favor de um movimento de resistência que os transforma em “ricos tesouros antinormativos repletos de possibilidades queer”<sup>2</sup> (Muñoz, 1999, p. x).

Assim, o olhar cinéfilo de Julia desidentifica-se com – e desconstrói – o cinema, particularmente o cinema clássico, que ela cresceu assistindo, para criar a partir dele uma nova configuração fílmica em que sua história e sua subjetividade caibam. E o gesto de Linn desidentifica-se com – e reordena – a lógica da música, especificamente do funk, a favor de uma projeto queer de subversão sexual, de outra forma “impensável ou impossível” (Muñoz, 1999).

Ao se confrontarem com essas estratégias desidentificantes, os/as realizadores/as desses filmes deixam-se, juntamente com suas obras, contaminar por elas. Eles trabalham em parceria, em diálogo, com esse procedimento. Diferentemente de produções como *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar: 2013), por exemplo, em que o documentário se constrói em torno de um embate entre realizadora e personagem pelo controle da narrativa, os dois longas analisados aqui são resultado de um diálogo, e não de uma disputa – de uma dança, um *pas de deux* ou um tango, e não uma luta.

Se Dieison Marconi parte de Foucault para argumentar que o documentário como construção narrativa é estruturado em torno de uma relação de poder, que faz dele “um produto ocidental no qual o outro que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original: “queer worldmaking through transformation and political reformulation”.

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “rich antinormative treasure troves of queer possibility”.

tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o outro falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da ‘verdade sobre o sexo’” (2015, p. 55), *Bixa Travesty* e *Lembro mais dos corvos* ousam desestabilizar a verticalidade histórica do gênero. Por meio dos atos de criação queer neles encenados, os dois filmes horizontalizam o eixo estrutural, com a tal “verdade” – se é que ela existe (possivelmente não) – surgindo a partir de um diálogo equânime, e não de um monólogo hierarquizado.

No sentido oposto a essa abordagem tradicional do documentário, os dois longas se aproximam daquilo que Jack Halberstam afirma ser fundamental à tentativa de narrativizar ou biografar vidas trans. Num esforço que o autor chama de “ouvir o fantasma”, ele explica que “o erro da biógrafa obstinada está na sua recusa em ser transformada pelo encontro com o fantasma que ela persegue; o método do historiador das existências trans deve ser encontro, confronto, transformação”<sup>3</sup> (Halberstam, 2005, p. 61). E o objetivo deste capítulo é analisar como o gesto e o olhar de Linn da Quebrada e Julia Katharine transformam o ímpeto biográfico-documental de seus/uas interlocutores/realizadores/as. Como esses/as cineastas deixam (conscientemente ou não) que seus gestos fílmicos sejam afetados, horizontalizados, queerizados por esses atos de criação, e como isso se reflete e se manifesta na encenação dos respectivos longas – que se tornam, assim, co-construídos, cocriados, horizontais, e não verticais.

A investigação aqui iniciada buscará, portanto, explicitar de que modo *Bixa* e *Corvos* abandonam a noção ultrapassada de documentário como gênero em que o real simplesmente acontece e é capturado pelo olhar genial do/a diretor/a, colocando em evidência a *mise-en-scène* e a construção fílmica inerente a essas produções – e como Linn e Julia são corresponsáveis por sua criação. Não por acaso, em ambos os longas, as duas são creditadas como roteiristas, deixando claro o papel central das artistas na elaboração de suas narrativas. A partir de entrevistas, da análise fílmica e da reflexão teórica, porém, a investigação tentará demonstrar como essa coautoria inevitavelmente se estende também aos aspectos estéticos, às escolhas sonoras e visuais, dos dois filmes, desestabilizando e queerizando a própria noção de autoria no cinema<sup>4</sup>. Para entender melhor como elas ocupam esses espaços, e como se dá esse diálogo entre sujeitos de criação à frente e atrás das câmeras, comecemos por um mergulho em *Bixa Travesty*.

---

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “The error of the willful biographer lies in her refusal to be changed by her encounter with the ghost she chases; the method of the transgender historian must be encounter, confrontation, transformation”.

<sup>4</sup> De um ponto de vista político e mais pragmático, porém, é importante ressaltar que, enquanto roteiristas, Linn e Julia não detêm direitos autorais, não são “detentoras”, dos respectivos filmes, que pertencem apenas a seus/uas diretores/as e produtores/as, segundo a legislação vigente praticada no Brasil pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

## 2.1 Novíssimo Testamento, ou o evangelho segundo Linn

O longa de Claudia Priscilla e Kiko Goifman estabelece Linn da Quebrada como sujeito de cinema – como uma agente operadora da máquina cinematográfica – já na sua sequência inicial. O filme começa com a cantora “se projetando”, por meio da sua autodesignação que dá nome ao documentário, *Bixa Travesty*, nos muros de casas, prédios e estabelecimentos comerciais da periferia paulistana (fig. 3). Ali, logo de cara, antes de qualquer outra informação, Linn utiliza o mecanismo de projeção e luz para se afirmar como sujeito da (meta)linguagem audiovisual, alguém que usa o cinema para ocupar e queerizar aqueles espaços – e não como mero objeto a ser dissecado e observado. Ao final da sequência, ela aponta a lanterna/projetor na direção da câmera – é a cantora que não só nos olha, mas nos cega, porque é preciso reaprender a olhar para começar a ver o longa. É o gesto dela que dá início ao filme. Ao fundo, na trilha sonora, ouvimos a protagonista cantar “*estou procurando, estou tentando entender, o que é que tem em mim que tanto incomoda você*”<sup>5</sup>. Por meio da imagem e do som, Linn afirma sua presença, ela está aqui, ela é cinema – e como isso nos faz sentir? Quem se incomoda com isso? E por quê?



Fig. 3: Fotograma da sequência inicial de *Bixa Travesty*, capturado a partir de 0h01'14". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Em entrevista com a dupla de cineastas realizada por e-mail, em 23 de março de 2023, o diretor Kiko Goifman revela, sobre a sequência e o uso da lanterna/projetor, que “tem

<sup>5</sup> Trecho da canção *Submissa do 7º Dia*, da própria Linn da Quebrada.

um quê de arma ali, né? Ela usava aquilo de alguma forma como arma, antecipando uma questão que, depois, vai ser trabalhada – o corpo como arma simbólica”. Num certo sentido, Linn usa o projetor, sim, como uma ferramenta. E considerando que existe uma guerra ininterrupta e implacável contra corpos trans – especialmente negros e periféricos – como o dela, que estão sob constante ataque físico e psicológico, qualquer ferramenta que ela use acabará se tornando, eventualmente, uma arma. Daí, em meio a esse embate, a cantora se identificar como uma “terrorista de gênero” – que, segundo, Del LaGrace Volcano (*apud* Bento, 2006, p. 84), é “qualquer pessoa que conscientemente e intencionalmente subverte, desestabiliza e desafia o sistema binário de gênero”.

E essa ideia de arma-ferramenta – ou melhor ainda, de um instrumento a ser operado – é central ao gesto artístico de Linn. Porque ela não subverte, desestabiliza e desafia o sistema binário de gênero meramente com seu corpo, sua presença. O corpo é simplesmente um instrumento, o que importa é o que ela faz com ele: é o gesto, esse algo que “não é uma resistência completa, mas é um momento em que a moldura esmagadora do aqui e agora, uma ordem espacial e temporal calibrada contra alguém, sofre resistência”<sup>6</sup> (Muñoz, 2009, p. 162). Não importa se é uma “*bicha esquisita, nem feia, nem bonita*” ou uma “*travesti, com um peito só*” porque “*ser bicha não é só dar o cu, é também poder resistir*”. Linn sabe que “*pra ser tão viado assim, tem que ter muito talento*”<sup>7</sup> – em outras palavras, ser gay, trans, lésbica não envolve só uma questão de desejo sexual, gênero, identidade, mas uma autoinvenção, um gesto de autocriação e resistência. E assim como seu corpo, a música, a arte e o cinema também são ferramentas, armas, a serem operadas por esse gesto artístico da cantora.

Não por acaso, ela afirma no filme que “*minha música continua sendo um alvo pra mim porque é ali, é nela, que eu desconstruo também o meu desejo*” [oh09’12”]. Em entrevista ao canal do YouTube *Teddy Award*, do Festival de Berlim, publicada em 20 de fevereiro de 2018, a cantora explica um pouco melhor o que isso significa:

fazer minha música como uma arma é também fazer a minha música para me proteger. E não me proteger apenas de um outro que está fora de mim, mas também de pensamentos que sejam nocivos a mim mesma. Proteger, inclusive, do poder tão forte, e às vezes cruel, que a tradição tem sobre nós e sobre os nossos corpos<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original: “A gesture is not a full-fledged resistance, but it is a moment when that overwhelming frame of a here and now, a spatial and temporal order that is calibrated against one, is resisted”.

<sup>7</sup> As citações entre aspas são trechos extraídos, respectivamente, das canções *A Lenda*, *Bixa Travesty* e *Talento*, de Linn da Quebrada.

<sup>8</sup> Disponível em: [https://youtu.be/j\\_Kd2yuffM](https://youtu.be/j_Kd2yuffM). Acesso em 19.04.2023.

Na narrativa do documentário, essa ideia de arma-ferramenta-instrumento é representada pela luva. Espécie de amuleto utilizado e perdido por Linn, que é uma invenção ficcional<sup>9</sup> cuja busca serve de eixo estruturador do roteiro do filme, ela se revela ao final apenas um objeto – como o corpo é objeto – pontudo, perigoso, bonito, que pode ser tanto uma arma quanto um instrumento artístico. O que importa é o gesto que a manipula. É o que a protagonista faz com ela que lhe dá significado – assim como é o gesto que faz de Linn uma mulher, não seu corpo. Como afirma Letícia Nascimento (2021, p. 124), “nós não somos nossos corpos, nós fazemos corpos”.

Na realidade, porém, a verdadeira arma-instrumento-ferramenta da cantora no seu terrorismo de gênero é a linguagem – verbal, musical, artística, cinematográfica, poética, corporal – que ela usa e domina de forma magistral. E o mais curioso é que, no cerne da sua criação musical, Linn se utiliza de duas linguagens tão específicas quanto inusitadas, improváveis. A primeira é o funk, considerado por um certo senso comum – geralmente branco, conservador e de classe-média – um gênero musical misógino, homofóbico, chulo, inferior ou retrógrado<sup>10</sup>. A cantora, contudo, opera com e contra ele um processo queer de desidentificação. Porque, se algumas das pessoas que trabalham com o funk podem, talvez, ser misóginas ou homofóbicas, ele é só uma ferramenta e uma linguagem cujos códigos podem ser reconfigurados a favor de uma subversão queer. Tudo depende do gesto.

Linn sabe que, quando profere palavras como *pau*, *cú*, *sexo*, *buceta*, *pinto*, *meter*, *gozar*, ganha de cara a atenção de seu/ua interlocutor/a – seja pelo ultraje, pelo susto, pelo riso, pela curiosidade ou pelo tesão. Então, ele é uma porta de entrada, um cavalo de Troia, como poucos outros. Usar essas palavras, porém, não seria o suficiente, ou não chegaria muito longe. Inúmeros outros funkeiros e MCs fazem o mesmo. É aí que entra a segunda ferramenta, a segunda linguagem, que Linn domina como poucos artistas no Brasil, ou no mundo: a oratória. Uma capacidade de construir com suas composições e suas falas um discurso, uma mitologia, quase messiânico – religioso. E esse talento, como ela explica ao jornalista GG Albuquerque, do site *Volume Morto*, na entrevista publicada em 16 de novembro de 2021, não se trata de um acaso:

quando eu era testemunha de Jeová, até os meus 17 anos, a oralidade foi muito presente na minha trajetória. Eu pregava de casa em casa, a gente estudava textos bíblicos, tinha aulas e práticas de oratória. E acho que foi todo esse meu percurso que me aproximou da palavra, mas a palavra que se torna a carne em mim. O verbo que se torna carne em mim. Também foi algo que me amedrontava muito porque os textos que eu li, os discursos aos quais eu tinha

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida por e-mail, citada acima.

<sup>10</sup> Para uma visão mais aprofundada, decolonial e nuançada do funk brasileiro contemporâneo, suas políticas, alcance e poder subversivo, ver: de Sá (2007) e de Sá e Cunha (2014).

acesso me afastavam do meu corpo. Eles culpabilizavam os meus desejos, os meus afetos. E acho que quando eu vou percebendo a minha possibilidade de escrever e de criar essas entrelinhas de entender, borrar e criar essa outra escritura, isso me interessa muito<sup>11</sup>.

Linn tem um conhecimento – e um domínio magistral, diga-se de passagem – do discurso e da oratória religiosa. Foi uma vítima dele e agora faz uso de sua eloquência e sua potência persuasiva, por meio do seu gesto de estranhamento e desidentificação, para antecipar, anunciar e implementar a chegada, o advento, do Reino de D-eus – um espaço propício, que aceite e comporte todos os eus que ela inventa, como a própria descreve ao apresentador Pedro Miguel Santos, do canal do YouTube *Fumaça*, na entrevista publicada em 18 de outubro de 2018:

eu gosto de pensar todas as minhas identidades como a minha própria invenção. E todas elas são importantes na construção da minha própria força, pra que eu pudesse me inventar e reinventar a cada dia. Pra que eu pudesse matar em mim e constituir em mim todos esses eus que, pra mim, eu gosto muito de pensar em todos esses eus quase como se fossem deus. Deus, essa palavra constituída de eus, né? E são de todos esses eus, de todos esses fragmentos que eu já fui, que eu constituo a minha própria divindade, a minha própria identidade e a minha própria força<sup>12</sup>.

Se é o verbo que se faz carne, não existe nada antes do verbo – apenas aquela que o profere. Então, se Linn explica em *Bixa Travesty* que “*pelo medo de não pertencer, eu acabei inventando um lugar pra mim mesma, pra que eu pertencesse, pelo menos, a mim. Já que não tem um lugar que me cabe, então que eu inventasse esse espaço que me coubesse*” [0h37’15”], para que esse espaço – esse espaço-tempo, esse futuro, essa queer-trans-topia “que ainda não foi imaginada” (Muñoz, 2009, p. 21) – exista, ele precisa ser antes verbalizado. Enunciado. Imaginado – ou palavrado. Como Austin (1986, p. 121) afirma sobre os atos de fala, “eu faço coisas, ao dizer coisas. [...] o ato locutório tem um significado – o ato ilocutório tem uma certa força ao ser dito”<sup>13</sup>. Ou seja: dizer é produzir, é material-izar, é real-izar. E Linn assume para si essa responsabilidade de espalhar a palavra, o verbo. Não por acaso, ela se anuncia como a “*nova Eva, filha das travas, obra das trevas*” [0h08’00”].

Linn se torna, assim, essa quase divindade, essa Eva-Crista pós-humana – e Otávio Fajardo (2019) ressalta como esse *pós* não se refere apenas a um depois, mas também a um sentido de oposição: *pós* no sentido de resistência a essa humanidade que se identifica como “homem”. Para o pesquisador, não é por acaso que a comunidade queer da qual a cantora faz parte seja sempre tratada por termos animais, como bicha ou

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-linn-da-quebrada-trava-linguas/>. Acesso em 19.04.2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Gx1GCyamUrM>. Acesso em 19.04.2023.

<sup>13</sup> Tradução do autor. No original: “I do things, in saying something. [...] the locutionary act has a meaning – the illocutionary act has a certain force in saying something”.

viado. Porque, presas caçadas pelo predador, vivem sob o constante ataque do inimigo humano, sinônimo de homem:

não é à toa que confundimos os substantivos “humano” com “homem”, pois toda humanidade que não se adequa à masculinidade pode, por um lado, reforçar a identidade humana (no caso das mulheres que, pela subjugação como produto, participam da lógica da dependência e da prevalência do homem), ou colocá-la em xeque, como é o caso das bichas. Essas últimas, entretanto, para manter a ordem, devem ser eliminadas ou mantidas na clandestinidade. Linn da Quebrada canta o depois da tragédia anunciada (Fajardo, 2019, p. 21).

Se o fim dos tempos – essa tragédia anunciada por pandemias, furacões, terremotos, guerras, hecatombe climática e alimentar, que indicam o término iminente da era do homem – está próximo, o autor sugere que a obra de Linn apresenta “modos de subjetivação nos quais seja possível reconstruir um novo mundo, mesmo que este seja um mundo sem ‘nós’” (Fajardo, 2019, p. 25). E esse *nós*, é importante ressaltar, refere-se aos homens: não é nenhuma coincidência que a primeira fala da cantora no documentário é iniciada por “*vocês, homens*” [oho2’58”], identificando de cara o outro, o inimigo, o alvo, o interlocutor que vai ouvir, e não falar. Ela, e sua comunidade de bixas travestys esquisitas, seres trans de um peito só, gays pretas afeminadas, representariam, assim, o advento do pós-humano. E o próprio ato dela de verbalizar essa utopia antecipa e, ao mesmo tempo, instaura esse apocalipse. Ao torná-lo narrativa áudio e visual, ela o confirma e inventa o que está por vir, num esforço que Gilberto Sobrinho (2020, pp. 439-440) chama de queerlombismo:

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. O queerlombismo como resposta às tramas estéticas da expressão visual e sonora e à força política de suas combinações.

A questão central que interessa a esta investigação, como tese de doutoramento em cinema, porém, é de que maneira, então, Goifman e Priscilla decidem filmar essa figura e seu discurso quase messiânico – esse novo evangelho ou novíssimo testamento queer acontecendo, ou melhor, sendo criado e produzido em tempo real. Faz-se necessário, portanto, analisar a seguir algumas das escolhas estéticas da dupla que deixam claro como *Bixa Travesty* é uma construção fílmica muito mais do que um mero registro.

## 2.2 Morte e ressurreição

Começamos pelos shows. Grande parte, talvez a maioria, das performances de Linn da Quebrada no filme é captada a partir de um plano geral, com uma câmera fixa

posicionada do alto, ou do ponto de vista do público. O enquadramento faz do palco uma espécie de altar, e a cantora se torna, então, uma pregadora, um desses pastores de igrejas evangélicas e canais religiosos que se recusam a ficar no púlpito e andam freneticamente de um lado a outro para dinamizar e potencializar seu discurso – a oração (em todos os sentidos) como *performance*. Mas ela não está ali sozinha. Há sempre sua parceira Jup do Bairro, ou outras cantoras e dançarinas, e Linn interage com elas, não para exorcizar, mas para invocar demônios queer – corporificar as entidades pós-humanas e anti-cis do seu Reino de D-eus, do novo mundo. É um culto, um espetáculo e um teatro que sacraliza o profano e profana o sagrado.

Em alguns outros momentos, contudo, a câmera sai do tripé e interage com a protagonista, pulsa e se move com ela. Nessas cenas, Linn canta direto para a lente, olha nos “nossos olhos”, e se aproxima mais de uma MC do funk – ou talvez de um desses pastores televisivos mais agressivos, que quase ameaçam os/as espectadores/as com suas pregações apocalípticas. A cantora, no entanto, não quer interpretar a bíblia ou ameaçar ninguém: quer apenas avisar as pessoas de que a era do homem está chegando ao fim e prepará-las para a nova ordem das coisas. Nas palavras dela mesma, em entrevista ao site *Cap Magellan*, publicada em 27 de junho de 2019, “quando discutimos gêneros, não estamos falando com quem você dorme ou trepa, estamos falando de novos projetos de mundo. E principalmente, estamos falando sobre corpo. Sobre vida”<sup>14</sup>.

Essa relação entre o sagrado e o profano, entre a MC do funk e a televangelista perpassa toda a narrativa visual do documentário. Um outro exemplo disso é que *Bixa* não possui as entrevistas tradicionais do gênero, em que Linn responde às perguntas da dupla de cineastas. O que o filme apresenta são interlúdios em que a cantora discorre sobre diversos temas, às vezes sozinha, às vezes com Jup do Bairro, num estúdio de rádio, com o microfone e o aparato técnico evidenciados no quadro, e a protagonista no comando de seu “programa”. Uma escolha de encenação que, como Priscilla explica, não foi por acaso:

além do microfone, a Linn estava usando um fone de ouvido. E ali, eu acho que a gente construiu uma ideia de a Linn estar falando diretamente com cada pessoa. Ela usa um tom mais baixo de voz, que usualmente é muito diferente do que ela usa em entrevistas.<sup>15</sup>

Essa *mise-en-scène*, esse microfone e esse fone de ouvido que potencialmente colocam a protagonista num canal de comunicação direto com os/as espectadores/as, remetem

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://capmagellan.com/a-conversa-com-linn-da-quebrada/>. Acesso em 20.04.2023.

<sup>15</sup> Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

fortemente à linguagem audiovisual dos inúmeros televangelistas que inundam a TV e as rádios brasileiras, em canais diversos, com um discurso violentamente conservador – especialmente homo e transfóbico. Apresentar ou sugerir Linn nesse lugar, físico e simbólico, é mais um gesto desidentificante da cantora, em parceria com Goifman e Priscilla, que usa a linguagem audiovisual – do cinema, da TV – como uma ferramenta de contradiscurso e uma arma de terrorismo de gênero, e uma que dialoga bastante especificamente com o público da periferia, de onde ela veio.

Porque a periferia é um elemento central no documentário. Como a própria protagonista discorre no filme, esse lugar geográfico, esse estar à margem e não no centro, é um aspecto fundamental e instaurador dessa postura e desse olhar crítico – desse gesto desestabilizador de sua arte. Esse querer manter-se na margem, continuar a não ser centro, mas dar a entender que é esta periferia que sustenta o centro. Trazer as pessoas do centro para ver o quão incríveis os/as periféricos/as podem ser. Ela continua explicando que sua música e seu discurso são construídos juntos, em diálogo, com a produção de saberes, de estética, de corpos daquele lugar. Essa relação direta com seu contexto geográfico, histórico e social é fundamental porque, como preconiza Muñoz (2009, p. 27), “o presente deve ser conhecido em relação aos mapas temporais e espaciais alternativos fornecidos por uma percepção dos mundos afetivos passados e futuros”<sup>16</sup> – para imaginar uma utopia, é indispensável saber a realidade que ela critica, à qual ela se opõe e pretende suplantar.

E para ocupar esse espaço, construir esse diálogo, a linguagem do funk e a oratória religiosa – tão onipresentes na periferia brasileira – são essenciais. Se Linn define seu próprio corpo como um espaço de “*rachaduras que se fazem, terremotos que modificam as coisas, que as transformam, que me fazem outra*” [0h34’53”], a música, o funk e a oratória são as ferramentas, as armas com que ele (o corpo) opera essa desestabilização, esse abalo geossocial. São eles que permitem esse diálogo com o, e essa ocupação do, contexto social, humano e político ao seu redor. Eles são a lanterna/projetor da sequência inicial do longa.

Nesse mesmo sentido, Goifman e Priscilla possibilitam em seu filme que esse processo de queerização também se opere em outros espaços. Num longa de *mise-en-scène* aparente e enganadoramente simples, quase banal, a escolha das locações para cada uma das cenas, abordando tópicos e questões específicas relativos à vida trans

---

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original: “The present must be known in relation to the alternative temporal and spatial maps provided by a perception of past and future affective worlds.”

periférica, carrega camadas de significação profundas. A presença de Linn, Jup & cia., e seus discursos, suas histórias, seus gestos, ressignificam os lugares que ocupam.

O primeiro exemplo disso é a sequência na cozinha, com a mãe de Linn, a cantora Liniker e uma outra amiga. Numa cena que, segundo a realizadora Claudia Priscilla<sup>17</sup>, tinha o objetivo de demonstrar como as existências trans também envolvem intimidade, afetividade e sororidade – especialmente entre a cantora e sua mãe – para além do sexual, a opção pela cozinha tinha intenções muito específicas. Pode parecer um espaço não muito propício porque elas ficam meio “amontoadas” no quadro, mas essa *mise-en-scène* reforça a intimidade e a cumplicidade entre elas. E mais do que isso: se a máxima antiquada e superada dita que “lugar de mulher é na cozinha”, Priscilla e Linn se apropriam, queerizam e desconstroem esse discurso machista. Se esse for o caso, então lugar de mulher trans também é na cozinha e, quando estão sozinhas ali, mulheres fazem muito mais do que servir homens, como explica Priscilla:

a cozinha é um lugar de resistência feminina. Foi um lugar em que historicamente, pela oralidade, as mulheres foram passando conhecimentos e saberes. Então, acho que tem essa ligação de força e resistência nesse lugar. E no Brasil, a gente também entende a cozinha como um lugar de calor da casa, como um lugar de afeto<sup>18</sup>.

Se a cozinha se revela, assim, um espaço de oralidade, em que Linn pode explicar para a mãe o que é uma bixa travesty, e por que ela é ela, e não ele – com um discurso de autocuidado e autoadoração claramente performático, porque dizer pode não ser acreditar, mas é fazer acontecer –, a sauna está no extremo oposto do espectro. Na cultura queer, especialmente gay, ela é o lugar da pegação, do *cruising*, do prazer casual e do sexo anônimo, “sujo”, obscuro, lascivo e abjeto. Mas é exatamente esse o espaço que os/as criadores/as do filme escolhem para encenar a conversa entre a protagonista e Jup do Bairro sobre corpos, travestilidade e feminilidade. É um momento de extrema vulnerabilidade, em que as duas cantoras expõem suas inseguranças e anseios em relação à forma como a sociedade percebe seus corpos, como elas gostariam de ser vistas, como isso interfere nos afetos que recebem ou não – e como trans/travestilidade é bem mais que silicone, intervenção cirúrgica e expectativa externa. Trata-se de uma cena, portanto, em que a dupla tira o corpo queer do anonimato do puro desejo sexual e revela os sujeitos, os seres, as subjetividades que existem por trás deles – em outras palavras, apresentam pessoas queer como autossujeitização, e não mera sexualidade. Justapostas, essas duas sequências apresentam uma dicotomia e uma in/subversão profundamente queer: na cozinha, elas falam da vida pública e se projetam para fora

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

<sup>18</sup> Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

dali, como poderosas e independentes. Na sauna, fazem o contrário: procuram romance e ser mais do que corpo. A trans-cendência está sempre presente.

O documentário refuta definitivamente essa noção de trans/travestilidade como uma mera estética corporal pré-estabelecida nas sequências do banho de Linn com sua mãe. São uma série de pequenos momentos, trechos, que recorrem durante o filme. A princípio, pode parecer que os enquadramentos muito fechados destacam o corpo das duas, mas o que a câmera procura – e focaliza – o tempo todo é o gesto. É o toque entre as duas. O afeto. A forma como uma acaricia, ensaboa, limpa, cuida da outra. É o amor e a cumplicidade entre mãe e filha. E é nesse gesto que está a feminilidade, a mulheridade, não no corpo, na biologia – o corpo é apenas o instrumento, a arma.

Sobre essa relação entre travestilidade, feminilidade e gesto, Halberstam (2005, p. 91) afirma que

se o corpo transexual foi deliberadamente reorganizado para convidar certos olhares e rechaçar outros, o corpo trans se performa como gesto e não como vontade, como possibilidade e não como probabilidade, como uma relação – uma piscadela, um aperto de mão e como um efeito de desconhecimento deliberado<sup>19</sup>.

Traduzindo isso para o bom português, ou para o *pajubá*<sup>20</sup>, a própria Linn explica para o jornalista Alexandre Makhlouf, do site *Elástica*, na entrevista publicada em 17 de junho de 2021, que “não é o peito que faz a travesti, mas a travesti que faz o seu peito, independente do tamanho que ele tiver, da forma, seja ele pequeno, médio, enorme, de pitomba, de tábua, um peito de hormônio ou de silicone. É a travesti que faz o seu peito”<sup>21</sup>.

Por fim, a última locação queerizada pelo discurso de Linn e suas interlocutoras é o salão de beleza. É ali que o filme encena a conversa sobre os afetos (im)possíveis na vida trans, e sobre a misoginia e a transfobia da própria comunidade queer. Gays gostam de homens, homens cis gostam de mulheres cis... e quem ama as trans? Goifman, Priscilla e Linn escolhem um salão de beleza, de paredes todas rosinhas, remetendo claramente ao imaginário clichê de um certo feminino romantizado e ultrapassado, para um diálogo que essencialmente expõe a falácia e a transfobia do mito do amor romântico, e a necessidade de invenção de novas formas de amor. Como

---

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original: “If the transsexual body has been deliberately reorganized in order to invite certain gazes and shut down others, the transgender body performs self as gesture not as will, as possibility not as probability, as a relation – a wink, a handshake and as an effect of deliberate misrecognition”.

<sup>20</sup> Termo que se refere ao vocabulário de origem africana reapropriado pela comunidade LGBTQIA+, especialmente negra, no Brasil atual, e que Linn da Quebrada também escolheu como título de seu primeiro álbum.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/linn-da-quebrada-trava-linguas-musica-industria-representatividade/>. Acesso em 20.04.2023.

alternativa a esse ideal piegas, a cantora e o filme encenam um momento de afeto, cumplicidade e intimidade descontraída entre duas mulheres trans – amor como comunidade, e não romance.

Na entrevista ao programa de rádio *Emissão em Português*, da RTVE espanhola, que foi ao ar em 18 de dezembro de 2020, Linn articula muito bem como sua recusa desse ideal abusivo de amor está diretamente ligada à sua opção pelo funk, com suas letras explícitas, sexualizadas, sem promessas ou ilusões, em detrimento de outros gêneros mais românticos:

as músicas falam de amor, como a gente ama, como o amor é fundamental na nossa vida e como nós não somos ninguém sem o amor. Essas músicas, esse amor, ele não é meu. Esse amor nunca me foi permitido. Há corpos que não foram feitos para serem amados. O amor, ele é uma produção histórica branca, elitista e frustrante, completamente frustrante. E o que eu estou produzindo com as minhas músicas é justamente inventando novas possibilidades de amor. Na verdade, eu até prefiro dizer que eu estou declarando guerra a esse amor para que eu possa inventar outras relações a partir disso: o amor por esses corpos rejeitados, as feias, as mal amadas, as mal fodidas, as gordas, as pretas, as afeminadas, as sapatões, as transviadas. Eu estou inventando, entre nós, entre essas que nunca foram alvo de amor, a possibilidade de nos amarmos. Eu acho que o amor é uma das táticas da masculinidade que nos fazem continuar reféns do seu afeto e do seu desejo. Eu acho que enquanto as histórias, todas as histórias e fábulas que nós crescemos vendo e ouvindo, fizeram os homens heróis, fizeram com que eles travassem batalhas, e com que as sagas que eles vivessem fossem as sagas de aventura, a nossa grande aventura, do feminino, sempre foi a busca de um amor. Eu acho que isso talvez seja uma tática, algo muito tendencioso. E eu acho que eu prefiro hoje vislumbrar outras aventuras do que apenas correr atrás de um grande amor<sup>22</sup>.

Inventar esse novo amor, esses novos seres (pós) humanos, esse novo mundo, porém, tem um preço. Como a própria cantora afirma no documentário, “*não existe criação sem destruição*” [0h40’16”]. E não se trata de simplesmente destruir o inimigo homem-macho. Se ser queer é essa constante instabilidade, esse contínuo reinventar-se, essa implacável criação de novos eus a que Linn se refere, trata-se de também se autodestruir. Para se inventar de novo. E de novo.

Nesse sentido, completando a narrativa mitológico-religiosa da protagonista como essa nova Crista, ou nova Eva, o ato final do filme apresenta a morte e ressurreição da cantora – no caso, o período em que ela passou no hospital enfrentando um câncer de testículo, registrado em vídeo pela amiga Nu Abe. É um momento impactante porque surge um tanto de repente, sem aviso prévio, passando da euforia e das imagens estáticas de arquivo para um plano fixo dela sem cabelo e sem contextualização. O/a espectador/a que não conhece a história pregressa da cantora não percebe

---

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.rtve.es/play/audios/emision-en-portugues/emisso-em-portugues-linn-da-quebrada-preta-periferica-transviada-17-12-20/5742885/>. Acesso em 20.04.2023.

imediatamente em que contexto aquilo acontece, se pode até ser o agora. Linn da Quebrada, e a fragmentação do seu próprio nome, separa e une imagens que já não estão juntas e contraria a linearidade do tempo, no filme e na percepção de quem assiste.

No longa, Linn define o câncer como “*células de mim que não querem morrer e continuam a crescer*” [0h51’28”]. E como esse ser queer por excelência, ela precisa estar em constante transformação, em permanente metamorfose – portanto, essas células que se recusam a perecer para dar lugar a outras devem ser destruídas. Assim, as imagens de arquivo mostradas apresentam menos um tratamento doloroso ou melodramático do que uma batalha em que Linn domina e se apropria do corpo canceroso por meio de seu gesto artístico. Fazendo uso de uma performance/performatividade sexual bixa, travesty, debochada, profana, devassa, nascida do seu gesto de criação, a protagonista sobrepuja o câncer no corpo nascido masculino e renasce, ressuscita – ainda que não necessariamente ao terceiro dia. “*Linn da Quebrada vem daí, dos cacos de um espelho onde antes se refletia o homem, o homem feito à imagem e semelhança de Deus*” [0h46’28”], ela explica no longa. E se o Cristo ressuscitado tinha as marcas da coroa de espinhos e dos pregos nas mãos, a “nova Eva” carrega as cicatrizes do câncer e “ELA” tatuado na testa.

Justapostas às fotos da adolescência e juventude de Linn, as inventivas criações artísticas dela no hospital são a encenação de uma metamorfose – uma borboleta que, por meio do seu gesto de autocriação, sai de um corpo-casulo de uma lagarta cancerosa. Num filme muito pouco preocupado com narrativa biográfica ou em falar da transição da personagem, elas representam uma espécie de ato de narrativização da transição queer: Lino, Lara, Linn, Lina. Mas também: testemunha de jeová, dançarina, cantora. Não por acaso, em uma de suas performances no banheiro do hospital, ela se “embaraça” com uma fita crepe escrito “frágil”, mas deixa um buraco bem aberto na boca: porque ao sair dali, vai se tornar Linn da Quebrada, a cantora, vai espalhar o verbo.

A respeito dessa relação entre narrativização e transição, Jay Prosser (1998) argumenta que pessoas trans se tornam elas mesmas por autoria, ao se autocriarem. Por isso, para ele, “narrativa não é apenas a ponte para a incorporação, mas uma forma de dar sentido à transição, a ligação entre os diferentes pontos: a transição ela mesma”<sup>23</sup> (Prosser, 1998, p. 9). No caso específico dessa sequência de *Bixa Travesty*, porém, o interessante é que essa narrativa, essa ideia de transição como autoinvenção (artística),

---

<sup>23</sup> Tradução do autor. No original: “narrative “is not only the bridge to embodiment but a way of making sense of transition, the link between locations: the transition itself”.

é possibilitada pela câmera. É uma criação conjunta entre Linn e sua amiga Nu Abe, mas a câmera é a ferramenta, o instrumento que permite esse registro.

E a forma como Goifman e Priscilla reconhecem Linn como operadora dessa câmera é provavelmente a decisão de *mise-en-scène* mais importante do documentário. Porque o filme não simplesmente reproduz essas imagens, como num *flashback*. O modo como elas são apresentadas ao público é por meio de uma espécie de “revisita” que a cantora e sua amiga fazem a esse material. O longa mostra, na verdade, Linn e Nu Abe vendo as imagens. Um dispositivo que, como Goifman explica, tinha exatamente o propósito de reconhecer a autoria das duas sobre o material:

o ato de filmá-las também é um ato – por exemplo, filmar alguém, uma pessoa nua, num hospital num tratamento de câncer. Não se filma pessoas tratando de câncer, né? E aí, a gente criou um dispositivo que seria simplesmente a Linn vendo. Mas poderia ser um pouco estranho: a Linn comentando com quem? A Linn falando as coisas sozinha? Daí, a gente falou “não, a pessoa que fez essas imagens é tão importante quanto a Linn nesse momento. Vamos criar esse diálogo” [...] não é que a Nu Abe foi um dispositivo, mas a ideia do encontro, sim. O encontro para ver imagens. Vamos ali ver imagens, como as pessoas faziam nos anos 1980, e, depois, tardiamente nos anos 1990. Vamos ali em casa ver os *slides* da minha viagem. E era um material que as duas tinham muito afeto, conhecimento, e elas eram autoras daquilo<sup>24</sup>.

Nesse sentido, a sequência, e sua encenação, são talvez uma síntese do documentário e de seu gesto fílmico. Porque ela coloca Linn como narradora, *performer*, comentarista e espectadora de si mesma. Transforma esse potencial relato/retrato de transição numa espécie de processo/*performance*/espetáculo/criação artística da protagonista para ela própria que, de alguma forma, evita ou afasta o olhar fetichista ou curioso de alguém que simplesmente queira saber como uma pessoa “se torna” trans. Linn narra, protagoniza, assiste e comenta sua própria história. Ela *é* e *faz* o filme. É o verbo que se faz carne, como ela explica na entrevista ao canal do YouTube *Fumaça*:

a nova Eva, pra mim, é ressignificar todo o contexto histórico, há tanto tempo escrito por homens de tantas outras gerações, falando sobre nós. E a nova Eva, ao invés de ser o objeto de estudo do que os homens escreveram sobre, a Eva é quem toma essa caneta e escreve a sua própria história. Seria o novo evangelho, segundo Eva, talvez<sup>25</sup>.

Rocha & Zacariotti (2021) enxergam nessa onipresença criadora de Linn no filme o que eles chamam de “cinema de subjetivação”, em que “a narrativa de vida se sobrepõe às marcas de direção, um cinema feito para rasurar os escrutínios autorais monopolizados por uma direção impositiva” (2021, p. 37). A partir desse poder e desse lugar ocupado pela protagonista no documentário, os dois pesquisadores consideram que *Bixa*

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Gx1GCyamUrM>. Acesso em 20.04.2023.

instaura um processo de desestabilização na autoria cinematográfica que eles conceituam como autoria deslocada e multissituada:

a ação de oclusão voluntária e consciente do autor-realizador a partir da potência do sujeito (re)apresentado, a qual possibilita a criação de um cinema de sujeito/subjetivação, portanto, o sujeito que ocuparia tradicionalmente o espaço de direção da obra é colocado/se coloca em segundo plano para catalisar a narrativa dissidente [...] a autoria deslocada promoveria uma redistribuição do mundo comum através da potencialização da narrativa do sujeito dissidente (re)apresentado na obra (Rocha & Zacariotti, 2021, p. 38).

Apesar da ideia de um “segundo plano” e da “redistribuição do mundo comum” fazerem sentido e se aplicarem perfeitamente ao longa em questão, a noção de uma “oclusão” parece um pouco radical ou unilateral demais. Porque, como pode ser percebido na análise acima, Goifman e Priscilla não se escondem, não se excluem da construção narrativa. Pelo contrário, eles entram em diálogo com a potência criadora de Linn, e é desse diálogo artístico que surge o documentário. No lugar de oclusão, portanto, preferimos pensar aqui – partindo mais uma vez da proposta de Sciamma – numa horizontalização. Horizontalização de olhares, criação como diálogo – algo que vai ficar ainda mais evidente em *Lembro mais dos corvos*.

### 2.3 O espelho, a gaiola e a caixa de música

Se *Bixa Travesty* começa com o gesto de autoprojção de Linn da Quebrada com sua lanterna, *Lembro mais dos corvos* se inicia com o olhar de Julia Katharine. O primeiro plano do filme é um *close* super aproximado dos olhos dela se abrindo, acordando, e mirando diretamente a câmera. Na imagem seguinte, porém, o enquadramento muda um pouco, e a cena se repete – olhos fechados, abertos, nos mira (figs. 4 e 5).



Figs. 4 e 5: Fotogramas dos dois planos iniciais de *Lembro mais dos corvos*, capturados a partir de “oho’43”. Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Como vai ficar claro pouco depois, a ideia é que a protagonista está acordando no meio de uma de suas muitas madrugadas de insônia, e o longa – e nós – vamos acompanhá-

la nessa longa jornada noite adentro. Mas a repetição causa um estranhamento, evidencia o aspecto de encenação, e o realizador Gustavo Vinagre, em entrevista via videoconferência concedida no dia 6 de abril de 2023, explica que o objetivo era exatamente esse:

a gente queria deixar [clara] essa relação que o filme faz com essa ficcionalização, essas histórias e essa vivência, então é quase como se tivesse esse ensaio de abrir os olhos. Ela abre, depois abre de novo, o plano muda um pouco [...] para mim, se relacionava um pouco com essa ideia de boneca russa, de uma história dentro da outra, desse despertar, desse sonho dentro de outro sonho [...] tinha um pouco dessa intenção de deixar claro o dispositivo do filme que, de certa forma, aquilo tudo poderia ser um despertar, mas também um sonho dentro de um sonho, e também mesmo uma ficcionalização daquelas histórias.

Nesses dois planos iniciais, o documentário já estabelece, portanto, seus elementos temáticos centrais: o olhar (de Julia, especificamente), o cinema e narrativa como encenação/performance. Mais do que um filme sobre a vida de sua protagonista, *Corvos* é, acima de tudo, um filme sobre cinema. E, especificamente, sobre o cinema segundo o olhar de Julia Katharine, narrado, desidentificado e (res)significado por esse olhar e pela performance dela.

Porque Julia fala de cinema o tempo inteiro. Tudo é cinema. Quando ela explica a relação com sua mãe, é contando a trama de *Laços de Ternura* (James L. Brooks: 1983). Quando mostra uma foto sua de infância, está “vestida de *Top Gun*” (Tony Scott: 1986). Quando conta sobre sua vida sexual, relata a fase em que decidiu filmar suas transas e “*dirigir a foda*” [0h29’10”], fazendo vídeos pornôns caseiros. E quando veste um quimono, sente-se num filme do [Yasujiro] Ozu – só que um filme do Ozu que discorre sobre silicone industrial.

Essa sequência, por sinal, é um dos momentos mais poéticos e complexos do filme. Julia vai para trás do biombo e pede para colocar uma “*música japonesa bem antiga, bem de velha*” [0h32’06”], quando a música já era extradiegética e já existia, e em seguida alguém bate a claquete (fig. 6). Deixa o vinho e oferece chá (que a produção fez) ao realizador Gustavo Vinagre. Pergunta “*então, o que mais você quer saber?*”. Elogia a simplicidade e o cotidiano dos filmes de Ozu e, depois de uma vida agitada, de sonhos e deslumbramentos, maus tratos e experiências distintas, parece desejar apenas isso: dormir tranquila, vestir o seu quimono e beber seu copo de vinho. No final da cena, pergunta quanto foi o aluguel do quimono e ficamos a saber que não é realmente seu: “*mas ficou como você queria?*”. E perguntamo-nos se também terá ficado como ela queria. Julia encena o que queremos ver ou aquilo que ela deseja mostrar?



Fig. 6: Fotograma de *Lembro mais dos corvos*, capturado a partir de 0h32'12". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Essa questão é fundamental porque Julia é uma escopófila – e, acima de tudo, uma cinéfila. E o longa é fascinado, intrigado, por isso, deseja mergulhar nessa obsessão dela. A certa altura, a protagonista decide observar um “boy da rua” por quem está interessada/apaixionada. Ela vai até a janela e o procura com seu binóculo. Vinagre filma esse momento num plano aberto, atentamente, porque é isso que interessa a ele: filmar Julia olhando, filmar seu ato de olhar.

Não é difícil imaginar, e a própria protagonista discorre sobre isso no documentário, que a ideia dela de mulheridade vem muito dessa sua relação com o cinema e o audiovisual. Num certo momento, quando narra a relação abusiva que teve com um tio-avô pedófilo, ela diz que já na infância se sentia “como a *Malu Mader* com o galã da novela” [0h08'25"]. Na mesma entrevista via videoconferência citada acima, Julia vai mais a fundo e conta como, por muitos anos, sua noção de mulheridade vinha das divas que via nos clássicos hollywoodianos dos anos 1930 e 40: Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford, Katharine Hepburn (de quem ela tomou emprestado seu sobrenome). Depois, quando teve contato com o cinema moderno, ficou “obcecada” com Liv Ullmann e passou a tê-la como referência de feminilidade. Durante todo esse tempo, porém, ela se sentia um pouco transtornada – *trans-tornada*, como ela brinca no filme – porque sabia que não era nenhuma daquelas mulheres:

o que me deixou muito confusa e transtornada por muito tempo era que eu sabia que eu fazia parte de algo diferente, mas eu nem era a gay afeminada,

nem era a mulher cis. Então, quem eu era? Eu não me achava ali. E isso é muito complexo porque chega uma hora que você começa a ter essas disforias, essas dúvidas, né, “cara, eu preciso de uma referência, quem sou eu?”<sup>26</sup>.

E essa relação de transtorno não é exclusiva a Julia. Todos nós somos, em maior ou menor grau, transtornados pelo cinema. Nossas noções de masculinidade, feminilidade, homossexualidade, lesbianismo, trans/vestilidade/sexualidade/generidade são, em maior ou menor medida, (in)formadas pelas imagens que ele nos mostra<sup>27</sup>. Indo ainda mais além, há um momento em *Corvos* em que Julia se preocupa e se questiona sobre o filme que ela e Vinagre estão fazendo ali porque não sabe se é uma comédia ou um drama – como se a vida dela fosse, ou pudesse ser, um gênero. E o que parece mover e interessar a Vinagre e ao longa é exatamente que a existência e as histórias de Julia são bem mais complexas do que o cinema e sua história comportaram. Não é que os filmes historicamente apagaram existências trans – porque apagaram, e isso é fato. É que o cinema não teve a capacidade de comportar a complexidade de narrativas como a de Julia.

Não é por acaso que a câmera da diretora de fotografia Cris Lyra parece tão inquieta no início do documentário: é como se ela tentasse encontrar o enquadramento, o espaço, a forma de filmar alguém como Julia – suas narrativas, suas multiplicidades. Não existe um manual para isso, ou uma regra clássica. É por isso que, quando a protagonista conta a relação abusiva com o tio-avô pedófilo, Vinagre coloca um espelho – uma metáfora clara e reconhecida do cinema – atrás dela. O espelho é capaz de refletir apenas um pequeno pedaço do corpo de Julia, ínfimo. O cinema, na sua abordagem mais tradicional, não dá conta de tudo que ela entrega ali. O que Vinagre e Julia parecem propor com seu filme é cinema como cubismo: e se o audiovisual ousar finalmente reproduzir todos os ângulos de uma história, encarar suas complexidades, suas incoerências, suas linhas tortas, seus desencaixes, suas imperfeições desgenerizadas/desgenderizadas? E se ele arriscar tornar o feio atraente, o bonito desconfortável, o torto normal? Porque Julia foi, sim, abusada pelo tio-avô. Mas ele também foi a primeira pessoa que a enxergou como uma mulher. As duas coisas coexistem e não se anulam. É complexo. Será que isso cabe no cinema?

*Corvos* só é capaz de executar isso e andar nessa linha tênue a que se propõe porque tem Julia Katharine na frente das câmeras. Porque ela entende cinema, seu léxico, suas imagens, sabe como usá-lo, manipulá-lo, expandi-lo. E Vinagre entende que, se seu filme é sobre o cinema segundo o olhar de Julia, esse olhar tem uma agência. Somos

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida ao autor via videoconferência, citada acima.

<sup>27</sup> Sobre essa relação entre cinema, artes, repertório imagético e a construção cultural de gênero e sexualidades, ver Halperin (2012) e Dyer (2002), explorados mais a fundo no primeiro capítulo desta tese.

todos, sim, transtornados/as pelo cinema, mas não simplesmente engolimos passivamente as imagens que ele nos vende. Temos agência sobre elas, reinterpretemos, subvertemos, ressignificamos, reprocessamos, desestabilizamos - desidentificamos. Do contrário, considerando que a história do cinema majoritariamente ignorou existências queer, quase ninguém teria se afirmado/descoberto gay, lésbica, trans, etc. E Julia é um exemplo perfeito disso: “*Já vi Os Pássaros, mas lembro mais dos corvos*” [0h30’50”], a frase, referindo-se ao clássico dirigido por Alfred Hitchcock, que sintetiza essa ideia – e o filme – e que nada por acaso lhe dá o título. O cinema nos dá as imagens, mas não tem como controlar o que fazemos com elas, como as recordamos, ou o que guardamos delas.

Rancière (2010) associa essa agência e essa autonomia ao que ele chama de “espectador emancipado”, que não simplesmente vê o que lhe é dado a ver, mas o que é compelido a imaginar pelo estímulo externo representado pela criação do/a artista. Segundo o autor, esse estímulo – a performance, a obra – nunca é o que o/a artista pretende, é algo terceiro, externo a ele/a e ao/à espectador/a, que não meramente apreende uma mensagem telegrafada, mas descobre algo novo. Nessa ideia de alguém que completa, que age, que constrói e co-cria, está “o significado da emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”, algo que o filósofo chama de “reapropriação de uma relação do sujeito a si mesmo” (Rancière, 2010, p. 31). Marie-José Mondzain, por sua vez, descreve esse “algo terceiro” de uma forma mais poética, argumentando que:

é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades (Mondzain, 2009, p. 14).

E se Muñoz (1999) caracteriza essa agência, no contexto de sujeitos queer racializados, como o processo que ele chama de desidentificação, Halberstam por sua vez enxerga nessa capacidade de reimaginar, desestabilizar e reprocessar imagens de formas subversivas uma competência essencialmente trans. Para ele, ao crescerem – em sua enorme maioria – cercadas por um mundo sem ninguém como elas, pessoas trans tornam-se capazes de apropriar-se de códigos desse mesmo mundo para se inventarem, reproduzindo/regurgitando partes dele sem estritamente imitá-lo. O autor dá a esse talento o nome de *realness*, algo que “não é exatamente performance, nem exatamente

uma imitação; é a forma como pessoas, minorias, excluídas do domínio do real, apropriam-se do real e seus efeitos”<sup>28</sup> (Halberstam, 2005, p. 51).

Assim como sujeitos trans se apropriam da realidade por meio desse processo de *realness* e/ou de desidentificação, sem simplesmente reproduzi-la – afinal, eles quase nunca existem nela –, Julia se apropria do cinema para criar algo novo, à sua imagem e diferença. Porque ela conhece o cinema, ela viu todos os clássicos, domina seus códigos. Mas não quer meramente imitá-lo porque nunca existiu nele. Então, da mesma forma que Linn da Quebrada utiliza o funk e a oratória para inventar um novo mundo, instaurar o Reino de D-eus, Julia usa esse seu olhar fílmico onisciente para arreganhar as pregas do quadro cinematográfico e fazer-se caber nele. Para inventar sua própria história, à imagem e diferença de todos os filmes que viu, e criar seu lugar no cinema – uma espécie de *mise-en-regard* (Silva, 2021, p. 62) trans. Se Muñoz (2009) afirma que o queer como elaboração utópica é alicerçado sobre um perpétuo anseio por algo que ainda não existe, sobre objetos e momentos que estejam prenhes de um potencial por vir, Julia usa *Corvos* para fazer de seu cinema um desses objetos de “desejo por uma outra forma de ser no mundo e no tempo, um desejo que resiste às ordens de aceitar aquilo que não é suficiente”<sup>29</sup> (Muñoz, 2009, p. 96).

O curioso é que, se tanto na entrevista quanto em suas falas no longa, Julia usa os clássicos hollywoodianos e suas divas como a grande referência dessa noção de mulheridade a ser desidentificada, subvertida, o filme e Vinagre reencenam essa ideia também, e muito marcadamente, por meio do cinema clássico japonês – nomeadamente, na cena descrita acima, em que a protagonista veste o quimono e se sente “num filme do Ozu”. Autores como Coates (2016), Timonen (2024) e Wada-Marciano (2005) elaboraram extensas análises de como as personagens femininas dessa filmografia clássica nipônica, especialmente dos anos 1950 e 1960, estruturam-se sempre em torno de tipos – a matriarca sofredora, a filha devota, a boa esposa, a jovem “moderna” e solteira que trabalha, a prostituta ou a gueixa, entre outros. A repetição e familiaridade dessas personificações espelhava e, ao mesmo tempo, sublimava as ansiedades do povo japonês com relação às mudanças sociais ocorrendo no país após a Segunda Guerra, com a ocupação norte-americana e a modernização de certos costumes. Para além da reiteração dessas personagens, o “conforto” trazido pelo

---

<sup>28</sup> Tradução do autor. No original: “[Realness] is not exactly performance, not exactly an imitation; it is the way that people, minorities, excluded from the domain of the real, appropriate the real and its effects”. Opto por não traduzir *realness*, por ser um termo em inglês que remete a uma categoria e terminologia específica dos bailes de vogue criada pela comunidade queer negra norte-americana no fim dos anos 1980 e início dos 90. Em português, no entanto, poderia ser entendido como algo próximo de “autenticidade”.

<sup>29</sup> Tradução do autor. No original: “a desire for another way of being in both the world and time, a desire that resists mandates to accept that which is not enough.”

reconhecimento delas era reforçado ainda pelo fato de que as atrizes do *star system* nipônico se especializavam em cada um desses tipos – a exemplo de Setsuko Hara, que interpretava sempre o papel da “filha devota e virginal” nos filmes de Ozu, como *Pai e filha* (Yasujiro Ozu: 1949) e *Era uma vez em Tóquio* (Yasujiro Ozu: 1953); ou Kinuyo Tanaka, que viveu várias mães sofrendores nos longas de Kenji Mizoguchi, como *O Intendente Sancho* (Kenji Mizoguchi: 1954) e *Oharu, a vida de uma cortesã* (Kenji Mizoguchi: 1952). Como explica Coates (2016, p. 67):

reinvocar esse imaginário reforça um senso de continuidade com o passado, apresentando a persona da estrela pós-guerra como uma continuação de tradições existentes enquanto, ao mesmo tempo, modelando as novas subjetividades advogadas pelos ocupantes Aliados [...] o desafio enfrentado publicamente por essas estrelas de redefinirem-se a si mesmas de acordo com as normas democráticas do pós-guerra também oferecia modelos de identificação para o público espectador, ao representar as dificuldades de se retrabalhar a identidade japonesa no contexto pós-derrota<sup>30</sup>.

Ozu e Mizoguchi imaginavam esses desafios e transformações cada um a seu modo – o primeiro de forma mais ambígua e melancólica, o segundo mais crítico e politicamente contundente. As atrizes, no entanto, por mais que representassem com suas interpretações desses tipos “as relações multifacetadas de várias condições e processos históricos, que incluem contradições, fissuras e paradoxos”<sup>31</sup> (Fujiki, 2013, p. 4), permaneciam um tanto presas a esses papéis pré-definidos e suas convenções. Colocar momentaneamente Julia nesse lugar – especialmente vestida como uma gueixa, um “tipo” cuja subjetividade é quase sempre inexistente para além da função de servir o homem – tem, portanto, um poder simbólico muito grande. Principalmente porque, primeiro, Vinagre opta pela câmera baixa nessa sequência, remetendo claramente ao cinema de Mizoguchi, que questionava mais diretamente o apego japonês a seus costumes e tradições mais calcificados (Timonen, 2024); e segundo, porque Julia rejeita aberta e explicitamente esse lugar e esse papel, perguntando se a sequência já acabou e se ela pode tirar aquela roupa. Ela sabe que não cabe ali.

Porque Julia deixa claro que entende muito bem o que uma certa concepção (a)histórica e tradicional do cinema considera bom ou mau, adequado ou impróprio. Ela comenta quando acha que uma história não vai ser boa, ou não parece interessante, para o filme; fica chocada quando vê uma cena de sexo que considera inadequada em um festival de curtas; e se questiona, rindo, se é apropriado falar de seus fetiches na

---

<sup>30</sup> Tradução do autor. No original: “Re-invoking such imagery strengthens a sense of continuity with the past, presenting the post-war star persona as a continuation of extant traditions while at the same time modelling the new subjectivities advocated by the Allied occupiers [...] their public struggles to redefine the self according to post-war democratic norms also provided identificatory models for the viewing public in their representation of the difficulties of reworking the Japanese self for the post-defeat context”.

<sup>31</sup> Tradução do autor. No original: “the multifaceted relations of various historical conditions and processes, which include contradictions, fissures, and paradoxes”.

frente das câmeras – afinal, Katharine Hepburn jamais faria isso. Mas em todos esses momentos, ela lança seu olhar – o mesmo olhar – na direção da câmera e de Vinagre, e arreganha um pouco mais as bordas do quadro cinematográfico, penetra um pouco mais no seu espaço. Ela questiona se o que está dizendo ou fazendo é apropriado para o cinema – mas diz e faz mesmo assim. Porque *inventar* é o termo central aqui, a ideia fundamental. Ela está inventando um (novo) cinema, que a caiba, que comporte sua complexidade.

E esse inventar significa também fabular sua própria história, de uma forma cinematograficamente interessante. Não simplesmente relatá-la *ipsis literis*, mas transformá-la em cinema. Em várias das entrevistas sobre o longa, Vinagre e Julia deixam claro que nem todas as histórias que ela conta no longa são reais, e mesmo as que são podem ter um detalhe ou outro reimaginado – em outras palavras, que existe muita ficcionalização no roteiro. O interessante é que eles explicam – e essa é uma expressão que usam reiteradamente em suas falas – que a ficção é usada como uma forma de proteção para Julia – proteção de julgamentos morais, de reações de familiares ou de pessoas envolvidas nas histórias, de consequências ou desdobramentos indesejados. Ficcionalizar significa que, potencialmente, nada ali seja verdade. Porque eles não estão fazendo verdade, estão fazendo cinema. Tudo ali é cinema, e é isso que Julia tinha em mente o tempo todo, como ela mesma elabora:

eu estava muito consciente do quanto eu queria me expor e do quanto eu não queria me expor. Então, foi uma *mise-en-scène*, pelo menos para mim ali, na frente da câmera, eu me senti muito atriz em muitos momentos. Eu entendi que eu precisava me proteger porque algumas coisas, se eu dissesse como eu digo na minha vida, na câmera não funcionaria. Então, o cinema estava o tempo todo na minha cabeça. Eu estava muito consciente de que era um filme, de como eu queria que as pessoas me vissem, de como tudo que foi falado chegasse para as pessoas<sup>32</sup>.

Mais uma vez, a consciência de cinema de Julia se revela como a matéria-prima criadora do filme – é ela que, segundo a própria protagonista, constrói a *mise-en-scène* e a narrativa do longa. E essa consciência vem de antes. Vinagre conta em entrevistas que já havia visto Julia, sua amiga, narrar aquelas mesmas histórias várias vezes, em outros contextos – e em cada uma delas, algum detalhe do caso ou a postura da narradora mudava a sua trama<sup>33</sup>. Portanto, essa ideia de autonarrativa como *performance* e criação para um público específico, de que a encenação – e/ou a forma – contam tanto, ou mais que o próprio conteúdo, extrapola os limites do cinema, mas ganha novos contornos e novas dimensões dentro dele. Na mesma entrevista, Julia comenta, sobre sua postura durante as filmagens, que:

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

<sup>33</sup> Ver por exemplo: <http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/>. Acesso em 22.04.2023.

eu lembro que eu tinha uma preocupação que era “eu preciso performar como se eu estivesse conversando com um homem que me atraísse”. Porque eu também tinha muita consciência de que a feminilidade só é lida pelas pessoas, inclusive por um corpo trans, se ela é projetada da forma como a sociedade entende a feminilidade. Então, para mim, não tinha que ficar a menor dúvida nas pessoas de que estavam diante de uma mulher trans. Na vida, eu sinto isso. Quando eu estou com meus amigos, as pessoas com quem eu convivo, eu não me sinto numa obrigatoriedade de estar o tempo todo feminina, dessa forma como as pessoas entendem a feminilidade. Mas quando eu estou num ambiente social, eu me sinto às vezes muito ridícula porque eu sinto uma necessidade de performar uma feminilidade que não é natural para que as pessoas não me rotulem como algo fora do normal<sup>34</sup>.

Essa *realness*, essa autonarrativização como fabulação e encenação se revela, assim, não uma reprodução, mas uma resposta e uma resistência, a um mundo cis-heteronormativo. Numa sociedade violentamente transfóbica, homofóbica, que nunca foi pensada, engendrada ou receptiva a sujeitos LGBTQIA+, fabular, imaginar um outro mundo, melhor, mais queer, é quase inevitável. É um refúgio, um bálsamo, um ato de resistência e perseverança. Limitar-se a relatar uma história como ela realmente aconteceu é aceitar essa violência, essa opressão, essas circunscrições heterossexistas. Fabular é resistir e invocar algo melhor por vir. E essa capacidade, ou necessidade, como Julia reflete, vem desde muito cedo:

é muito mais fácil quando um garoto hétero cisgênero começa a ficar de pau duro, os pais ficam orgulhosos e falam “ai, ontem eu fui no quarto do Eric, e o pinto dele estava duro, kkkkk”. Só que se me pegam enfiando meu dedo ou um tubo de Rexona no meu rabo, vão falar “*what*, meu Deus, essa criança está louca, endemoniada, e não sei o que lá”. Quando você é uma criança viada e tem o despertar do desejo, da libido, isso é problematizado, é oprimido, é tornado um escândalo muito maior de como as pessoas lidam com um garoto hétero cisgênero [...] O que rola é um apagamento, a mãe e o pai fingem que não estão vendo. E a bicha sozinha começa a falar sozinha. E daí, ela vai fabular. Eu não conheço um viado que não fabule. É impressionante. E as pessoas queer em geral, sapatão, não-binária, *whatever*, tudo que está dentro dessa caixinha chamada queer. Então, eu penso que as pessoas fabulam desde sempre. Na vida da mulher trans, é isso, a gente começa a criar uma persona social, que a gente acaba aderindo a ela para a vida. Ela acaba se tornando você. Você inventa seu nome. Você usa durante um tempo o nome que as pessoas te dão. Eu tive milhares de nomes<sup>35</sup>.

Recorrer à ficção, à fabulação, para imaginar e escrever a própria história seria, dessa forma, um estado quase natural ou inerente ao ser queer – especialmente, o ser trans. Linn da Quebrada transforma isso em música. *Corvos* transforma em cinema, por meio do diálogo de olhares entre Julia e Vinagre – não em verdade, ou em documentário, mas em uma criação cinematográfica que, ecoando Prosser, ao ser narrativizada, afirma sua existência. Ou, como Halberstam (2005, p. 73) argumenta, “quando lemos vidas trans, por mais complexas e contraditórias que possam parecer, é necessário ler como vida, e não como mentira. Desonestidade, afinal, é apenas outro nome para

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

<sup>35</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

narrativa”<sup>36</sup>. Julia, assim, conta um conto, aumenta um ponto, retira outro; inventa um caso, esconde outro – não importa se é verdade ou não: é a história que ela criou para si mesma, e agora é cinema.

O que Vinagre e o longa reconhecem é a capacidade do próprio olhar de Julia – após anos como essa criança queer solitária e fabuladora, como essa jovem escopófila/cinéfila – de criar esse cinema. E o curioso é que não é a primeira vez que o realizador identifica como essa predisposição queer para a fábula e a invenção muitas vezes desaguam na criação artística. Em entrevista ao jornalista Gary M. Kramer, do site *Film International*, publicada em 3 de maio de 2018, Vinagre afirma gostar de “fazer filmes sobre desejos, fetiches e sonhos”<sup>37</sup> – todos gestos de criação ou imaginação de algo que ainda não existe. Ademais, seu curta *Filme para um poeta cego* (Gustavo Vinagre: 2012) também é o retrato de outro artista queer: o poeta gay brasileiro Glauco Mattoso. Se Nascimento (2021, p. 54) considera que “a marginalidade é um estímulo à criatividade”, é exatamente esse o lugar, o aspecto, do universo queer que Vinagre deseja focar. Seus filmes, como ele mesmo explica, são sempre construídos em diálogo com o universo artístico desses sujeitos LGBTQIA+ criadores:

toda pessoa queer tem algo de artista porque foi deixada à margem. E quando fica à margem, você começa a olhar o mundo com outros olhos, e você tem uma visão crítica sobre as coisas e consegue não cair nessa coisa que a Julia falou, que é uma vida em que tudo é predeterminado, casar, ter filhos. E quero acreditar que ainda consegue ter uma visão – porque a gente está cada vez mais assimilado a essa lógica toda. E nesse sentido de comparação com o *Poeta Cego*, eu acho que todos os meus documentários... são todos artistas, na verdade. No fundo, eu estou entrando no mundo artístico daquela pessoa – seja a Julia na atuação, e depois na direção; seja o Glauco na poesia dele [...] Para o meu método de produção de filmes, que é totalmente independente, eu não posso esperar a coisa acontecer. São documentários em que as coisas têm que se dar em dois, três dias porque não tem mais dinheiro. Não tem equipe que tope trabalhar de graça todo esse tempo. Então, eu sei que vou precisar lidar com a ficção, e muitas vezes eu vou precisar lidar com a repetição [...] esse tipo de documentário que eu faço só é possível porque são documentários sobre artistas. E artistas têm a consciência do que significa fazer um filme, por mais que alguns nunca tenham feito um antes. Enfim, eles têm a consciência do que é o fazer artístico<sup>38</sup>.

Essa descrição do processo deixa muito claro como, e por que, *Corvos* não é um filme sobre Julia Katharine. Mas, sim, um filme criado em parceria com o olhar e o cinema dela. O longa nasce exatamente do diálogo cinematográfico entre essa abordagem mais crua e de guerrilha de Vinagre, tratando o documentário não como um mero registro do real, mas a partir de uma abordagem queer como algo mais provocador, entre o

---

<sup>36</sup> Tradução do autor. No original: “When we read transgender lives, complex and contradictory as they may seem, it is necessary to read for the life and not for the lie. Dishonesty, after all, is just another word for narrative”.

<sup>37</sup> Tradução do autor. No original: “I like making documentaries about desires, fetishes and dreams”. Disponível em: <http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/>. Acesso em 22.04.2023.

<sup>38</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

explícito e o onírico<sup>39</sup>; e as referências do cinema clássico trazidas e desidentificadas pela atriz e roteirista – sua narrativa, sua *mise-en-scène* e sua capacidade de diálogo com, e sedução do/a, espectador/a.

Assim, Julia conta que, quando o amigo e realizador lhe disse que queria fazer um filme com ela, as primeiras conversas que os dois tiveram levaram-na a imaginar que interpretaria uma espécie de Little Edie, do documentário *Grey Gardens* (Ellen Hovde, Albert Maysles & David Maysles: 1975). Foi só quando assistiu a *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho: 2007), em que depoimentos de pessoas comuns se misturam com os de grandes atrizes brasileiras, sem nunca ficar claro quais histórias são reais ou quais são encenadas/inventadas, que Julia descobriu um ponto de encontro entre o seu cinema e o de Vinagre, e entendeu o que iria fazer:

eu fabularia a partir de uma história de alguém, e esse alguém sou eu. Então, pra mim foi bem interessante esse exercício de construir essa Julia que não sou eu, que é uma fabulação. Por mais que veja momentos no filme em que eu me reconheça, em que eu lembro do quanto eu fui eu e que não havia nenhuma camada de atriz, 99% do tempo eu estava muito consciente de ser atriz ali, de que era importante pra mim. Não só pela questão da segurança, essa questão de autoproteção. Era também uma questão fílmica mesmo. Porque os documentários do Gustavo são muito crus, têm alguma encenação, mas aquelas pessoas são elas mesmas. Eu não consigo ver o Glauco não sendo aquela pessoa que eu vi no filme. Mas eu não queria ser o Glauco, entende? Eu não queria ser a pessoa real. Eu queria ser a pessoa que ficasse no universo da fabulação, uma espécie de Little Edie, coisas do Tennessee Williams, que sempre me puxam muito. Então, eu ficava, “ah, eu quero brincar, trazer um elemento da Blanche, uma coisa da Little Edie”<sup>40</sup>.

*Corvos* resulta, assim, desse tango dançado por realizador e personagem, ou dessa fricção encenada pelos dois, em que Vinagre interpreta o papel desse diretor fazendo questionamentos ou provocações que conduzam a uma certa versão do filme que deseja realizar, e Julia responde com uma encenação e uma *performance* da história que ela quer contar. E a dupla deixa bem claro que esse embate é uma encenação, que todos os momentos em que a protagonista questiona o cineasta sobre o longa, ou sobre seu possível desconforto ou reação ao processo de realização, foram planejados já no roteiro, como o próprio argumento central ou matéria-prima do filme. Segundo Julia:

de fato, nós temos olhares muito diferentes para cinema [...] mas quando a gente encena algum conflito no filme, é muito querendo trazer para as pessoas essa reflexão do que é de fato o lugar de fala, essas questões do poder da narrativa, de quem detém o poder da narrativa. Então, em algum momento, eu falo “ah, eu me senti objetificada”. Mas na verdade eu falei aquilo, e foi combinado anteriormente, muito com a intenção de dizer “por que vocês não podem questionar os seus diretores?”. Vocês podem, e isso é interessante.

---

<sup>39</sup> Segundo Vinagre, uma das principais referências que ele tinha ao fazer o filme é o pioneiro documentário queer *Portrait of Jason* (Shirley Clarke: 1967). Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

<sup>40</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

Porque qualquer atrito que houvesse ali no set me estimularia a fazer o meu trabalho de maneira melhor, como eu acho que para ele também<sup>41</sup>.

Essa discussão sobre uma certa configuração histórica do cinema – especialmente do documentário – entre sujeito e objeto de criação, portanto, está no próprio DNA de *Corvos*. Se o filme não se propõe necessariamente a inverter esses papéis, ele opera no mínimo uma desestabilização ou uma horizontalização queer dessa estrutura – uma versão documental do que Sciamma e suas atrizes fazem em *Retrato de uma jovem em chamas*. E o próprio Vinagre reconhece que, no fim das contas, a balança talvez acabe pendendo para o outro lado. Porque, por mais que os embates tenham sido planejados de antemão, os diálogos não foram escritos, com as situações se desenvolvendo de forma orgânica no set. E o cineasta admite que, nesse jogo de pingue-pongue artístico, Julia pode ter saído vencedora:

acho que é ela mesma jogando com o espectador, jogando comigo. E acho que ela domina, na verdade, domina tudo. Uma das minhas grandes surpresas na tela é ver o quanto ela está dominando ali a situação, ela faz o que ela quer, do meu ponto de vista. É o que eu sinto, e já ouvi isso de algumas pessoas também<sup>42</sup>.

Falar de vencedores ou perdedores, porém, não é totalmente adequado. Porque o filme não é uma luta. Ele é, sim, de certa forma, um ajuste de contas entre Julia e o cinema – esse cinema que a trans-tornou: que in/de/formou sua feminilidade, que a apagou, que não retornou seu olhar, sua imagem, e de que agora ela toma o controle. Nas palavras de Vinagre, é “uma jornada dessa personagem trans, com essa relação de olhar de volta para a câmera, essa jornada de criança abusada até chegar à diretora de cinema. Era meio que uma jornada da Julia retomando as rédeas da vida e da própria narrativa”<sup>43</sup>. E para encenar essa história de amor abusivo entre a protagonista e o audiovisual, até chegar a esse “final feliz”, *Corvos* faz uso de três metáforas visuais para o cinema, que representam sua complexidade – e a complexidade do relacionamento de Julia com ele.

A primeira já foi mencionada acima: o espelho, essa superfície que (re)corta, que aparentemente reflete a realidade, mas na verdade pode distorcer e apagar aquilo que não lhe interessa. Há uma cena em *Corvos*, porém, que evidencia como o filme utiliza essa ferramenta – essa arma – como instrumento a serviço do olhar da protagonista. Nela, Julia se olha no espelho enquanto narra outro relacionamento abusivo que teve, desta vez com Roberto, um homem que lhe forneceu hormônios para que ela moldasse seu corpo de acordo com as expectativas estéticas/cosméticas que ele tinha de uma mulher trans. Vinagre e Cris Lyra encenam todo o relato num plano único, que começa

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

<sup>42</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

<sup>43</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

num enquadramento fechado do reflexo do rosto da protagonista no espelho (fig. 7) e, por meio do *zoom out*, gradualmente revela todo seu corpo. Devido ao posicionamento e à angulação do espelho, contudo, é o olhar de Julia que permanece no centro do quadro o tempo todo. A história é sobre o olhar externo, de Roberto – que, assim como o do cinema, representou uma violência –, e sobre a tentativa da protagonista de (cor)responder a ele, mas em *Corvos* é o olhar dela que importa. É ele que está no controle.



Fig. 7: Fotograma do filme *Lembro mais dos corvos*, capturado a partir de 0h54'04". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

O segundo é a gaiola com o passarinho Nuvem, que Julia teria acabado de comprar – outra ficcionalização imaginada especificamente para o filme<sup>44</sup>. Porque o cinema pode ser uma superfície que reflete, mas suas imagens distorcidas, idealizadas e cosmetizadas também podem nos aprisionar. Podem se tornar uma jaula que, ao mesmo tempo que protege dos perigos do mundo lá fora, nos confina dentro de suas grades de expectativas inatingíveis, impedindo que saíamos e encontremos nossas próprias histórias, nosso próprio potencial. Não é nada por acaso, aliás, que Julia afirma no documentário que Nuvem é fêmea. Em certa medida, foi isso que aconteceu com a protagonista: o cinema lhe serviu como uma espécie de refúgio e um lugar para sublimar os terrores da vida por meio da fabulação, um escape das violências cis-heteronormativas de seu cotidiano, mas foi também ele uma violência, ao apagar pessoas como ela e ao apresentar ideais de feminilidade e mulheridade tóxicos e incompletos: no único momento do documentário que ela expressa alguma preocupação com seu peso, não é por uma questão de saúde, mas sim porque revela ter pensado em emagrecer para o filme de Vinagre – para a câmera.

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

Próximo ao final do longa, porém, Nuvem sai da gaiola e caminha sobre o corpo de Julia. É uma cena profundamente complexa e cheia de camadas de leitura, que permite uma série de interpretações. Mas se optarmos por seguir na hipótese do parágrafo anterior, de que o pássaro pode – em certa medida – servir como uma representação da protagonista na sua relação com o cinema, a sequência seria uma síntese do próprio filme. Porque mostraria Julia saindo de sua “prisão” e “explorando”, desvendando, seu próprio corpo, suas histórias, sua existência, em frente à – e para a – câmera. É uma exploração e um procedimento desconfortável – a protagonista se mostra claramente incomodada e tensa, ainda que estoica, com o toque de Nuvem caminhando sobre sua pele – porque o gesto fílmico carrega consigo sempre uma violência potencial. Essa violência, no entanto, é sublimada pela terceira metáfora do cinema que aparece nessa mesma cena: a caixinha de música.

Enquanto Nuvem caminha sobre seu corpo, Julia opera as engrenagens de uma pequena caixinha de música que ouvimos durante toda a sequência. Não é difícil – nem um exagero de interpretação – perceber esse mecanismo exposto como a própria engrenagem do cinema, que *Corvos* passa o tempo todo desnudando e que a protagonista, finalmente, não só acessa, como controla, opera. Ao final da cena, filmada em plano-sequência, a voz de Vinagre grita “*corta*”, mas a câmera não obedece e segue enquadrando o rosto de Julia, que olha diretamente na sua direção. O olhar que permeia todo o documentário, que o controla e que assume agora o comando: sentando, figurativamente, na cadeira de realizadora, a protagonista determina o fim das filmagens logo na sequência seguinte e dirige, como veremos na seção a seguir, a cena final do longa.

## **2.4 Trans-tornos divinos**

Na última sequência de *Corvos*, Julia convida a câmera de Cris Lyra a acompanhá-la até a janela e ver o nascer do sol. O enquadramento assume uma espécie de ponto de vista subjetivo da protagonista, enquanto a ouvimos dizer “*agora eu que sou a diretora. Eu vou dirigir o sol... ação!*” [1h15’32”]. E enquanto o sol lentamente obedece o comando, vemos os créditos finais. O longa acaba porque está completo o arco dramático descrito acima por Vinagre: Julia agora é uma cineasta, tomou as rédeas de sua vida e do cinema.

No mesmo ano, essa narrativa se tornaria realidade: ela escreveria, dirigiria e protagonizaria seu primeiro curta, *Tea for two* (Julia Katharine: 2018). O filme é resultado de uma ideia que ela comenta no próprio *Corvos* e que descreve como “*uma comédia romântica. Porque eu decidi que, na minha vida, se eu me tornar uma cineasta, eu vou sempre dirigir comédias românticas porque toda falta de romance que eu tive na minha vida, eu quero compensar no cinema. Eu quero que todas as histórias de amor incríveis que eu imaginei um dia viver, eu possa realizá-las em filme. É uma maluquice, mas é exatamente isso*” [1h09’27”].

É uma fala que, de certa forma, sintetiza a ideia do ato de criação queer: a recusa em aceitar a violência medíocre e cis-heteronormativa do real, mas que parte dela para insistir em fabular, em imaginar um mundo à imagem e semelhança do próprio desejo, da própria subjetividade. Que clama o direito dos indivíduos LGBTQIA+ de não simplesmente serem um objeto a ser representado – no cinema, nas artes – mas de serem sujeitos de sua própria criação, sua própria representação. Não lhes interessa simplesmente espelhar sua realidade, essa realidade insuficiente e heterossexista, mas sim inventar e elaborar suas utopias.

Ironicamente, há um momento no documentário de Vinagre em que Julia conta sobre um relacionamento que teve com um professor quando era adolescente e, quando decidiu expor a história, foi espancada e ouviu das pessoas que “*ah, ela tem uma imaginação muito fértil, ela tem esses delírios, essas histórias fabulosas e acredita muito nisso. Eu sempre tive esse estigma de mulher trans-tornada*” [0h16’44”]. Se o colégio e a realidade consideravam as histórias e a narrativa da protagonista uma espécie de loucura, um devaneio, agora elas são consideradas cinema. Arte.

Linn da Quebrada encerra *Bixa Travesty* com uma fala que ecoa essa noção de que a ousadia de um sujeito queer – especialmente indivíduos trans – de criar arte, de contar suas próprias histórias, de (re)inventar sua própria vida, imaginar um outro mundo, quase sempre vai ser tachada de insanidade. Ela argumenta, porém, que “*eu não sou louca. Posso estar louca, mas serei o meu próprio trans-tornar. Eu vou continuar me trans-tornando, me movimentando e me tornando tantas outras que já serei um trans-torno para as suas teses. Eu serei um trans-torno aos termos que vocês criaram*” [1h10’36”].

Nesse sentido, filmes que operam nessa chave do ato de criação queer são produções que enxergam esse trans-tornar não como um acesso de loucura, mas como um gesto criativo – um ato de autoinvenção que, ao produzir arte e narrativas que chegam até

outras pessoas, têm o poder de imaginar e invocar novos mundos, novas utopias – e que se deixam contaminar por esse gesto, fundamentando nele a própria tessitura fílmica. Se Halberstam (2005, pp.116-117) afirma, com respeito a mulheres trans, que “devemos localizar a feminilidade não como o material com o qual começamos, nem como um produto final da engenharia médica, mas como um palco e, de fato, um local carnal de produção”<sup>45</sup>, podemos considerar que é esse ato de criação mesmo – esse gesto de Linn, esse olhar de Julia – que as torna queer. Não seus corpos, não meramente seus objetos de desejo sexual. Mas suas capacidades de se inventarem – e reinventarem as linguagens artísticas de que se utilizam – à imagem e semelhança de seus próprios (D)eus.

---

<sup>45</sup> Tradução do autor. No original: “We should locate femaleness not as the material with which we begin, nor as the end product of medical engineering, but as a stage and indeed a fleshly place of production”.

## Capítulo 3: Verdades teatralizadas

### Introdução

Hilton Lacerda considerava a localização geográfica do Chão de Estrelas – o espaço cênico do grupo teatral que protagoniza *Tatuagem*, seu primeiro longa de ficção como diretor – um aspecto fundamental para entender a proposta e a arte produzida pela companhia<sup>1</sup>. Ele acreditava que devia ser um lugar fora do centro da cidade do Recife, com um olhar periférico, às margens – marginal. Depois de alguns meses de busca, o cineasta e sua equipe de produção optaram pelo Matadouro de Peixinhos, um antigo espaço de abate de animais que se encontrava abandonado, na divisa entre Recife e Olinda, nem bem numa cidade nem na outra, cercado de mato por todos os lados – uma localização indefinida, um quase não-lugar.

Utilizando as ruínas daquele galpão, do qual restavam apenas algumas colunas, o piso e nada mais, Lacerda e Renata Pinheiro, sua designer de produção, decidiram erguer o teatro Chão de Estrelas – principal locação do filme e, de certa forma, sua coprotagonista. Para Pinheiro (*apud* Santos, 2014, p. 117), “simbolicamente as ruínas representariam o governo militar, e o Chão de Estrelas, com o seu colorido no meio daquilo tudo, seria uma célula que poderia transformar, levar vida, alegria, meio que um câncer às avessas”.

A dois dias do início das filmagens, porém, depois de muito trabalho, autorizações assinadas e de investida quase toda a rubrica de arte do orçamento no espaço, a prefeitura do Recife emitiu um embargo, impedindo o uso do local. Tratava-se de uma edificação em ruínas, com risco de acidentes; para filmar ali, a equipe precisaria da auditoria e do aval de um engenheiro, que devia ser contratado pela produção – algo que, tanto em termos de tempo quanto de dinheiro, era inviável àquela altura. Estava tudo pronto, os próprios atores haviam ajudado nos retoques finais da montagem do teatro, e parecia impensável, logística e financeiramente, fazer tudo aquilo de novo – ou mesmo encontrar outra locação. Com muito custo e negociação, a equipe insistiu que já tinha as permissões assinadas, isolou e se comprometeu a não filmar nos pontos mais arriscados do galpão, limitando um pouco os enquadramentos possíveis, e decidiu seguir em frente e fazer o longa ali, como planejado. O resto é história.

---

<sup>1</sup> O relato que se segue foi narrado ao autor pelo cineasta Hilton Lacerda, em entrevista concedida por videoconferência, realizada em 17 de outubro de 2023, para complemento da presente investigação.

O episódio e a escolha do local sintetizam, em certa medida, o gesto artístico dos quatro longas analisados neste capítulo. A partir das ruínas de recortes específicos da heteronormatividade – desde um regime político até espaços institucionais e contextos socioculturais – marcados por um histórico de morte e violência, *Morrer como um homem* e *Fogo-fátuo*, ambos dirigidos pelo português João Pedro Rodrigues, *Inferninho*, dos cearenses Guto Parente e Pedro Diógenes, e o já citado *Tatuagem* constroem universos, espaços de expressão e liberdade artística que permitem a seus protagonistas viver e criar de forma plena. De forma queer. A uma existência necrosada contrapõe-se uma resistência fabular. É um projeto arriscado, que vai se deparar com a oposição e os ataques do status quo ao seu redor, mas no qual os personagens insistem, por ele constituir a única forma de demonstrarem – e serem – quem realmente são.

Nessa expressão, a teatralidade é o gesto central. Por meio do ato de (re)encenar o teatro performativo de uma sociedade tragicomicamente heterossexista de formas debochadas, irônicas, melodramáticas, queer, esses sujeitos revelam seu olhar, sua dor, seu sofrimento, alegria e afetividades – sua existência e resistência. Com isso, o palco se torna o espaço por excelência desse r/existir, o local onde o queer é possível, em resposta às violências fora dele. A partir do ato de criação ali performado pelos personagens, porém, esse gesto contestador acaba por transbordar para além dos limites da caixa cênica, contaminando toda a tessitura narrativa dos quatro filmes.

O objetivo deste capítulo é perceber e analisar como esses protagonistas fazem uso de uma certa teatralidade – por meio de performances musicais, cômicas, melodramáticas – para desestabilizar e ressignificar o contexto histórico, político e geográfico ao seu redor. De que maneira *Tatuagem* queeriza a resistência à ditadura civil-militar brasileira? Como *Morrer como um homem* e *Fogo-fátuo* indagam e colocam em xeque o passado, presente e futuro da história e do conservadorismo português? E em que medida *Inferninho* propõe a própria máquina-dispositivo do cinema como uma possibilidade de r/existência fora desse espaço-tempo heterossexista – como um mecanismo de fabulação? A partir da leitura proposta acima, pretende-se examinar como os quatro longas se apropriam do gesto criativo para desestabilizar a própria *mise-en-scène* cinematográfica por meio do teatral: evidenciar o cinema como encenação – e como uma encenação historicamente heteronormativa que, corrompida pelos atos de criação queer performados nesses filmes, pode ser também desestabilizada, ressexualizada, queerizada.

Neste sentido, a análise buscará compreender como o uso da teatralidade se aproxima (ou não) do *camp*, um dos conceitos centrais na teoria queer anglo-saxã – e em que

medida, na verdade, o quarteto de produções acaba por propor suas próprias versões, geográfica e historicamente localizadas, do termo. A partir da revisão teórica de alguns/mas dos/as vários/as autores/as que se debruçaram sobre o estudo do *camp*, a investigação tentará perceber até que ponto os longas analisados se apropriam das estratégias apontadas pela literatura especializada, ou as reinventam e desconstroem, oferecendo como alternativa o deboche, o arremedo e a ironia (procedimentos mais próximos da tradição artística e cinematográfica de seus países). Para iniciar esse percurso, passemos, então, à nossa visita ao teatro Chão de Estrelas e ao universo de *Tatuagem*.

### 3.1 Do trauma ao deboche

O primeiro som que se ouve em *Tatuagem*, antes mesmo de qualquer imagem aparecer na tela, é o toque de três campainhas, normalmente usado para anunciar o início de uma peça no teatro. A elas, segue-se o discurso de abertura do mestre de cerimônias do Chão de Estrelas, enquanto um *travelling* nos apresenta os bastidores do espaço do grupo. Ao final dele, porém, não vemos a apresentação. Porque o espetáculo sendo anunciado é o próprio filme – esse retrato dos bastidores prenunciado no plano-sequência inicial. Palco e set, bastidores e performance, a vida fora do palco e a encenação nele se transfiguram em uma mesma obra na produção escrita e dirigida por Hilton Lacerda.

Ainda nesse discurso inicial, que contém, de certa forma, uma declaração de “missão e valores” do grupo Chão de Estrelas, uma frase se destaca: “*nossa arma é o deboche*” [oho1’o3”]. O elemento central na arte do grupo protagonista, e no espírito do próprio filme de Lacerda, é comunicado logo no primeiro minuto do longa. Tanto o Chão de Estrelas quanto *Tatuagem* combaterão e desestabilizarão a moral e a repressão da ditadura civil-militar brasileira, período no qual se passa a história, não com o uso de revólveres ou bombas, e sim por meio do deboche. Portanto, antes de iniciar uma análise mais aprofundada do filme, é importante pensar no que ele consiste, e em que medida se aproxima do que a teoria queer de língua inglesa conceituou como *camp*.

O termo *camp* foi usado pela primeira vez em um ensaio publicado por Susan Sontag em 1964. Nele, a autora define o conceito como uma sensibilidade estética marcada pelo artificialismo e pelo exagero “que, entre outras coisas, converte o que é sério em frívolo” (Sontag, 1987, pp. 275-6). Para ela, tal exacerbação está particularmente ligada

às “características sexuais e aos maneirismos da personalidade [...] indo contra a própria corrente do sexo” (1987, p. 335), motivo pelo qual a filósofa norte-americana considerava que os “homossexuais constituem a vanguarda e o público mais articulado do *camp*” (1987, p. 335).

Por trás das proposições de Sontag, estava a noção de uma certa atitude da comunidade queer diante da cultura heteronormativa dominante – e de seu alijamento, privação e exclusão por ela – que busca transformar a dor e humilhação decorrente disso em chacota e artifício, por meio do exagero. A constatação central é que, dadas as raízes profundas, onipresentes e históricas dessa cultura, provavelmente não se pode vencê-la, mas é possível rir dela, ridicularizá-la – e esse riso, essa zombaria, torna-se uma expressão do ser queer, de seu lugar de fala, ponto de vista e crítica, de suas dores e alegrias. Assim, se o regime militar criminalizava a homossexualidade, a resposta é escancarar todo o homoerotismo e a viadagem inerentes ao exército. Ou se a heteronormatividade postula que homem não chora, não sofre, a ideia é vestir-se de mulher e, por meio da hiperbolização do sofrimento e do martírio causados ao feminino, expressar e sublimar sua própria dor. Como Halperin (2012, p. 218) explica,

papéis e significados sociais dominantes não podem ser destruídos, tampouco o poder da beleza, mas eles podem ser erodidos e desconstruídos: nós podemos aprender a não levá-los a sério. O poder deles sobre a nossa crença é enfraquecido, sua preeminência é corroída, quando são parodiados ou perfurados, assim como as identidades de sexo e gênero são subvertidas quando são teatralizadas, evidenciadas como papéis ao invés de essências, tratadas como performances sociais, e não como identidades naturais e, assim, privadas de sua reivindicação à seriedade e autenticidade, de seu direito à nossa fidelidade moral, estética e erótica<sup>2</sup>.

Fica assim clarificada a importância do *camp* para a teoria queer – e a inextricabilidade dos dois conceitos. Por meio do primeiro, a teatralidade e a inautenticidade das performances de gênero – do que é ser homem ou mulher, gay ou lésbica – é escancarada e ridicularizada, não como um conceito complexo, radical ou ameaçador, mas como uma piada de que todos/as/es podem rir. Na apresentação arrebatadoramente hilária e melodramática de uma *drag queen*, torna-se claro e evidente para quem quiser ver que a heterossexualidade pode ser dominante, mas que é também tragicamente cafona, passível de ser arremedada e invariavelmente representada por meio do exagero. É por estas razões que os quatro filmes analisados no presente capítulo recorrem à teatralidade e ao artifício para desestabilizar a

---

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “Dominant social roles and meanings cannot be destroyed, any more than can the power of beauty, but they can be undercut and derealized: we can learn how not to take them straight. Their claim on our belief is weakened, their preeminence eroded, when they are parodied or punctured, just as sex and gender identities are subverted when they are theatricalized, shown up as roles instead of as essences, treated as social performances instead of as natural identities, and thus deprived of their claims to seriousness and authenticity, of their right to our moral, aesthetic, and erotic allegiance.”

heteronormatividade. Ao assumir a atitude *camp*, o sujeito queer abandona momentaneamente o lugar da humilhação e da exclusão em que foi colocado, apresentando uma postura de consciência crítica, ainda que jocosa e efêmera. Ele/a/u consegue infiltrar-se nessa cultura que o exclui, não como vítima, mas como uma espécie de observador ferino.

Para Dyer, o *camp* nasce exatamente desse lugar de exclusão e privação que permite à comunidade queer perceber o *mainstream* heteronormativo como uma estrutura cultural socialmente construída, e não como um estado natural das coisas. “Em outras palavras, ele desnaturaliza a normalidade [...] *camp* tem muito a ver com o exagero e a gozação da normalidade”<sup>3</sup> (Dyer, 2002, p. 20). James Green (2000, p. 336), por sua vez, define a estratégia de exagero e gozação como uma estilização artificial que se origina das “relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular”, do “posicionamento alheio à cultura dominante; e [d]a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão ‘natural’ do ‘desejo’”.

É importante notar, contudo, que todo esse humor e gozação não significa que o *camp* se resuma a um mecanismo de puro desdém que distancie ou desconecte – física e emocionalmente – o sujeito queer da cultura e da violência que estão sendo ridicularizadas. Ele simplesmente oferece uma via alternativa – ou uma janela – a essa estrutura opressora, na qual o gay, a/o trans, a drag, etc. passa a ocupar um lugar menos vulnerável. *Camp* é teatro e, como teatro, oferece uma máscara. No entanto, a dor permanece ali, por debaixo dela. Na sua concepção do termo, Halperin (2012, p. 200) afirma que o “*camp* retorna à cena do trauma e reencena aquele trauma numa escala ridiculamente amplificada – de forma a drená-lo de sua dor e, ao fazer isso, transformá-lo”<sup>4</sup>. Essa associação a uma ideia de trauma é fundamental para não perder de vista o pathos inerente ao *camp*, bem como a noção de que se trata de uma ferramenta de sobrevivência e inserção numa cultura, de outra maneira, inescapável e intolerável. Não se trata de mera gozação, mas antes de uma estratégia bem fundamentada de expressão da própria dor – algo que, de outras formas, é habitualmente negado a esses indivíduos – por meio de uma (auto)crítica do organismo causador do sofrimento:

*camp* não é desaprovação, mas crítica. Ele não visa corrigir e melhorar, mas questionar, minar e desestabilizar. Nisso, ele difere da sátira, que seria uma forma apropriada de responder ao kitsch, uma vez que a sátira funciona como desaprovação, uma depreciação de objetos e práticas inferiores. Já o *camp*

---

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “in other words, it denaturalises normality [...] *camp* is so much about the exaggeration and send-up of normality”.

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “*Camp* returns to the scene of trauma and replays that trauma on a ludicrously amplified scale—so as to drain it of its pain and, in so doing, to transform it”.

zomba das coisas não a partir de uma posição de superioridade moral e estética, mas de uma posição interna à condição deplorável de não ter padrões morais ou estéticos sérios – uma condição que ele afetivamente elabora e estende, generosa ou agressivamente, de forma a incluir a todos. *Camp* não prega; ele humilha. Mas ele não humilha algumas pessoas às custas de outras. Ele arrasa com todo mundo junto<sup>5</sup> (Halperin, 2012, p. 190).

Em outras palavras, o *camp* reconhece o lugar de humilhação e opressão do sujeito queer no contexto em que ele/a se encontra. Mas, de forma a torná-lo mais suportável, ridiculariza a cultura que o/a coloca nessa posição e a puxa para esse mesmo lugar. Todos/as/es ficam na lama (mas olhando para as estrelas, talvez).

No Brasil, Denilson Lopes (2002, p. 103) parte de uma perspectiva mais política e decolonial para identificar nesses artifícios do *camp* uma “estratégia corrosiva” diante da assimilação capitalista cada vez mais acrílica de certos sujeitos homossexuais (brancos, de classe média) pelo *mainstream*, em detrimento da diferença e do questionamento desse sistema. Sem ignorar a mencionada melancolia e dor subjacentes ao termo, o autor defende que, num contexto contemporâneo, no qual a aceitação se traduz no frequente apagamento do queer como cultura e contestação, em favor de uma homonormatividade insossa que reproduz as estruturas opressoras,

o *camp* expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de empreendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (Lopes, 2002, p. 113).

Na ideia central de gozo, tanto no sentido cômico quanto no de alegria, reside o poder de resistência do *camp*. A dor e a opressão permanecem vivas, mas ainda assim pode-se rir – e rir é uma forma de resistir. Trevisan (2018) considera essa capacidade de gargalhar diante da desgraça uma das características formadoras da cultura brasileira, desde os tempos coloniais, associando-a inclusive a uma longa tradição de travestismo, da ideia do inverter para subverter e da carnavalização como resistência ao – e subversão do – status quo que perpassa toda a história do país. No Brasil, matam-se pessoas trans e travestis mais que em qualquer outro país do mundo, mas milhares de homens se vestem de mulher no Carnaval; a política é terrivelmente corrupta, mas os memes resultantes são os mais hilários e engenhosos da internet. Talvez viva-se na

---

<sup>5</sup> Tradução do autor. No original: “Camp is not criticism, but critique. It does not aim to correct and improve, but to question, to undermine, and to destabilize. In this, it differs from satire, which would be an appropriate way of responding to kitsch, since satire functions as a criticism, a put-down of inferior objects and practices. Whereas camp makes fun of things not from a position of moral or aesthetic superiority, but from a position internal to the deplorable condition of having no serious moral or aesthetic standards—a condition that it lovingly elaborates and extends, generously or aggressively, so as to include everybody. Camp doesn’t preach; it demeans. But it doesn’t demean some people at other people’s expense. It takes everyone down with it together”.

lama, mas como *Tatuagem* sugere, o chão também pode ser feito de estrelas – a desgraça pode ser grande, mas a festa é ainda maior.

### 3.2 C de cú

Pensando em como isso se traduz no cinema, Trevisan (2018, p. 339) argumenta que

na chanchada, não só era frequente a presença de personagens travestidos, como o próprio gênero se estruturava a partir da paródia canibalesca e do travestismo como máscara que aponta para identidades incertas nesse processo de deglutição em que uma nova identidade procura surgir justamente da imitação.

O deboche usado como arma por Hilton Lacerda e seus personagens em *Tatuagem* emana diretamente da tradição tropicalista descrita por Trevisan, como o cineasta elabora em entrevista ao jornalista Mateus Araújo, do site *Diadorim*, publicada em 16 de junho de 2021:

quando eu fico pensando nessa carnavalização nos meus filmes, ela não é proposital, é sensorial. Ela surge de certa forma pautando a gente, porque talvez faça parte da vida da gente. E, falando agora como pernambucano, isso está o tempo inteiro nas relações que a gente mantém, desde as relações de dentro de casa às relações que vão para a rua: o Carnaval em si como manifestação e nas próprias brincadeiras das pessoas em casa, na forma que as pessoas se travestem no país para serem outras pessoas. Esse jogo de representação sobre como você se representa ou da forma que você está sendo crítico em relação àquela fantasia que você constrói, para mim está muito presente no dia a dia. O Carnaval é um espelhamento gigantesco disso<sup>6</sup>.

A herança “direta” do pensamento de Trevisan mencionada acima não deve ser lida como hipérbole ou outra figura de estilo. O Chão de Estrelas, grupo ficcional do longa, é inspirado – ainda que a trama não seja totalmente baseada ou adaptada – no Vivencial Diversiones, uma companhia teatral que realmente existiu entre os anos 1970 e 1980 no Recife. Em entrevista concedida por videoconferência, em 17 de outubro de 2023, o cineasta conta que vinha germinando uma série de ideias para um roteiro já há algum tempo, e que quem sugeriu que ele as canalizasse para uma história inspirada no Vivencial foi o próprio Trevisan – à época, seu vizinho. Lacerda já conhecia um pouco a história do grupo que, como explica, acabou se tornando o fio condutor para uma série de reflexões sobre o Brasil:

eu tinha um sentimento de uma coisa que eu queria falar, eu tinha um monte de coisas, mas me faltava um pouco onde colocar essa história, em que tempo, em que janela. Por isso que eu falo, não era saudosismo, era abrir a janela do passado, claro, do passado na época da realização, para falar de um futuro que

<sup>6</sup> Disponível em <https://adiadorim.org/entrevistas/2021/06/vivemos-a-carnavalizacao-desenfreada-de-uma-coisa-horrivel-diz-hilton-lacerda/>. Acesso em 13.11.2023.

era o nosso presente, toda uma perspectiva sobre o que vai acontecer. Esse era, na verdade, o meu maior disparador.

O Vivencial *Diversiones* surgiu, na verdade, como um grupo de jovens da Igreja Católica, mais especificamente da Associação de Rapazes e Moças do Amparo (ARMA), que vez ou outra organizavam encenações da Bíblia, bem como outras formas de dinamização e animação da missa na paróquia do Amparo, em Olinda. Em 1974, porém, apresentaram, no Mosteiro de São Bento, um espetáculo sobre drogas, homossexualidade e política, cujo aspecto transgressor levou ao rompimento com a religião, dando início à fase mais radical do grupo<sup>7</sup>. A gênese eclesiástica aqui brevemente sintetizada demonstra como, no Brasil, sagrado e profano convivem lado a lado, perigosamente próximos um do outro, como faces da mesma moeda – basta uma faísca, uma terça-feira de carnaval, para que um se inverta no outro, o céu se torne o inferno, ou o paraíso vire uma orgia.

*Tatuagem* explora essa proximidade de opostos, mas troca a religião pelo exército. Isso fica bem claro no primeiro ato do filme: a montagem dos trinta minutos iniciais do longa se estrutura em torno da justaposição de uma sequência no teatro Chão de Estrelas, seguida por uma no quartel militar. Em uma cena, vemos Clécio (Irândhir Santos), líder do grupo, no seu cotidiano de preparação de um novo espetáculo, com Paulete (Rodrigo Garcia), seu braço direito, sempre a tiracolo. Nas seguintes, acompanhamos o soldado Arlindo, o Fininha (Jesuíta Barbosa), entre os treinos de rotina do seu batalhão e as visitas à família no interior.

O mais curioso dessa contraposição, porém, não é que ela opõe a liberdade do teatro à rigidez do exército – o que seria um pouco óbvio. Mas sim o fato de que *Tatuagem* pode ser entendido como um musical – reiterando a hipótese levantada por Halperin (2012), e apresentada no primeiro capítulo da presente tese, de que a estrutura diegética do gênero responde ao desejo queer de fuga, de fabulação de um outro mundo, por meio do número cantado que irrompe em meio à narrativa – cujos interlúdios coreográficos não se resumem apenas às apresentações no Chão de Estrelas. As rotinas e treinamentos do exército também são encenados como uma coreografia, marcada por ritmo, pela musicalidade e pelo uso do corpo. Não é por acaso que logo após a primeira performance do grupo teatral a que assistimos, aproximadamente aos vinte minutos de filme, a montagem corta em seguida para o pelotão correndo rumo à câmera enquanto canta – numa coreografia musical muito bem ensaiada. São duas performances, duas encenações, que explicitam noções de poder e de gênero distintas:

---

<sup>7</sup> Para uma análise mais aprofundada da história do Vivencial *Diversiones*, ver: Santos (2018).

dois teatros. E esse espelhamento, como Lacerda explica, foi desenhado desde o início do projeto:

essa proximidade, que ao mesmo tempo é distanciamento, está pensada desde o roteiro. Esses dois universos se contrapõem, mas quando você espelha os dois, aparece o lado do espelho que você não quer ver. O exército não quer ver a sexualidade que está ali naquele grupo, e esse grupo não quer ver a autoridade, a ordem que existe para que essa anarquia se estabeleça<sup>8</sup>.

Nesse sentido, é importante ressaltar como esse reflexo espelhado transborda para fora do palco, contaminando a própria *mise-en-scène* do longa. Como as cenas do quartel são filmadas com um olhar queer, desde os soldados acordando de camiseta e cueca branca, filmados à altura dos quadris, no início do filme, até as brincadeiras no banheiro, violentas e homofóbicas, mas carregadas de um homoerotismo latente. Ou como Clécio é um general, uma figura de autoridade que, em quase todas as suas cenas, está dando ordens a alguém: corrigindo Paulete, dizendo a Deusa (Sylvia Prado), mãe de seu filho Tuca (Deyvid Queiroz de Moraes), que não traga o menino ao teatro, ou determinando quem senta em qual lugar na mesa do bar, e até mesmo coordenando os aplausos e a reação do público conforme o seu desejo. Na verdade, o grande espelhamento de *Tatuagem* é como Clécio é uma figura mais conservadora e autoritária do que quer aparentar, e Fininha se revela o verdadeiro sujeito queer, fluido, mutante e irreverente da história – essa persona que começa como o soldado Araújo, nascido Arlindo, e se descobre, na verdade, como Fininha. Clécio busca a ordem que deseja em Fininha, a estabilidade, e Fininha busca a liberdade, a possibilidade do caos em Clécio. Para Lacerda, “Fininha é muito importante nessa conduta porque, na verdade, ele é o personagem de transformação. Ele leva a expressão de um corpo para dentro do outro [...] ele enviesa e faz as coisas transbordarem e, a partir dali, tudo muda”<sup>9</sup>.

E esse encontro dos dois mundos, o instante do transbordamento em que o soldado atravessa de um universo ao outro, marca exatamente o fim do primeiro ato do filme. Se analisarmos a estrutura de *Tatuagem* como uma música, toda a justaposição teatro-exército da meia hora inicial pode ser entendida como uma série de versos, um dueto, talvez. E quando Clécio e Fininha finalmente se encontram – uma reunião amorosa que é também uma colisão dos dois mundos apresentados até então – durante a performance musical de *Esse cara*, escutamos o primeiro grande refrão do filme. A escolha dessa canção em específico para um ponto tão nevrálgico do longa não é apropriada apenas porque sua letra descreve quase perfeitamente o romance que vai se desenvolver entre os dois personagens. Mas porque, apesar de ter ficado conhecida na

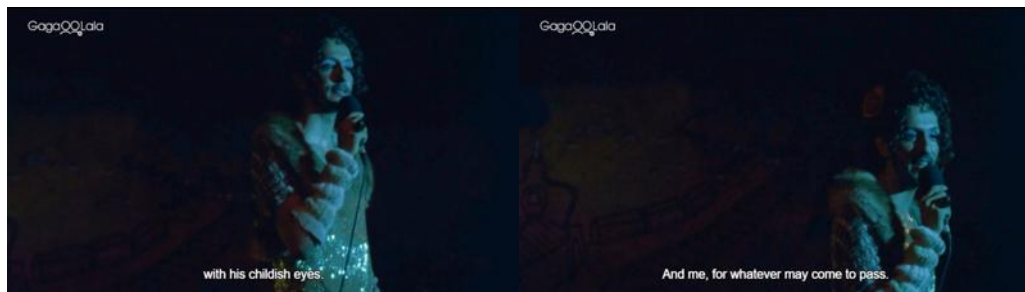
---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>9</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

voz de Maria Bethânia, a música em primeira pessoa, sobre uma mulher consumida pelo amor por um homem, foi originalmente escrita e interpretada pelo irmão da cantora, Caetano Veloso – sendo, portanto, inerentemente queer.

O encontro amoroso, contudo, não é construído apenas pela letra da canção – ele se dá na minuciosa *mise-en-scène* da sequência. A apresentação de Clécio é filmada em um único plano que, curiosamente, inicia-se fora de foco<sup>10</sup>. Ainda assim, é perfeitamente possível notar o momento em que o olhar do protagonista encontra Fininha pela primeira vez na plateia, aos 0h30'17" de projeção – não vemos o soldado, mas percebemos sua presença na sutil mudança de expressão do cantor (fig. 8). Até ali, Clécio estava no seu lugar de autoridade, dirigindo a cena e o público, soberano. Nesse exato instante, porém, ele fica como que sem palavras, abaixa o microfone, hesita. E é só quando decide sentar, descer até o nível de Fininha e cantar diretamente para ele, que o plano finalmente entra em foco, aos 0h30'45" (fig. 9). Antes, Clécio se apresentava, agora se declara, seduz. Estava dirigindo e, por um momento, perde a direção. A câmera do diretor de fotografia, Ivo Lopes Araújo, registrava uma performance; agora, narra um encontro, gradualmente derivando para encontrar o soldado na plateia e terminar o plano-sequência puxando o foco para ele, finalizando a reunião dos personagens.



Figs. 8 e 9: Fotogramas da performance de *Esse cara* em *Tatuagem*, capturados a partir de 0h30'17" e 0h30'45", respectivamente. Reprodução da cópia digital. Distribuição: Imovision.

O encontro do casal, portanto, é construído pelo trabalho de fotografia – mas não só por ele. A edição de som na cena também foi pensada para costurar esse momento fundamental da trama, como descreve Lacerda:

*Esse cara* é toda tocada ao vivo, quase todas as músicas são tocadas ao vivo. Eu queria que, no momento em que o eixo do olhar de Clécio encontra Fininha, e você não vê Fininha, que a gente acrescentasse algo que não tem. Daí, entra um Spalla de violino, que cresce e desaparece depois – é só na hora que os dois se olham. Foi a única coisa acrescentada depois [na pós-

<sup>10</sup> Em sua dissertação de mestrado sobre os bastidores e o processo criativo de *Tatuagem*, Santos (2014, p. 67) afirma que essa ausência de foco inicial teria sido um acidente não-intencional, e o plano só foi utilizado por ter sido o único em que o movimento da câmera conectava por completo o olhar de Clécio ao rosto de Fininha no final da sequência. Por motivos que ficarão claros nos parágrafos a seguir, opto por analisar esse possível “acidente criativo” como parte da linguagem visual do longa.

produção], mas como lógica de construção desse melodrama que a gente estava pretendendo<sup>11</sup>.

O cineasta usa, assim, suas ferramentas de *mise-en-scène* para transformar a performance musical num ato de criação queer, num gesto inesperado de autoexpressão e de fabulação de todo um romance que só é possível pela arte, pela linguagem que ela oferece ali para conectar dois mundos, até então, opostos. Ademais, o trabalho de construção de um universo romântico, quase uma ilha, para Clécio e Fininha, por meio do áudio, não termina na performance. Na sequência seguinte, durante o primeiro diálogo entre os dois, quando o artista seduz o soldado, Lacerda conta que os atores e figurantes ao redor deles, na mesa, deixaram gradualmente de emitir som ao conversarem, para que a cena recortasse o mundo por meio do afeto entre o casal. “As pessoas conversavam, mas sem emitir som e, à medida que a câmera se aproxima, os dois também se aproximam [...] eles vão ficando recortados no quadro, só o mundo dos dois, não tem mais som, mais nada, a não ser um convite: vamos lá pra casa trepar”<sup>12</sup>, sintetiza o cineasta.

Todo o romance entre os dois protagonistas é construído por essa linguagem de câmera e som. Na tradição do musical, o arco dramático do relacionamento deles é marcado por três canções diegéticas: o encontro com *Esse cara*; a primeira dança com *A Noite do meu bem*, de Dolores Duran (“*Quero a alegria de um barco voltando / quero ternura de mãos se encontrando / para enfeitar a noite do meu bem*”) – um ritual de acasalamento queer que antecipa o êxtase do prazer sexual, e que veremos se repetir em *Fogo-fátuo*; e o *Valete* de Angela Ro Ro (“*Vou te contar minha paixão por um valete de paus... até que um dia o vento carregou... para nunca mais voltar*”) pontuando o fim de caso na cena de Clécio com sua família, tocando no som do carro, no fim do filme. No entanto, não são só as músicas que narram essa história. O sair e entrar em foco da câmera também se repete em dois momentos fundamentais do romance: no primeiro beijo entre Clécio e Fininha, ao fim da primeira dança [0h38’30”]; e quando Fininha revela a tatuagem em seu peito, marcando a reconciliação após um certo distanciamento entre os dois, em que há um sair e entrar em foco logo antes do casal se beijar [1h25’41”]. O encontro amoroso em *Tatuagem* é esse entrar em foco, um encontrar um foco. Se o primeiro plano de Fininha no filme é enquadrado pelas barras verticais dos beliches do quartel, como se preso atrás das grades, olhando para um nada, para uma parede sem saída, após a primeira noite de sexo com Clécio, ele caminha até a janela do quarto, onde as barras são horizontais, e o que ele vê não é uma parede, mas sim o Recife, o mundo todo à sua espera.

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>12</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

O próprio Lacerda afirma, contudo, que essa história de amor entre artista e soldado não é o elemento central de *Tatuagem*. Ela constitui, antes, um cavalo de Troia que atrai o espectador para a discussão e a reflexão política que o filme propõe<sup>13</sup>. Nesse sentido, *Esse cara* pode ser o primeiro grande refrão do longa, mas o número musical que representa o clímax da trama, que sintetiza o discurso político da produção – e a ideia do ato de criação queer como um gesto de resistência e fabulação – é, sem dúvida, a *Polka do cú*. Porque *Tatuagem* é, em certa medida, um filme sobre um grupo que defendeu a democracia e resistiu à ditadura civil-militar brasileira – algo que não é exatamente novo, já que existem muitas produções sobre o tema. No entanto, em quase todas, ou na maioria delas – e eu penso aqui em títulos como *Marighella* (Wagner Moura: 2019) ou *O Que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto: 1997), por exemplo –, a sexualidade, especialmente as dissidentes, e o corpo são aspectos completamente ignorados ou vistos como obstáculos à luta política.

E o que o filme de Hilton Lacerda faz é sexualizar, queerizar essa luta. Mais do que isso, queerizar o próprio conceito de democracia. Porque como Halberstam (2005, p. 35) argumenta, a democracia (ou a ideia de um Estado Democrático de Direito), de fato, nunca existiu para sujeitos queer. Direitos de quem, ou para quem? Durante quase toda a história da (dita) civilização humana, indivíduos queer nunca tiveram direitos iguais. Democracia, como bem pontifica Halberstam, é apenas um dos nomes para as violências e injustiças históricas exercidas contra esse grupo.

Portanto, em resposta a essa democracia falaciosa ou, no mínimo, insuficiente, *Tatuagem* propõe que “a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cú” [1h22’20”]. Se Foucault (2013, p. 65) afirma que o corpo é a superfície onde se inscrevem os acontecimentos e que só dele podem se irradiar as utopias e as ideias de resistência – e Clécio cita Foucault na sua primeira conversa com Fininha, então o longa sabe o terreno onde pisa –, o filme de Lacerda assume que a resistência à ditadura deve partir do próprio corpo. Do uso do corpo – e mais especificamente, do uso queer do corpo. À ideia de democracia – historicamente masculina, branca, cis e heterossexual, algo que o comandante de Fininha ressalta muito bem ao opor pátria(rcado) e mãe – *Tatuagem* contra/sobrepõe uma cutopia.

Porque, como a polca cantada pelo Chão de Estrelas explica, todo mundo tem um cú. O papa tem cú. O presidente tem cú. Mas foram os sujeitos queer que transformaram o cú num lugar de prazer, num lugar de resistência e subversão. Então, a única democracia possível para eles, o único lugar – político e social – em que existe uma real ideia de

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

igualdade de direitos, é a democracia anal. A *Polka do cú* são os abjetos, os rejeitados, autofabulando a única democracia na qual se reconhecem – a democracia do cú. São os sujeitos que, até então tidos como “abjetos (analisados, reduzidos ao ânus social), superam o insulto, não se deixam conter pela violência dos termos que os constituem e falam, criando um novo contexto de enunciação e abrindo a possibilidade a formas futuras de legitimação”<sup>14</sup> (Preciado, 2009, p. 159).

Esse gesto do filme é radical na medida em que a comunidade queer – gays, lésbicas, trans, travestis, etc. – foi quase sempre apagada da história da ditadura brasileira, tanto como perseguidos e vítimas do regime quanto no papel de agentes de resistência. Segundo Pinheiro (2018), a Doutrina de Segurança Nacional, que embasava toda a política do governo ditatorial, entendia a homossexualidade não apenas como uma ofensa aos valores tradicionais, mas um agente de desintegração social que atendia aos interesses comunistas. Do outro lado, ainda de acordo com o autor, o Partido Comunista Brasileiro e suas ramificações ecoavam a visão marxista internacional dos homossexuais como um produto da decadência burguesa. Abandonada e perseguida, portanto, de um lado e do outro, a comunidade queer da época encontrou no uso do corpo – não só no prazer, mas também nele, e nas performances anais, debochadas, pervertidas, irreverentes, provocadoras da moral e dos bons costumes, a exemplo das vistas no Chão de Estrelas de *Tatuagem* – sua forma de resistência. Uma prática que foi uma espécie de eco brasileiro da contracultura, do movimento hippie e da geração *flower power* dos anos 1970, e que ficou historicamente conhecida pelo termo *desbunde*. Segundo Trevisan (2018, p. 252):

alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob aparência frequente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androgínia”).

É exatamente essa resistência que o longa de Lacerda resgata e traz para a tela do cinema – que, tal como a história política, largamente ignorou a existência queer no seu retrato do período ditatorial. Ao apresentar personagens que não só viviam e exploravam a liberdade de seus corpos, mas os usavam como ferramenta de combate à opressão militar, *Tatuagem* mostra como “democracia e liberdade, longe de serem conceitos abstratos e desencarnados das experiências concretas, deveriam se traduzir

---

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original: “El sujeto que hasta ahora ha sido construido como abyecto (analizado, reducido a ano social) excede la injuria, no se deja contener por la violencia de los terminos que lo constituyen y habla, creando un nuevo contexto de enunciaci3n y abriendo la posibilidad a formas futuras de legitimaci3n”.

nos corpos, mais especificamente em corpos não domesticáveis, dissidentes” (Pombo & Brasil, 2022, p. 15).

Ao reconhecer que a democracia só faz sentido se encarnada, incorporada – e, no caso do corpo queer, encarnada no cú, o único lugar de igualdade possível –, o longa ecoa o postulado de Preciado (2014, p. 32) de que “os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*”. Nesse sentido, Clécio introduz a segunda apresentação da *Polka do cú* com uma performance que questiona o que é liberdade e democracia e, usando uma coroa e uma tocha cênicas, faz poses que remetem inicialmente à Estátua da Liberdade – um dos símbolos máximos da democracia ocidental – para, em seguida, usar os mesmos objetos numa simulação de masturbação anal. Na noção de que uma real democracia, uma democracia verdadeiramente queer, só é possível por meio do prazer pelo cú, reside um gesto profundamente radical e subversivo<sup>15</sup>. É desestabilizador que esses personagens não apenas tenham consciência desse seu lugar, mas também a capacidade e a ousadia de vocalizar essa sua utopia, ou a perspectiva de que “no horizonte da democracia sexual pós-humana está o ânus, como cavidade orgástica e músculo receptor não reprodutivo, compartilhado por todos” (Preciado, 2009, p. 171). No estado democrático queer, todos/as/es vão poder sentir prazer anal – isso ameaça e assusta a quem?

Essa noção de que o prazer é de todos/as/es é fundamental: a cutopia é um gesto e um universo coletivo. Quase todas as outras performances do Chão de Estrelas são individuais, ou em dupla, mas a *Polka do cú* é uma apresentação que envolve todos/as/es os/as/es integrantes da trupe. Nesse sentido, é importante ressaltar que, apesar de *Tatuagem* ser o primeiro longa ficcional de Lacerda como diretor, ele já trabalhava há vários anos como roteirista, e que muitos de seus trabalhos anteriores – como *Amarelo manga* (Cláudio Assis: 2002) e *Febre do rato* (Cláudio Assis: 2011), por exemplo – já continham personagens queer<sup>16</sup>. A sua estreia em realização, porém, é a primeira vez que esses sujeitos aparecem como comunidade – como um grupo que interage e cujo trabalho resulta desse reconhecimento e apoio mútuo – e não como indivíduos isolados num mundo heteronormativo.

É por isso que a *mise-en-scène* é tão importante quanto a letra da *Polka do cú*. Ao entrarem todos de costas no palco, enfileirados, os atores reforçam sua igualdade e a

---

<sup>15</sup> Segundo Sáez e Carrascosa (2016), a prática do sexo anal entre homens era ainda considerada à altura de seu texto como crime passível de prisão em mais de 80 países e de pena de morte em oito.

<sup>16</sup> Para uma análise desse percurso prévio de Lacerda como roteirista e seu papel na ascensão do cinema pernambucano a partir de meados dos anos 1990, no movimento que ficou conhecido como “Árido Movie”, ver: Nogueira (2009).

ausência de hierarquia daquela performance – cada um tem seu cú, mas por todos ali o terem, transformam-se num grupo indistinto, um grande organismo democrático da cutopia. Lacerda enquadra essa entrada, não por acaso, em plano geral, e só corta para *closes* mais fechados quando os atores se viram para tocarem na bunda uns/mas dos/as outros/as, conforme a coreografia. Ao filmar todos aqueles corpos nus, livres, tocando-se e tocando o público, afirmando o poder e a liberdade de seus ânus, com uma câmera também livre, incontrolável – uma encenação que transforma os corpos em acontecimentos e experiências vivas<sup>17</sup> – Lacerda acaba por tornar o próprio teatro Chão de Estrelas num grande, um enorme, cú. *Tatuagem* é um filme obcecado por cheiros – o cheiro do cocô de Paulete na sua cena inicial com Clécio, o cheiro doce de Fininha. O cinema não tem cheiro, mas na sua mistura de suor, cerveja e sexualidade, é fácil imaginar que o Chão de Estrelas tenha cheiro de cú. Ele é quentinho, escuro e aconchegante, fedorento e democrático como um cú – portanto, símbolo e síntese da cutopia proposta pelo filme. E se ele é um cú, o quartel de Fininha, com suas barras verticais nas camas, seus soldados sempre com corpos eretos, seus botijões fálcos na cena em que Fininha é assediado pelo colega, é um grande pênis. E a casa da família de Fininha, no movimento côncavo com que a câmera de Ivo Lopes Araújo a introduz, nas suas cores beges monocromáticas e desbotadas – em contraste aos verdes, vermelhos e alaranjados quentes do Chão de Estrelas – e no seu cheiro de mofo, é uma vagina velha, mal cuidada, mal fodida, mal amada.

É essa centralidade do cú que me leva a questionar a tatuagem de Fininha. Porque ela é importante, dando inclusive nome ao filme. E o que é uma tatuagem? Algo permanente, que marca o corpo, que inscreve algo no corpo – a resistência, talvez? A utopia? Fininha nunca diz que aquele C é de Clécio – é uma leitura que o artista, e conseqüentemente o/a espectador/a, subentende. E se o C for de cú? Uma lembrança daquela experiência libertadora que ele viveu ali? E se o C for de Chão de Estrelas, que mudou a sua vida? E se o C for de cinema, que possibilita essa fabulação de uma utopia?

Porque cinema é o último ato de criação queer encenado em *Tatuagem* – nomeadamente, no filme em Super 8 do professor Joubert<sup>18</sup> (Sílvio Restiffe) que encerra o longa. Não obstante, para se entender a centralidade desse curta, desse gesto fílmico de Joubert, inserida na proposta e no discurso político de Lacerda, é preciso

---

<sup>17</sup> Nogueira (2020, p. 399) considera que o filme opera “uma manipulação da textura cinemática dos corpos em torno dos sentimentos”.

<sup>18</sup> O personagem de Joubert é inspirado em Jomard Muniz de Britto, escritor, agitador cultural e um dos mais prolíficos realizadores em Super 8 de Pernambuco. Ele participou do movimento tropicalista nos anos 1970 e manteve uma forte ligação com o grupo Vivencial Diversiones, fazendo uma ponte entre a produção da companhia e o mundo acadêmico da época.

compreender primeiro por que o cineasta situa sua trama naquele momento histórico específico. *Tatuagem* não se passa apenas durante a ditadura civil-militar, mas no ano de 1978 – data que aparece, não por acaso, no fim do Super 8 dirigido por Joubert, exibido antes da performance de *Esse cara*. O ano tem um significado importante na história do regime militar por ter sido o último de vigência do AI-5, principal instrumento legal de censura e opressão no período<sup>19</sup>. Era um momento, portanto, em que a repressão começava a afrouxar, restituía-se o direito ao habeas corpus, a anistia aos exilados e perseguidos políticos viria no ano seguinte, e existia uma certa expectativa de que as coisas iam melhorar. E era exatamente esse sentimento que interessava a Lacerda: “nesse ano, parecia que as coisas iam dar certo no Brasil, o Brasil ia virar uma democracia, ia ser o país do futuro outra vez, o Brasil ia acontecer”<sup>20</sup>. Essa esperança é refletida no próprio discurso de Clécio no filme, quando ele afirma a Paulete que o que eles fazem ali não é teatro, mas sim “*parte do nosso acordo com o futuro*” [oh11’02”]. Ou seja, a arte do Chão de Estrelas não é feita para retratar o presente, ela é a invocação de um devir, de uma utopia por vir.

O que o cineasta desejava, no entanto, não era simplesmente retratar esse passado – mas também usá-lo para refletir sobre o presente, na época da criação do filme. Porque, na prática, seu presente era esse futuro esperado/invocado pelos personagens do longa e, como a história deixou claro na grave crise econômica que se abateu sobre o país nos anos 1980 e no processo político que anistiou os ditadores, permitindo que seus apoiadores e sua ideologia permanecessem (como um câncer) no poder, a esperança de 1978 nunca se concretizou totalmente. Para Lacerda, essa dinâmica expectativa-frustração espelhava de certa forma o sentimento que ele tinha ao escrever o roteiro, por volta do ano 2010. Era a época do fim do segundo governo Lula e o primeiro de Dilma Rousseff; o Brasil vivia uma grande pujança econômica e parecia que tudo ia dar certo, mas o diretor não conseguia ignorar a movimentação ascendente de uma série de forças conservadoras no Congresso – que viriam a se concretizar e galvanizar no golpe jurídico-parlamentar de 2016:

quando eu comecei a escrever, tinha muito essa sensação, e não somente porque era intuitivo. Mas porque eu via que tinha um Estado, um governo, uma representação, umas coisas que estavam se modificando de uma maneira muito interessante, mas quando você olhava as bases, não é possível, cara, esses fundamentalistas estão aumentando cada vez mais a força deles no Congresso. O agronegócio está sendo financiado pelo próprio Estado. Então, parecia a antítese entre o que se estava fazendo e o que estava havendo ali na base, o que se chama a base da democracia. Pode parecer meio ridículo, mas era isso, vai acontecer alguma merda, alguma hora. Então, de alguma forma,

---

<sup>19</sup> Promulgado em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 dava poderes extraordinários ao Presidente da República, conferindo autoridade absoluta ao regime ditatorial, suspendendo as garantias constitucionais e o Congresso Nacional.

<sup>20</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

acho que o *Tatuagem* era o resultado de um sentimento em relação a isso, claro que abrindo uma janela no passado<sup>21</sup>.

Como Lacerda sintetiza na sua entrevista ao podcast *Transmissão*, das apresentadoras Linn da Quebrada e Jup do Bairro (sim, as mesmas do capítulo anterior), publicado em 6 de setembro de 2021, “eu não estava querendo falar sobre esse passado, eu estava querendo falar sobre o presente, usando o passado como janela. E nesse passado como janela, eles só pensavam no futuro o tempo inteiro porque achavam que, no futuro, tudo estaria resolvido”<sup>22</sup>. E como esse futuro claramente não deu certo, não aconteceu, o cineasta e seu filme retornam a esse pensamento utópico para tentar resgatá-lo de alguma forma, olhando para o passado para ecoar a proposta de Muñoz (2009) de entender o queer como um projeto de futuridade possível, como a invocação incessante de uma utopia.

E é exatamente no filme de Joubert que esse futuro imaginado, essa utopia tropicalista dos anos 1970, materializa-se. A produção, que encerra o longa, é o vislumbre de uma futuridade utópica, queer, indígena, antropofágica, imaginada pelos personagens e nunca concretizada na realidade – esse futuro habitado por indígenas, robôs e corpos livres das identidades sexuais fixas, que foram abolidas e desviadas. Nas palavras do próprio Joubert, na voz off que narra o curta, a obra é a “*pintura rupestre de um novo tempo*” [1h45’23”]. Se *Tatuagem* é feito em 2013, sob a égide de um futuro-presente insuficiente, que olha para o passado em busca de um pensamento utópico, o filme de Joubert é feito em 1978, sob a égide do experimentalismo do Cinema Marginal e do futuro como utopia.

Nas imagens em Super 8 da produção, Clécio aparece soprando as sementes desse futuro, sempre o criador, o arquiteto da utopia. Já Fininha é o anjo caído, que desce as escadas da igreja, numa fuga da religiosidade que o aprisionava, correndo na direção da câmera e, quebrando a quarta parede, sorrindo para ela, para nós, que somos o seu futuro – o futuro de liberdade que o esperava – no seu momento de autofabulação, no seu ato de criação queer. Nunca vemos a punição que ele sofre no exército por ter participado da *Polka do Cú*, assim como não vemos sua vida sofrida de retirante em São Paulo, ou a separação entre ele e Clécio. *Tatuagem* é um filme de elipses, e elipses bastante intencionais. Nas palavras de Joubert, “*o importante não é o que as pessoas vão ver, mas o que elas deixarão de ver*” [1h41’59”]. Não se vê a invasão do Chão de Estrelas pelos militares, ou o confronto com o exército mencionado por Deusa no qual

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://futebolglobo.com/media/audio/352133/tatuagem-e-liberdade-hilton-lacerda-transmissao.html>. Acesso em 13.11.2023.

ela e Joubert teriam se deparado com Fininha. A produção reconhece a violência e a opressão da ditadura, elas existiram, mas ficam fora do quadro, no extracampo. Porque o que o longa escolhe colocar na tela, no centro do plano, é a liberdade dos corpos, a arte, o cinema e o palco. Seu ato filmico é libertário.

É por isso que, por mais que esse futuro imaginado no Super 8 nunca tenha se concretizado – uma frustração antecipada e simbolizada pela filha natimorta da irmã de Fininha –, Lacerda opta por inserir *flashes* dele, como pequenas vinhetas de transição, durante todo o longa. Esses *flashes* são os vislumbres dessa futuridade utópica que, como Muñoz preconiza, só a arte permite ver. O cinema tem um papel, ao decidir o que mostrar ou não na tela, e *Tatuagem* opta por focar a arte. Uma arte utópica, de resistência – que só incorpora essas características, retomando o episódio no início deste capítulo, por ser periférica, por olhar de fora e para fora do status quo, como o cineasta explica em entrevista ao jornalista Chico Lurdermir do programa #TVPEnoAR, publicada no YouTube em 11 de setembro de 2014:

quando eu falo do Chão de Estrelas do filme *Tatuagem*, eu tô falando de uma coisa que é muito periférica. Tá tudo num local que é local da periferia. E esse local da periferia, ele só é admitido quando ele está muito contido. A partir do momento em que ele quebra alguma amarra, extrapola, falam “o que é isso?”<sup>23</sup>.

Aquilo que vem depois desse “o que é isso”, Lacerda escolhe deixar fora do quadro, fora de seu filme. Na tela, registra-se e eterniza-se apenas a utopia. Passemos, agora, à análise de como João Pedro Rodrigues também decide encerrar *Morrer como um homem* e *Fogo-fátuo* com gestos de resistência diante da violência e da barbárie.

### 3.3 Trans-cendência falotópica

Antes de chegarmos ao fim, porém, o início. *Morrer como um homem* começa com o super *close* de um soldado camuflando-se – em outras palavras, maquiando-se, como uma *drag queen*. É interessante, e curioso, que o cineasta João Pedro Rodrigues também use o imaginário militar, a exemplo do que Hilton Lacerda fez em *Tatuagem*, como contraponto espelhado do universo queer que vai retratar em seu filme. As diferenças entre os dois longas, no entanto, deixam claro como os processos de queerização operados em cada um deles dizem respeito aos contextos históricos e sociopolíticos distintos de cada país. No Brasil, o exército foi o algoz e o protagonista da

---

<sup>23</sup> Disponível em [https://youtu.be/yEcSpzYBo2w?si=THefZyXVNWML\\_hqy](https://youtu.be/yEcSpzYBo2w?si=THefZyXVNWML_hqy). Acesso em 13.11.2023..

ditadura, portanto servia como polo oposto à ideia de liberdade que o longa de Lacerda desejava ilustrar. Já em Portugal, os militares, em função das guerras coloniais, não foram os únicos, mas estiveram entre os protagonistas da Revolução do 25 de abril que pôs fim ao regime salazarista – portanto, não cabem nessa mesma leitura.

Nesse sentido, a oposição intencionada por Rodrigues ao justapor um início que parece um filme de guerra, seguido por um melodrama queer, não é tanto entre liberdade e opressão, mas essencialmente entre masculino (ainda associado à autoridade) e feminino (à subserviência) – que vem a ser a dualidade central de *Morrer como um Homem*. Toda a narrativa do longa é marcada por duplos que ressaltam essa dicotomia: o exército versus o universo *drag*; a cachorrinha Agustina, mimada, vs. o cão Vadio, vira-lata de rua; a relação da protagonista Tonia (Fernando Santos) com os dois homens de sua vida: mãe do namorado Rosário (Alexander David) vs. pai do filho Zé Maria (Chandra Malatitch); a casa como universo feminino vs. o carro, azul, sempre dirigido por Rosário, como objeto masculino; e a própria oposição entre azul e vermelho que perpassa toda a paleta de cores do filme. Até mesmo os estilos distintos de atuação de Fernando Santos e Alexander David, nos papéis de Tonia e Rosário, respectivamente, ressaltam essa dualidade, como explica o diretor João Pedro Rodrigues, em entrevista via videoconferência, realizada em 31 de outubro de 2023: “o Alex tem uma escola de representação muito mais diferente, é muito mais sutil de gestos – representa menos, no fundo, atua menos. E o Fernando é um bocadinho o oposto [...] o Fernando tem uma exuberância”.

Não é de se estranhar, portanto, que o cineasta abra seu longa estabelecendo essa oposição também na própria linguagem cinematográfica. A produção se inicia como um filme de guerra, em que os personagens via de regra “morrem como homens”, para contar, na verdade, a história de uma mulher que vai lutar sua própria batalha para, ao final, decidir morrer nesses mesmos termos. Nas palavras do próprio Rodrigues,

eu senti uma necessidade de começar o filme como uma batalha, no fundo, porque o filme é também uma espécie de filme de guerra. É um filme que é um melodrama, mas também é um filme de guerra. Começa como um. *Morrer como um homem* é um bocadinho “vamos para a guerra morrer como um homem”. Depois, isso quer dizer uma coisa muito diferente no final<sup>24</sup>.

É importante notar, no entanto, que apesar do contraste implícito (ou explícito) seja o de viver como mulher versus morrer como homem, a oposição que a narrativa do filme trabalha não é entre mulher e homem – duas essências biológicas que, por si só, não carregam muito significado. Ela opõe, na verdade, masculino e feminino, duas

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

construções culturais que, como Halperin (2012) ressalta, nada ou muito pouco têm a ver com o fato de alguém ter nascido com um pênis ou uma vagina. Guerra, carro e azul não têm nada a ver com homem, assim como casa e maquiagem pouco têm a ver com mulher, mas sim com construtos culturais, socialmente convencionados, do que seja masculino e feminino. Em outras palavras, identificar-se com alguma(s) dessas práticas e formas sociais e com seus significados é “um processo social concreto de autoposicionar-se em relação a um conjunto de códigos culturais que define uma multiplicidade de papéis emocionais e afetivos, atitudes e práticas da vida pessoal”<sup>25</sup> (Halperin, 2012, p. 337). Por se tratar de um filme, *Morrer como um homem* se utiliza desses códigos como eles existem, ou foram convencionados, na sintaxe cinematográfica. Nesse sentido, recordemos que, no cinema, o gênero (narrativo) da feminilidade é o melodrama – definido por Lauren Berlant (2011), não por acaso, como o universo do “lamento feminino”. Assim, Rodrigues faz de seu longa a história do martírio implacável da protagonista Tonia, incessantemente maltratada e humilhada pelo namorado Rosário e pelo filho Zé Maria, escanteada e eclipsada por artistas mais novas na boate em que sempre trabalhou, vítima de um corpo que começa a rejeitar quem ela é.

Aqui, fica clara uma diferença central entre *Morrer (...)* e *Tatuagem*. No filme de Lacerda, as engrenagens dolorosas do melodrama romântico, e mesmo a violência extracampo da ditadura, eram sublimadas pela – ou mesmo elipsadas em favor da – catarse possibilitada pela performance e a criação artística, pela fuga diegética propiciada pela estrutura do musical e seus números. Já em seu longa, Rodrigues se recusa a filmar o palco – ele é a elipse. Após a primeira sequência em que vemos Tonia se preparar para sua apresentação, em torno dos vinte minutos de projeção, não chegamos a ver o show: a montagem corta diretamente para a protagonista chorando no carro e indo martirizar-se, procurando Rosário na sarjeta. “O filme, no fundo, não filma o espetáculo, ele recusa-se a filmar o espetáculo. O filme é sobre os bastidores”<sup>26</sup>, explica Rodrigues. Os bastidores do musical revelam-se, então, como melodrama; em *Morrer (...)*, o show é esse martírio do feminino.

A performance que faz de Tonia uma mulher, ou um ser feminino, não é a que ela apresenta no palco, mas antes o seu calvário de dor e tortura pelo masculino. Essa exacerbação do sofrimento de Tonia e sua progressiva recorrência, próxima do exagero, ao longo da produção (algo que veremos novamente em *Inferninho*, na seção seguinte

---

<sup>25</sup> Tradução do autor. No original, “a concrete social process of positioning oneself within a set of cultural codes that define a multitude of emotional and affective roles, attitudes, and practices of personal life”.

<sup>26</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

deste capítulo), aproximam a trama do universo do *camp* – àquela ideia de revisitar um trauma e reproduzi-lo numa escala amplificada de modo a esvaziá-lo de seu poder. No entanto, essa intensidade, assim como uma certa obsessão queer, especialmente do homem gay, com o tormento feminino no melodrama, faz com que muitos enxerguem no *camp*, assim como nas performances de *drag*, uma forma de misoginia – um aparente prazer ou diversão obtido às custas de uma performance abjeta da feminilidade presente no gênero (cinematográfico). “*Uma mulher nunca está completa sem dor nos pés*” [1h14’51”], declara a *camp*-íssima Maria Bakker (Gonçalo Ferreira de Almeida). Halperin (2012), no entanto, refuta essa hipótese. Para ele, o recurso do *camp* ao melodrama não é puramente cômico, jocoso, ou esvaziado de trauma; ele é, na verdade, uma forma de usar a associação, produzida pelo gênero, entre feminino e sofrimento para expressar a dor do sujeito queer que, no contexto da heteronormatividade, não encontra vazão de outra forma, não sendo permitida ou visibilizada. Usar esse recurso de uma forma *camp* serve para, ao mesmo tempo, enfraquecer seu poder, ao reconhecer suas ferramentas e manipulá-las de forma escancarada, expondo seu funcionamento. Halperin (2012, p. 391) defende que essa disposição do *camp* em

identificar-se com os termos nos quais mulheres e homens gays são caricaturados ou humilhados não deve ser vista como uma ratificação desses termos, mas como mais uma expressão da intuição *camp* de que não existe um fora do poder, de que minorias e grupos estigmatizados não podem escolher como somos vistos e que valor a sociedade atribui às nossas vidas. Estamos sujeitos, gostemos ou não, a condições sociais e códigos culturais que não temos o poder de alterar (não a curto prazo, pelo menos), apenas o poder de resistir. Assumir uma posição na qual estamos inexoravelmente situados não é consolidá-la, nem é aceitar as condições adversas sob as quais acedemos à representação. É o começo de um processo de reversão e ressignificação: é uma forma de reivindicar posse da nossa situação com o propósito específico de revertê-la, ou pelo menos tentar virá-la a nosso favor<sup>27</sup>.

De que forma o filme de Rodrigues opera essa reversão, especialmente em sua sequência final, é o que pretendemos analisar nesta seção. Antes de chegarmos lá, porém, é válido destacar como essa ideia do feminino como martírio e sofrimento explorada pelo longa é perfeitamente sintetizada em dois planos da mesma sequência citada acima, envolvendo os bastidores da performance inicial não-vista. A primeira vem após o momento em que Tonia tenta ajudar a colega Jenny (Jenny Larrue) a fechar o vestido, acabando por acidentalmente ferir as costas dela e, como perdão, beijando o corte e olhando em seguida para o espelho (e para a câmera) com a boca meio

---

<sup>27</sup> Tradução do autor. No original: “to identify with the terms in which women and gay men are caricatured or demeaned, should be seen not as a ratification of those terms, but as another expression of the camp intuition that there is no outside to power, that minorities and stigmatized groups cannot choose how we are regarded and what value our society sets on our lives. We are subject, like it or not, to social conditions and cultural codes that we do not have the power to alter (not in the short run, anyway), only the power to resist. Taking up a position in which we are inexorably situated is not to consolidate it, nor is it to accept the adverse conditions under which we accede to representation. It is the beginning of a process of reversal and ressignification: it is a way of claiming ownership of our situation with the specific purpose of turning it around, or at least trying to turn it to our account”.

manchada de batom, meio de sangue (fig. 10): o vermelho como feminino, na dor e na beleza da maquiagem. A segunda vem um pouco depois, após a protagonista encontrar Rosário drogado, levá-lo para casa e dar-lhe banho, não apenas como a mulher de um homem viciado, mas enquadrada no espelho do banheiro como uma verdadeira *Pietà*, uma mãe sofrida a cuidar de um filho ferido (fig. 11).



Figs. 10 e 11: Fotogramas de *Morrer como um Homem*, capturados a partir de 0h20'56" e 0h29'36", respectivamente. Reprodução da cópia digital. Distribuição: Zon Lusomundo Audiovisuais.

A recorrência do espelho nas duas sequências não é por acaso. Se Rodrigues deseja que seu longa seja um retrato da vida de sua protagonista por trás dos palcos, o conflito central desses bastidores resume-se a um olhar no espelho. Tonia passa o filme todo olhando-se e perguntando-se se ser mulher é aquilo que vê no reflexo ou aquilo que sente por dentro. Se é a performance no palco ou sua trajetória de vida. Se é construção estética/cosmética ou subjetividade. Se é a imagem ou a pessoa.

A resposta do cineasta e de seu filme a essas questões parece estar bem clara nos dois frames capturados acima – e na forte carga de subjetividade que contêm. Tonia, no entanto, passa o longa torturando-se – porque ela também é agente de sua tortura – com esse conflito “natureza” versus criação. Logo no início, em uma das primeiras cenas, ela afirma não gostar de flores criadas em laboratório, “não-naturais”, porque elas morrem logo, “em uma semana” [0h14'40"]. E quando reza a Deus, a protagonista crê não ser uma “mulher de verdade” aos olhos oniscientes e autoritários do todo poderoso, representados por um plano em *plongée* do ponto de vista da cruz acima de sua cama – como se Deus (ou, mais provavelmente, a Deusa), caso exista, se importasse com o fato de Tonia ter nascido com um pênis ou uma vagina.

Ironicamente, porém, é na natureza que a protagonista vai ter uma espécie de epifania. Durante uma viagem ao interior, ela e Rosário se perdem e acabam no campo, na casa de Maria Bakker, que os convida, a certa altura, a caçar gambuzinhos. Ir atrás desses seres mitológicos – que, para os que “não têm fantasia”, só existem na infância – é, na

verdade, um convite à fabulação: a se desprender dessa natureza puramente concreta e biológica, e mergulhar na própria imaginação, na natureza da subjetividade. A experiência é traduzida por Rodrigues, então, em um interlúdio musical em que os personagens se sentam na floresta enquanto ouvem a cantora trans Baby Dee convocá-los a “*wake up from your sleep*” – acordarem de seu sono. Essa exortação parece ter um impacto profundo sobre Tonia que, ao final da canção, desaparece. É como se a protagonista finalmente compreendesse que ela não é seu corpo e decidisse, então, despedir-se dele. A partir daí, Tonia vai simplesmente se preparar para a morte desse corpo-homem, inventariando sua história no relicário enterrado por Agustina em seu jardim e, em seguida, despedindo-se de todos no hospital, na meia hora final do longa.

O aspecto visual mais marcante do interlúdio musical na floresta, e fundamental para entender o papel que a música também assume no filme de Rodrigues, é a saturação em vermelho da imagem na fotografia de Rui Poças – que, até então, estava banhada em azul, marcando a sequência noturna. Como mencionado acima, existe uma oposição entre azul/vermelho-masculino/feminino na paleta de cores do longa. Por exemplo, quando tenta ser um pai para Zé Maria, Tonia está de blusa azul; já quando resgata Rosário da sarjeta, num momento maternal, veste seu vestido vermelho. Como Cucinotta (2013, p. 105) ressalta, “o vestuário no cinema de João Pedro Rodrigues corresponde a uma segunda pele com duas funções específicas. A primeira é relativa à sexualidade e ao modo como, a partir da troca de um acessório, se infere uma troca de personalidade”.

Nos momentos musicais, porém, é quando o filme parece transcender a dualidade de cores e gêneros. Numa outra cena, Tonia e sua amiga Irene (Cindy Scrash) cantam a música *Mulher Sentimental*, do cantor Marco Paulo, enquanto aplicam extensões na peruca da protagonista. Ao longo da música, o cineasta novamente satura a fotografia em vermelho, e depois azul, como se as duas cores pudessem finalmente se fundir – o que ainda não acontece nesta cena porque as duas são interrompidas por Rosário. Mesmo assim, fica clara a noção de que cantar no filme, recorrer à música, à arte, é literalmente trans-cender o binarismo masculino/feminino. É superá-lo por meio da saturação excessiva, do exagero que o evidencia, do *camp*.

Essa ideia de trans-cendência fica perfeitamente clara na sequência final da produção. *Morrer (...)* é um longa marcado pela morte do masculino: o filme começa com a morte de um soldado e termina com a overdose de Rosário – que é o único que efetivamente vemos morrer, não Tonia. Porque Tonia, nessa perspectiva de trans-cendência possibilitada pelo cinema e pelo musical, não morre – quem perece é o seu corpo

nascido homem, é ele que vemos no caixão na cena final. Por meio do ato de criação queer encenado em seu funeral, no qual ela interpreta a canção *Imenso*, de José Cid, vestindo azul e vermelho, elevada literalmente acima da morte no plano, a protagonista morre como homem, mas finalmente trans-cende como mulher, reivindicando seu direito de “*viver no plural*”.

Nesse sentido, o filme de Rodrigues é um retrato do próprio processo de transição: da noção de que o corpo nascido homem deve morrer para que, das suas cinzas, nasça e trans-cenda a subjetividade mulher. Nas palavras do médico no início do longa, “*nada se perde, tudo se transforma*” [Oh11’28”]. O cineasta usa as ferramentas sádicas do melodrama para conduzir esse corpo-homem ao seu fim e, então, subverte a morte, trans-cendendo o feminino, por meio do musical. É o código cinematográfico tornado instrumento de transição. Como o próprio Rodrigues explica, em entrevista disponível no presskit de *Fogo-fátuo*:

eu creio que meus filmes sempre falam sobre como superamos a morte. É algo pelo qual sou obcecado: como alguém se prepara para morrer. O cinema, por meio da imortalidade que ele propicia, é uma forma de superar a morte para mim, já que eu não creio na vida após a morte<sup>28</sup>.

Além disso, a própria *mise-en-scène* da sequência reforça essa ideia do longa como um processo de transição. O plano-sequência de Rodrigues se encerra derivando para um enquadramento da paisagem lisboeta – e, mais especificamente, para a imagem de uma ponte, contra um céu meio azul, meio avermelhado, ressaltando a noção de travessia (fig. 12). Indo ainda mais a fundo, a cena foi filmada no Cemitério dos Prazeres – um nome maravilhoso que desestabiliza e inverte a ideia da morte por si só – e o nome da ponte, 25 de Abril, e outros elementos presentes no quadro queerizam e ressignificam o tradicionalismo e a religiosidade portuguesa que tanto assombraram e torturaram Tonia, como Rodrigues elabora:

é um rio e uma ponte. É um atravessar, é uma espécie de passar de um lado pro outro. E é o que, no fundo, a personagem faz, de certa forma. [...] E depois, ainda por cima, há o Cristo-Rei – nós, no fundo, temos na mesma a ponte de 25 de Abril e o Cristo-Rei. Mas é a ideia da ponte, da passagem, e a presença desse símbolo que é um símbolo, ainda por cima, do Estado Novo que nos remete a todo o passado de Portugal<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Tradução do autor. No original: “I believe that my films always talk about the way we overcome death. This is something I am obsessed with: how does one prepare to die. Cinema, through the immortality it affords, is a way of overcoming death for me, since I don’t believe in the hereafter”. Disponível em: <https://filmsboutique.com/media/presskits/29563c32abe273e0-filmsboutique.pdf>. Acesso em 15.11.2023.

<sup>29</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.



Fig. 12: Fotograma do plano final de *Morrer como um Homem*, capturado a partir de 2h03'02". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Zon Lusomundo Audiovisuais.

Essa mesma concepção do musical e do cinema como ferramentas de trans-cendência das instituições e do conservadorismo português são levados à enésima potência em *Fogo-fátuo*. Porque se em *Morrer (...)*, Rodrigues se recusou a filmar o espetáculo até a sequência final, a performance e a música permeiam toda a narrativa do seu longa lançado em 2022.

*Fogo-fátuo* imagina uma realidade alternativa em que a república nunca foi proclamada em Portugal – que continuaria, assim, sob a regência de uma família real. O filme acompanha o príncipe-herdeiro Alfredo (Mauro Costa) que, diante da gravidade dos incêndios florestais no país, decide tornar-se bombeiro voluntário e, no quartel, acaba se apaixonando pelo colega Afonso (André Cabral). Esse dilema do protagonista, dividido entre as obrigações monárquicas e a liberdade do prazer erótico representada pelos bombeiros, é sintetizado logo na primeira aparição de Alfredo em cena. O personagem é apresentado deitado no seu leito de morte, com a pintura *Casamento da Preta Rosa*<sup>30</sup> (José Conrado Roza: 1788) – símbolo do passado colonial, escravocrata e racista português – atrás dele, e aos seus pés, o caminhão de bombeiros com o qual seu sobrinho-neto brinca (fig. 13).

---

<sup>30</sup> O quadro foi originalmente encomendado pela Corte Portuguesa e, ao ser vendido para o Musée du Nouveau Monde, de La Rochelle, em 1985, foi rebatizado de *La Mascarade Nuptiale*, numa tentativa de subsumir o teor racista do título original – alteração reconhecida em uma fala da rainha numa das cenas do filme.



Fig. 13: Fotograma da cena inicial de *Fogo-fátuo*, capturado a partir de 0h01'07". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Terratre Films.

Como a imagem deixa bem claro, a trama acompanha Alfredo preso entre essas duas instituições: família real e quartel de bombeiros. E o aspecto mais marcante da *mise-en-scène* do longa é que essas instituições são apresentadas como performances, teatros – como encenações e, mais do que isso, encenações conscientes de si mesmas. As únicas sequências em que a família real aparece reunida são as refeições à mesa, filmadas pelo diretor de fotografia, Rui Poças, num plano geral aberto que enquadra a sala de jantar como o palco de um teatro. Não bastasse isso, há uma série de quebras da quarta parede nessas duas cenas, deixando claro que os personagens sabem que estão encenando para um público: a rainha Teresa (Margarida Vila-Nova) repreende o marido com um “*olha as pessoas*” [0h10'08"] e dirige seu olhar à câmera; a decisão de Alfredo de tornar-se bombeiro é anunciada por ele ao ler um discurso da ecologista Greta Thunberg, também olhando para a câmera; e, por fim, há o gesto do protagonista e de sua mãe de fechar as portas do salão ao final de cada sequência, como quem fecha as cortinas de um teatro.

Já o quartel é todo encenado como uma espécie de musical queer. Além de ser introduzido com uma montagem em que o treinamento dos bombeiros parece uma coreografia homoerótica, por meio de enquadramentos fechados que privilegiam quadris, movimentos e músculos, a própria ideia dos tradicionais calendários de bombeiros serve de desculpa para que os personagens criem poses que reimaginam a história da arte a partir de um homoerotismo queer. E o único momento em que os vemos “realmente” em “ação” é um simulado de resgate que acaba se revelando uma grande farsa para pregar uma peça em Alfredo. Tudo é encenação no filme. Se *Morrer como um homem* nunca mostrava o palco, em *Fogo-fátuo* tudo é palco – e a (auto)consciência que os personagens têm disso, segundo Rodrigues, não é acidental:

eu acho que nós, agora sobretudo, vivemos no mundo da autorrepresentação porque estamos sempre a criar uma imagem de nós mesmos pros outros. E no fundo, o dilema do personagem principal, do príncipe, é sair desse mundo da autorrepresentação, ou de uma representação para os outros porque pertence a uma classe social, mas no fundo é tudo uma fantasia. Porque já não há família real desde 1910 [...] o príncipe vai descobrir a sua liberdade, de alguma maneira, na caserna dos bombeiros. E por isso é que está tão marcada a teatralidade nas primeiras cenas, em que há a consciência de que há um público. E há a consciência de que há uma representação, de mostrar e não mostrar. E é usado e pensado de uma forma cômica porque é uma comédia também. Eu acho que isso só faz mais sentido, o mostrar o próprio dispositivo, porque é uma comédia. Se não fosse uma comédia, acho que não faria sentido<sup>31</sup>.

É importante notar, porém, que apesar de ser no quartel que o protagonista vai encontrar o amor e a liberdade queer, não é ali que eles vão se concretizar. O romance entre ele e Afonso se inicia, sim, naquele espaço, quando os dois personagens transformam os gestos do treinamento de primeiros socorros em uma coreografia e num ritual de acasalamento pré-sexual, como a dança de Clécio e Fininha em *Tatuagem*, que acaba por contaminar todo o batalhão – um ato de criação queer que resiste à heteronormatividade inerente à instituição e a subverte por meio da performance artística. No entanto, esse amor só vai se concretizar na floresta – que vem a ser o terceiro, e talvez mais importante, espaço de *Fogo-fátuo*.

A floresta, no filme, é o espaço não-institucional: é o lugar que não é nem o palácio da monarquia, nem o quartel dos bombeiros. Mais do que isso, porém, a natureza é transformada por Rodrigues no local por excelência da afetividade e do erotismo queer, um ambiente ao mesmo tempo inocente, sem regras nem pecado, e fortemente sexualizado. Ela é introduzida numa cena entre Alfredo e seu pai, o rei Eduardo (Miguel Loureiro), que descreve sua paixão por aquelas árvores de uma forma quase erótica. Mais do que o texto, contudo, a sexualidade está na *mise-en-scène*, nas imagens. Tudo na cena é fálico: do tronco das árvores ao cigarro vorazmente tragado por Eduardo, passando pela ereção mal disfarçada do jovem Alfredo. Só que todo esse erotismo é desestabilizado pela inocência das crianças que cantam ao final da cena – há sexo ali, sim, mas não o peso do pecado ou da religiosidade presente em *Morrer (...)*. Como diz a letra da música cantada, se uma árvore é um amigo, um amigo também é uma árvore, um tronco, um falo, que podemos amar e acariciar. Ou, nas palavras de Afonso, “*como podes defender a floresta se ela não for para ti um objeto de desejo?*” [0h49’00”]. No longa, pênis, paus, toras, troncos e falos são todos uma coisa só: objetos e sujeitos de desejo a serem amados.

E é exatamente isso que Alfredo e Afonso vão fazer ali, na cena mais complexa e que sintetiza o gesto fílmico pretendido por Rodrigues com o longa. Na sequência em

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

questão, arrebatados pela paixão mútua e por essa liberdade homoerótica e fálica da floresta, os dois personagens consomem sua relação fisicamente. O sexo encenado por eles é um “69”, uma posição em que ambos/as os/as parceiros/as proporcionam prazer oral um ao outro – portanto, existe uma ideia de igualdade que o cineasta deseja expressar nesse coito. Na trilha musical, porém, Amália Rodrigues canta a música *Mané Chiné*, com uma letra profundamente racista. E enquanto transam, Alfredo e Afonso trocam injúrias de um tom igualmente racializado.

Nessa complexa *mise-en-scène* construída pelo cineasta, fica clara a proposta do seu gesto de fabulação – desse imaginar uma história alternativa de Portugal. Para Rodrigues, os séculos de colonialismo, racismo e escravidão entre Portugal e o povo negro – especialmente africano – só poderiam ser sublimados por meio da fantasia do sexo queer: de um sexo não-hierárquico entre dois homens (iguais ao menos no gênero), que proporcionam prazer equivalente um ao outro. Só que no exagero *camp* – claramente explicitado no uso dos pênis de plástico em substituição aos órgãos “de verdade” – fica claro, mais uma vez, como aquilo é uma encenação. É cinema. O racismo permanece na música para reiterar isso. A parte mais delicada de toda a sequência, porém, são as injúrias trocadas pelos personagens, que continuam ainda no carro após o sexo. Elas parecem reforçar a noção de igualdade, de que ambos podem se ofender e se atacar de igual para igual – o que, dado todo esse histórico português de violência escravocrata, é difícil de aceitar: existe uma diferença ali, e a ideia de que a fabulação permitida pelo cinema pode superá-la talvez evidencie a branquitude do realizador.

Ainda assim, é fundamental reiterar: o que Rodrigues propõe é fabulação, uma fantasia. Cinema. E talvez só por meio do cinema, da fabulação que ele permite, e do gesto *camp* de visitar a dor para amplificá-la por meio do exagero e enfraquecer seu poder, esse trauma histórico possa ser sublimado. Se isso funciona ou não em *Fogo-fátuo*, se essa equalização/desestabilização queer da história é realmente possível, provavelmente depende de cada espectador/a. Rodrigues, contudo, deixa claro que ele *sempre* acredita no poder do cinema e daquilo que ele coloca em frente à sua câmera:

para mim, é tudo credível. Eu acho que, se calhar, mais do que isso, é tornar o inverossímil verossímil. Eu acho que o cinema – não só o cinema, a literatura – mas o cinema, como é tão concreto, é fotográfico de alguma maneira. A fotografia tu associa a alguma coisa real, ao real. Por isso, o cinema pode te fazer acreditar no irreal, no que aparentemente seria inverossímil, faz-te acreditar, através da construção. Faz-te acreditar numa coisa que parece fantástica. E o acreditar é a capacidade do cinema emocionar. E eu acho que isso é importante: a emoção. Para mim, é sempre o mais importante. Agora, o que quer dizer a emoção é individual, de cada um. Mas a emoção não quer dizer só chorar e rir. Pode ser uma emoção estética, uma exaltação. Eu sinto muitas vezes ao ver filmes uma coisa de... os filmes que me emocionam são

coisas que mudam a vida. E ao longo da minha vida, houve muitos filmes que me fizeram sentir e, de alguma maneira, eu quero com os meus filmes... Não é que eu possa mudar o mundo, mas como alguns filmes foram importantes pra mim, talvez os meus filmes possam ser importantes para outras pessoas. Não sei se são ou se não<sup>32</sup>.

Assim, na realidade, é (muito provavelmente) impossível que esse gesto de queerização do histórico colonial e racista de Portugal acontecesse, ou funcionasse, mas no cinema ele pode ser fabulado – e ao ser imaginado e acreditado, tem poder. Porque o *camp* não é só humor, ele é também verdade, dor e resistência.

E é exatamente essa concepção do *camp* como irreverência que Rodrigues carrega até o plano final de seu longa. Anos após separar-se de Afonso – numa conversa/briga que acontece na floresta, sempre o lugar do amor dos dois – para cumprir suas obrigações reais e suceder ao pai, Alfredo morre sozinho, coberto em lençóis brancos, num quarto de paredes insossamente brancas. Envolto na branquitude da qual não conseguiu escapar. Seu velório é encenado, novamente, como um teatro, com direito a um coro grego comentando a trama, encarnado em duas personagens creditadas como “Ratas de Sacristia” (interpretadas pelas ótimas Anabela Moreira e Raquel Rocha Vieira). Na trilha musical diegética, Paulo Bragança, vivendo um “primo” do protagonista, canta uma versão do *Fado do Embuçado*, mais uma canção de cariz conservador – e monárquico, nesse caso. A *mise-en-scène* é desestabilizada, porém, pela chegada de um personagem encapuzado que acaba se revelando como Afonso, o agora presidente (a monarquia enfim foi suplantada) negro de Portugal – subvertendo a letra original da canção, em que o homem encapuzado revela-se o rei do país. Nesse momento, a encenação teatral é rompida por um *close* do rosto de Afonso, interpretado por Oceano Cruz, ex-jogador da seleção portuguesa de futebol<sup>33</sup>, seguido por um *close* de Bragança, que, mirando a câmera com um olhar desafiador, encerra a música substituindo o último verso “e depois cantou-se o fado” por “e depois cantou-se o falo”. Se Tonia decide morrer como homem, Alfredo, mesmo após ser amordaçado por sua posição real, é resgatado pelo gesto fílmico de Rodrigues e morre como bombeiro queer, devoto não da monarquia, nem da república, mas de uma... falotopia, talvez. Algo só possível graças ao cinema, cujo poder será elevado ao seu grau máximo em *Inferninho*, analisado na seção a seguir.

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>33</sup> É curioso que Tonia se olhe ao espelho do seu camarim, e nele estejam coladas imagens do jogador Cristiano Ronaldo. Para além do exército, dos bombeiros e da religião, talvez João Pedro Rodrigues também empreenda uma sutil queerização do futebol em seus longas.

### 3.4 Verdades que libertam

Se a teatralidade era construída na *mise-en-scène* em *Tatuagem* e nos dois longas de João Pedro Rodrigues, em *Inferninho* ela está no próprio DNA do filme – na sua origem e nos seus genes. O projeto nasceu, na verdade, como uma peça que nunca chegou a ser montada pelo Grupo Bagaceira de Teatro<sup>34</sup>, de Fortaleza. A ideia seria, no entanto, resgatada por seus integrantes, que a desenvolveram em um laboratório para roteiro de séries, na Escola Porto Iracema das Artes<sup>35</sup>, do qual participaram juntamente com os realizadores Guto Parente e Pedro Diógenes – que eram, àquela altura, em 2013, membros do coletivo e produtora audiovisual Alumbramento, da mesma cidade. A série também nunca viria a se concretizar, mas a equipe de atores e diretores continuaram a trabalhar no projeto e, em 2016, decidiram filmá-lo como um longa-metragem.

Segundo Parente e Diógenes, em entrevista via videoconferência realizada em 1º de novembro de 2023, esse encontro entre cinema e teatro foi a base de todo o projeto – desde o desenho de produção à concepção visual, passando pela direção de atores e estilo de decupagem. E os dois deixam bem claro que, com a designação “encontro”, eles não querem transmitir uma mera ideia de adaptação – do cinema se apropriando de um texto e o traduzindo audiovisualmente, de modo a apagar suas origens cênicas. O que o cinema (deles) procurou fazer, na verdade, foi abraçar a estética teatral do Grupo Bagaceira, do qual eles eram fãs, sem que uma arte apagasse a outra, numa verdadeira união horizontal de potências. Como Diógenes explica:

a gente queria trazer muito da estética do grupo de teatro para esse processo. Então, a gente sempre esteve muito aberto a construir junto com eles, e ficar aberto às sugestões e à contaminação pelo processo deles. Todo o processo e a estética do filme são muito contaminados pelo Grupo Bagaceira<sup>36</sup>.

A ideia de criação coletiva e horizontal não era novidade para a dupla de cineastas, já que ela era uma das propostas centrais da Alumbramento<sup>37</sup>. Em *Inferninho*, no entanto, seria a primeira vez em que essa horizontalidade se expandiria para fora dos limites da produtora. E o longa carrega as marcas disso. *Inferninho* é um filme em transe por natureza: nasce como teatro, é criado como televisão, mas acaba por se

<sup>34</sup> Para uma análise da história do Grupo Bagaceira de Teatro, ver: Macedo, Garcia & Grimes (2021).

<sup>35</sup> O Porto Iracema das Artes é a escola de formação e criação artística do Governo do Estado do Ceará, ligada à Secretaria da Cultura e gerida em parceria pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). Inaugurada em 29 de agosto de 2013 e sediada em Fortaleza, conta com três esferas formativas: Programa de Formação Básica, Cursos Técnicos e Laboratórios de Criação. Fonte: <https://portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>. Acesso em 16.11.2023.

<sup>36</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>37</sup> A Alumbramento, que encerrou suas atividades em 2016, “acreditava na precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente o produto final, como um dos pontos-chave de uma nova forma de produção menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida” (Ikeda, 2018, 460). Para uma análise mais aprofundada da história da produtora, ver: Ikeda (2019).

identificar como cinema. E seu corpo, sua materialidade, exhibe toda essa composição genético-estética.

Para entender um pouco melhor o que isso implica, é necessário primeiro contextualizarmos brevemente a sinopse do filme. *Inferninho* se passa totalmente no bar do título, frequentado – quase habitado – por seres estranhos, abjetos, renegados ou esquecidos pelo mundo. Sua dona, Deusimar (Yuri Yamamoto), sonha em fugir dali com Jarbas, um forasteiro recém-chegado (Demick Lopes), enquanto é servida pelo garçom Coelho (Rafael Martins) e ouve as canções maravilhosamente bregas cantadas pela estrela Luizianne (Samya de Lavour).

É uma trama completamente embebida no melodrama romântico, aspecto extremamente importante para se pensar na trajetória do longa. Porque, apesar do roteiro ter sido originalmente desenvolvido como o piloto de uma série, melodrama no Brasil significa telenovela – o produto audiovisual mais importante do país. E o que o teatro permite a Diógenes e Parente, na verdade, é uma leitura cinematográfica do novelesco. Ao expor as ferramentas e artifícios do melodrama por meio do exagero e do estranhamento *camp*, a teatralidade possibilita a *Inferninho* evidenciar o esqueleto, a estrutura, do gênero e encená-lo, filmá-lo com uma consciência cinematográfica.

Porque existe uma consciência, não apenas da encenação, mas do cinema no filme – e, mais especificamente, do cinema como uma ferramenta e universo de fabulação. Isso fica claro não só nos frequentadores do bar, vestidos de Mulher-Maravilha, Homem-Aranha, Mickey Mouse e Wolverine, reimaginando-se ou reinventando-se como personagens da cultura pop, mas na própria tessitura do longa. Quando Deusimar diz a Jarbas que ele se parece com o ator Sean Penn (e será que parece?), fica evidente que o que ele representa ali não é um homem, mas um sonho – uma fabulação possibilitada pelo imaginário cinematográfico (melodramático). Isso é ainda mais escancarado pouco depois, quando a protagonista sonha acordada em sua cama, cuja cabeceira torna-se, então, o leme de um navio, numa fantasia em que ela e seu amado velejam, numa cena que parece saída de um filme romântico hollywoodiano cafona. Em *Inferninho*, o cinema – e, mais especificamente, o imaginário do cinema norte-americano hollywoodiano clássico – é uma possibilidade de fuga, de fabulação e sonho.

Se Elsaesser (1987, p. 62) afirma que uma das imagens que define o melodrama é “a mulher esperando em casa, parada em frente à janela, presa a um mundo de objetos

nos quais se espera que ela invista seus sentimentos”<sup>38</sup>, Diógenes e Parente filmam Deusimar olhando não para a janela, mas para o espelho. E, ao olhar para seu semblante refletido, ela cobre o rosto (fig. 14) porque reconhece a sua prisão ali, reconhece o seu status de heroína-vítima melodramática, acorrentada a um bar que é um patriarcado – era da avó, que passou para a mãe, e dela para a protagonista – de mulheres “à beira de um ataque de nervos”. Esse olhar para o espelho é um reflexo, com o perdão do trocadilho involuntário, ou uma representação desse gesto metalinguístico do filme de fazer o gênero olhar para – e ter consciência de – si mesmo, de suas estratégias e artifícios.



Fig. 14: Fotograma de *Inferninho*, capturado a partir de 0h12'45". Reprodução da cópia em streaming. Distribuição:Embaúba Filmes.

Nesse sentido, é como se os personagens do filme se utilizassem do imaginário melodramático e cinematográfico como ferramentas/formas de expressarem sua dor. Como Denilson Lopes (2016, p. 3) ressalta – na mesma linha halperiana de que *camp* não é apenas riso, mas também dor – o recurso ao artifício não deve ser encarado como “uma simples oposição à realidade, mas sim como um dissolvente da dualidade real versus irreal”. Subvertendo esse binarismo fundamentalmente heteronormativo, ignorando noções de falso, verídico, mentira ou verdade, os sujeitos queer encontram um lugar para serem eles/as mesmos: o cinema.

Marconi e Almeida (2022, p. 12) chamam esse uso consciente, quase metalinguístico, das ferramentas melodramáticas pelos personagens do longa de “romantismo de artifício”, uma categoria estética e política que:

trabalha a partir da familiaridade e da intertextualidade com as imagens românticas tradicionais, apropriando-se do clichê e do decorativo como superfície para a fabulação do já codificado, do consensual e do uniforme. Ao

<sup>38</sup> Tradução do autor. No original: “women waiting at home, standing by the window, caught in a world of objects into which they are expected to invest their feeling”.

jogar com a semelhança e a dessemelhança, o legível e o ilegível das narrativas românticas hegemônicas [...] ele pode, também, ser visto como um trabalho criativo que privilegia uma contra-tradução. Esta contra-tradução, nos termos de Rancière (2010), excede o modo consensual e binário pelo qual tendemos a apreender estes repertórios deslizantes e ambivalentes, pois os excessos de clichês decorativos também produzem um rearranjo das peças, visualidades e aparecimentos que constituem o sensível comum já dado.

Em *Inferninho*, portanto, o melodrama é um código – um conjunto de cores, emoções e possibilidades narrativas a serviço de uma decodificação/desconstrução queer. Considerando a trajetória da produção, porém, em que a consciência teatral desconstrói o novelesco por meio de um olhar cinematográfico, essa versão do *camp* apresentada no longa poderia também ser chamada de arremedo. Se *Tatuagem* trabalha no deboche e João Pedro Rodrigues na ironia, Diógenes e Parente elaboram o arremedo. Arremedar não é só imitar, nem simplesmente satirizar. É uma simulação rebuscada, exagerada, que revela, ao mesmo tempo, o olhar/ponto de vista do agente simulador, e uma verdade que o próprio objeto/sujeito simulado não é capaz de reconhecer por si só. Arremedo é uma atitude profundamente brasileira de se apropriar de algo externo, mas reprogramá-lo de uma forma desestabilizadora, tropicalista, para dizer uma verdade fundamentalmente nossa.

Essa noção do melodrama abrazeirado por via do arremedo é perfeitamente traduzida no filme pelas músicas cantadas por Luizianne – não por acaso, *Inferninho* começa e termina com um plano em *close* de sua performance no palco. Nas letras e na interpretação da atração máxima (e única) do bar, está encarnada essa atitude estética de algo que parece brega, não total ou tradicionalmente ajustado, mas que ainda assim – ou exatamente por isso, por essa sinceridade tão precária e espontânea – carrega uma emoção profundamente verdadeira. Como a primeira canção diz, logo no início do filme, “*nada de chorar, eu choro por você*” [ohô’56]: em seu arremedo de máscaras, versos e artifícios, *Inferninho* – esse lugar-cinema-linguagem – vai servir de instrumento para a verdade da dor queer que, na tela, passa a ser “a fabulação do real, como gesto inventivo e criador possível de desestabilizar momentaneamente as normas condicionantes que determinam os modos de vida e a fixidez das identidades” (Lins, 2020, p. 148). A proposta de exprimir uma verdade por trás de toda a teatralidade da *mise-en-scène* era um dos objetivos da dupla de realizadores, como explica Parente:

a gente decidiu nesse projeto que a gente ia buscar a verdade pelo caminho do artifício. Porque, em geral, a verdade está muito relacionada ao realismo. Se você quer construir um filme que tenha uma força, uma verdade, uma verdade emocional, uma verdade afetiva, normalmente a gente tem na nossa tradição do cinema brasileiro o viés do realismo como a chave principal em que o espectador se sente mais confortável. É o lugar do naturalismo, do realismo. Não à toa, a ideia do teatral no cinema é sempre tratado como algo negativo. É como se isso fugisse de um realismo, de como as pessoas se comportam, como elas falam. E eu acho que a gente sempre soube desse desafio, sempre

entendeu que esse era um caminho arriscado, que poderia resultar num filme rejeitado, mas eu acho que fazia parte também do próprio projeto, do que o filme representa, bancar esse desafio e se lançar nele e tentar encontrar a melhor forma possível de se fazer um filme onde o artifício se expõe, mas que seja um filme carregado de verdade<sup>39</sup>.

Diógenes, por sua vez, recorre ao processo de criação do longa para explicar como essa autenticidade emerge por meio do teatral. Segundo ele, os personagens foram criados não apenas em parceria com os atores e atrizes, mas a partir de muitas experiências de vida deles/as. E isso é algo que Diógenes acredita transparecer na tela:

cada personagem tem muito dos próprios atores e atrizes – muito deles, ou dos desejos deles, das frustrações deles. E existia outro dado: a maioria deles nunca tinha feito cinema [...] quando a gente filmou, o Bagaceira devia ter 15 anos de estrada, e parecia que eles estavam há 15 anos se preparando para fazer aquelas cenas, aqueles personagens. Eu acho que eles usaram toda essa bagagem deles naquele momento que, para eles, era muito especial, pela primeira vez, estarem fazendo um filme juntos, naquele processo, com aquela liberdade. Eles conseguiam se comunicar pelos olhares, pelos gestos<sup>40</sup>.

O uso do teatral para transmitir uma verdade ecoa uma das principais características dos atores no melodrama que, de acordo com Elsaesser (1987, p. 49), “ao converterem um conjunto de técnicas em um princípio estilístico que carregava os tons distintivos de uma crise espiritual, podiam captar a textura de seu material social e humano, ainda permanecendo livres para moldar esse material”<sup>41</sup>. Nesse sentido, o que fica evidenciado, tanto na fala do teórico alemão quanto no argumento de Parente e na descrição de Diógenes, é como, em *Inferninho*, o teatro é usado a favor do cinema: não existe um confronto entre os dois, mas uma colaboração.

O conflito no filme, na verdade, é entre realidade e fabulação – um embate que é delineado pela dupla de cineastas na espacialidade do bar *Inferninho* e na construção visual do longa como um todo. Em primeiro lugar, existe um confronto claro no filme entre o dentro e o fora do bar. O fora como esse lugar da “realidade” que, mesmo permanecendo no extracampo, ameaça e constrange, e só adentra o bar como violência: seja no espancamento de Luizianne, seja na cobrança da dívida de Jarbas e na tentativa de compra e fechamento do local. E o dentro como esse espaço em que os personagens podem fabular e ser quem são. Nesse sentido, o *Inferninho* é quase um não-lugar, ou menos um lugar que um espaço-cinema, um portal nunca localizado geograficamente, existindo um tanto fora do espaço-tempo cartesiano, quase numa dimensão onírica e da imaginação. Segundo Parente, “nosso desafio foi construir um espaço que fosse, ao mesmo tempo, claustrofóbico e acolhedor. E esse contraste é a grande questão. Quando

---

<sup>39</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>40</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>41</sup> Tradução do autor. No original: “by turning a body of techniques into a stylistic principle that carried the distinct overtones of spiritual crisis, they could put the finger on the texture of their social and human material while still being free to shape this material”.

se fala em inferninho, a gente pensa num lugar que contém ao mesmo tempo o inferno e o paraíso”<sup>42</sup>.

Nessas características de claustrofobia e inferno, reside a chave para entender o segundo aspecto por meio do qual *Inferninho* elabora o conflito entre realidade e fabulação. Porque o bar pode ser um espaço que permite aos personagens uma certa liberdade de autoinvenção, de serem quem e como querem ser, mas ele não é exatamente agradável, não é um dos cenários requintados e exuberantes dos melodramas sirkianos ou almodovarianos. Na verdade, o embate entre realidade e fabulação fica mais evidenciado no filme pelo conflito que existe entre o primeiro e o segundo planos: no primeiro, os personagens com seus figurinos rebuscados, de cores fortes e brilhantes, quase kitsch, que refletem como eles se imaginam, como desejam existir; no segundo, as paredes sujas e mal pintadas do Inferninho, as cadeiras e mesas velhas de metal, as caixas de cerveja que aparecem atrás de Jarbas quando ele bate à porta de Deusimar pela primeira vez.

Partindo da noção de Laura Marks (2002) de melancolia como uma experiência estética, Prysthon, Castanha e Assunção (2020) enxergam no bar do filme um espaço fundamentalmente melancólico. Segundo eles:

o artifício do espaço filmico, aliado a um teor melancólico na apresentação dessa espacialidade, também pode ser locus de uma reinvenção e de criação de outros mundos possíveis, um “mundo produzido” pelo cinema, mas que põe em cena anseios utópicos que se estendem para além das imagens ficcionais e, com isso, se vinculam constantemente a nossos modos mesmo de habitar os espaços “reais” do mundo (Prysthon, Castanha & Assunção, 2020, p. 16).

De fato, o anseio de Deusimar de fugir, sair daquele lugar emerge exatamente do aspecto melancólico do espaço, desse caráter de prisão melodramática, acentuado pela ausência de uma direção de arte exageradamente sirkiana. Porque *Inferninho* não existe na riqueza, na abundância, apenas na precariedade – a riqueza está dentro dos personagens, na sua imaginação e fabulação de si mesmos. O filme se materializa pelo choque entre o primeiro e o segundo planos, entre o melodrama e a precariedade da existência, entre o cinema e o real. Na grande explosão melodramática da protagonista [oh53’00’], ela critica a todos/as por só pensarem em dinheiro, mas é precisamente essa falta de dinheiro que permite aos personagens sonharem, fabularem. Como Duarte (2019, p. 53) reflete, a respeito dessa ausência desoladora e sistêmica, o queer melancólico é “aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si”.

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

Não por acaso, essa melancolia de Deusimar, essa insatisfação quase patológica, só será curada, ou sublimada, na sequência em que esse conflito entre primeiro e segundo planos deixa de existir. Na cena em que esse “pano de fundo” finalmente abraça a exuberância fabuladora dos personagens – leia-se, na sua viagem, sua volta ao mundo em 24 (ou pouco mais) *frames*. Após interromper a tentativa (melodramática) de suicídio da protagonista – que acontece no palco, porque é tudo encenação –, o Coelho empurra a amiga para fora dali, insiste em que Deusimar pare de esperar que um homem a resgate, porque só ela mesma pode se salvar, e consegue fazer com que a personagem finalmente abrace o mundo.

E esse abraçar o mundo, essa viagem, é encenada por meio de um *chroma key* que sintetiza todo o gesto fílmico de *Inferninho*, no seu gesto quase tosco, mas ao mesmo tempo belo, que beira o grotesco, mas é carregado de poesia, absolutamente irreal e profundamente verdadeiro (fig. 15). O aspecto mais bonito da sequência, porém, talvez seja a música ao fundo, *Vermelho Azulzim*, na voz da cantora Soledad. Se parece existir um choque, um conflito, entre a ideia de rodar o mundo e os versos que ela canta sobre o luar do sertão, é precisamente nesse contraste que está contida toda a potência (auto)fabuladora do filme e da sequência. No encontro entre imagem e som, Diógenes e Parente mostram como, graças ao cinema, é possível fazer caber o mundo todo no sertão cearense, fabulá-lo por inteiro ali.



Fig. 15: Fotograma da viagem de Deusimar em *Inferninho*, capturado a partir de 1h07'39". Reprodução da cópia em streaming. Distribuição:Embaúba Filmes.

A respeito dessa construção de um mundo pela materialidade do cinema, Ludimilla Carvalho Wanderlei (2021) afirma que ela cria uma “visualidade de transgressão” que, ao romper as fronteiras entre real e irreal, cinema e teatralidade, belo e grotesco, consolida nesse entre-lugar suspenso toda a poética do longa:

a intervenção do ruído televisivo nas imagens não possui uma conotação negativa, de incomunicabilidade. Não é um bloqueio. Ao contrário, espelha a entrada de Deusimar num universo de possibilidades, a errância num espaço de fuga que, em seu aparente caos, é na verdade a sua salvação da mesmice, da tristeza, do abandono (Wanderlei, 2021, p. 26).

Para além da imagem e do som, parte da potência da cena reside muito na performance do ator Yuri Yamamoto, em algum lugar entre o teatro kabuki e o naïf, o infantil e o orgásmico – e, mais uma vez, da bagagem de verdade que ela carrega. Como mencionado acima, muito dos personagens do filme foi inspirado, ou inventado, a partir da vida dos integrantes do elenco, e isso é particularmente genuíno no caso de Deusimar – seu histórico de ter sido criada num bar, bebendo Campari aos 8 anos, e sua angústia entre o sair e o ficar onde cresceu vêm muito do próprio Yamamoto<sup>43</sup>. A este respeito, Diógenes conta, em entrevista ao jornalista Vitor Búrigo, do canal do YouTube *CineVitor*, publicada em 21 de maio de 2019, que a cena anterior à viagem, quando o Coelho convence a protagonista a ir embora dali, foi em parte improvisada pelo ator Rafael Martins e acabou se tornando um borrão indistinto entre realidade e ficção:

tá tudo ali muito misturado, o que é vida e o que é atuação, o que é interpretação e o que é a emoção real. O diálogo do Coelho e a Deusimar, eu não sei o tanto que é um diálogo do Coelho com a Deusimar, e o tanto que é um diálogo do Rafa [Martins] e o Yuri [Yamamoto]. Eles têm uma relação junta de 20 anos, então ali muita coisa que está sendo dita são coisas que eles viveram. São emoções que eles compartilharam<sup>44</sup>.

É justamente nesse gesto de um ator, homem, que usa a performance como uma protagonista mulher – e não só mulher, mas um ideal do feminino elaborado pelo melodrama e encarnado por uma personagem trans – que se encontra a noção de um ato de criação queer na sequência. Nesse recurso ao teatral, exposto como tal, o filme e Yamamoto operam uma inversão/subversão do gênero sexual e cinematográfico, expressando a autofabulação de uma dor, uma angústia e uma série de sentimentos que, nessa linguagem específica do cinema, só cabem à mulher – e, mais precisamente, a esse ideal de feminilidade que, de certa forma, acaba sabotado ao ser exposto, sendo finalmente exorcizado ou, ao menos, encontrando uma fuga de sua prisão por meio da viagem encenada.

Esse gesto, talvez, sintetize a própria desestabilização queer empreendida por *Inferninho*: a utilização do clichê e do artifício cinematográfico que, ao serem expostos pela teatralidade, pelo arremedo, servem para comunicar/transmitir uma verdade sobre o operador desse gesto. Porque tudo no filme é cinema, encenação; o bar inteiro é

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://youtu.be/gkUdwBEFYA?si=FwGeEgXQbrcGUmVQ>. Acesso em 17.11.2023.

um palco, e todos ali sabem disso. Mas por trás dessa fabulação, desse uso do cinema, há uma (auto)verdade que resiste/insiste em ser dita.

### 3.5 Chorar de rir

Aqui, é importante destacar que hoje, em 2023, depois de terem lido o chamado Manifesto contra o trans *fake*<sup>45</sup>, Diógenes e Parente admitem que não fariam o filme da mesma forma – e, principalmente, não se refeririam a Deusimar como uma pessoa trans. Ainda assim, mesmo num contexto de forte resistência e questionamento no que tange a tais pautas de representatividade, *Inferninho* permanece reconhecido e respeitado como um dos principais longas queer brasileiro dos últimos anos, estudado, discutido e aclamado por sua originalidade e inventividade estético-narrativa. E Parente credita isso, mais uma vez, a essa verdade emocional do filme – à ideia de que, para alguns sujeitos queer, abjetos e excluídos poderem visibilizar a sua história e sua narrativa, é necessário evidenciar a mentira e o artifício do cinema e usá-los a seu favor:

eu acho que o filme é construído dentro de um espectro de verdade, de entrega, que eu acho que ele consegue não ser incluído dentro de um espectro de obras que sejam consideradas ofensivas à causa trans ou que estejam problematizadas dentro do lugar da representatividade<sup>46</sup>.

Por mais que “verdade” seja um termo complexo, problemático e infinitamente questionável, ele aparece reiteradamente nas falas dos cineastas analisados neste capítulo. Hilton Lacerda ressalta que, por mais que preste-se muita atenção ao deboche e ao escracho da arte do Chão de Estrelas, “na cabeça deles, eles estão levando arte a sério. Porque aquelas provocações, aqueles deboches, eles são propositais no universo em que eles vivem [...] É como se aquilo ali não fosse somente um acaso, tudo ali tem um porquê”<sup>47</sup>. João Pedro Rodrigues, como já foi exposto acima, também sublinha: “o meu ponto de partida é que eu sempre acredito em tudo que está à frente da câmara, quero que tudo seja credível, mesmo que seja uma coisa completamente inusitada e estranha”<sup>48</sup>. Essa defesa da verdade por trás do discurso cinematográfico faz com que os quatro realizadores achem estranho quando suas obras são enquadradas no universo do *camp*. Mas é exatamente ela – o uso do deboche, da ironia e do arremedo para

---

<sup>45</sup> Em 12 de março de 2017, a atriz, diretora e produtora cultural trans brasileira Renata Carvalho divulgou uma carta aberta, em nome do Movimento Nacional de Artistas Trans, que ficou conhecida como Manifesto contra o trans *fake*. No texto, entre uma série de outras demandas por representatividade trans nas artes, o movimento pleiteia o fim da interpretação de personagens trans por atores cisgênero no teatro, cinema e televisão. O manifesto está disponível na íntegra na página do grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans>. Acesso em 17.11.2023.

<sup>46</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>47</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>48</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

expressar uma verdade profundamente queer – que catalisa a potência *camp* desses filmes.

Ao utilizarem a teatralidade e o exagero para escancararem a falácia heteronormativa da gramática cinematográfica clássica – porque a heteronormatividade é performativa e encenada também, e especialmente, na forma e no conteúdo do cinema –, o quarteto de longas permite que tal mentira, como estrutura narrativa, seja usada para exprimir *uma* verdade dos operadores do próprio gesto desestabilizador. É visitar esse trauma do heterossexismo historicamente excludente do audiovisual para exagerá-lo à enésima potência e, assim, enfraquecê-lo e revertê-lo, ainda que momentaneamente, a nosso favor. Importante ressaltar que se trata de “*uma* verdade”. Porque verdades são muitas. Infinitas, talvez. Subjetivas, definitivamente. E o que essas produções reconhecem é que certas verdades queer, para serem impressas/expressas na tela grande, precisam encontrar formas subversivas de usar o dispositivo cinematográfico.

Nesse sentido, o ato de criação queer encenado nos filmes aqui analisados envolve um recurso à teatralidade para explicitar o discurso performativo do gênero sexual por meio do gênero cinematográfico – do melodrama, da comédia, do musical – de modo a subvertê-lo e a colocá-lo a serviço de uma desestabilização e de um contradiscurso queer. De uma autofabulação que usa o teatral e o cinema para queerizar o contexto histórico e geográfico das obras. É um rir na cara da desgraça, mas rir tanto, e de maneira tão escrachada e grotesca, que se comece a chorar, e essas lágrimas de alguma maneira tenham o poder de fazer com que essa desgraça se volte contra o próprio perpetrador.

# Capítulo 4: Os historiadores

## Introdução

O cineasta Rodrigo de Oliveira lembra-se perfeitamente de quando se deu conta de que era gay. Em entrevista ao jornalista Michel Gutwilen, publicada no site *Plano Crítico* em 21 de junho de 2022, ele revela que se apaixonou pela primeira vez por outro menino aos 11 anos, na mesma semana em que um de seus maiores ídolos, o músico Renato Russo, morreu em decorrência de complicações ligadas ao HIV, em 1996. Naquele momento, no contexto político de meados dos anos 1990, Oliveira diz não ter compreendido apenas quem ele era, mas também o que aquele primeiro amor significava: “ao mesmo tempo em que eu descobri que era gay, eu descobri do que eu morreria”<sup>1</sup>. Ainda assim, isso não o impediu de sair do armário e de encarar esses sentimentos. Na mesma entrevista, ele segue recordando que, a certa altura, percebeu que “eu sou isso, essa é a doença que mata os gays, é disso que vou morrer e vamos lá, porque eu não posso negar a minha própria existência, então eu preciso lidar com o legado dessa coisa”.

Rodrigo de Oliveira viria a “lidar com esse legado”, bastante frontalmente, vinte e poucos anos depois com *Os Primeiros soldados*, seu quarto longa como diretor e um dos filmes que analisaremos neste capítulo. O cineasta, no entanto, não foi o único a se sentir parte dessa crônica de uma morte anunciada. Em seu livro *Dysphoria Mundi* (2023), o filósofo Paul Preciado narra a primeira vez em que ouviu a palavra “homossexualidade” na presença de seus pais. Ele tinha 12 anos; foi durante um jantar em que a televisão permaneceu ligada e, no telejornal, alguém afirmou que os gays estavam a padecer de um vírus, referido como “câncer gay”, enquanto a tela exibia jovens esqueléticos e prostrados, com manchas no corpo e lábios escuros. Preciado revela que essa foi a primeira imagem de homossexualidade que compartilhou com sua família:

o vírus era isso: a morte que ameaçava os homossexuais e comia sua pele. “Isso acontece com eles porque são bichas”, disse meu pai. Tive medo, não é fácil saber se do meu pai, do vírus, ou de ambos. A descrição televisiva da doença representou uma sessão de destruição da minha infância [...] Assim que consegui voltar para o quarto, inspecionei minha pele. Naquela tarde, muito antes de ter feito amor com uma pessoa que se supunha que fosse do mesmo sexo que eu (embora o meu sexo não fosse o que se supunha que fosse,

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.planocritico.com/entrevista-rodrigo-de-oliveira-olhar-de-cinema-2022/>. Acesso em 01.04.2024.

tampouco o outro), eu soube que minha pele era a pele da Aids (Preciado, 2023, pp. 137-138).

Preciado nasceu em 1970. Rodrigo de Oliveira nasceu em 1985. Eu nasci em 1984. Somos os três parte de uma extensa geração de sujeitos LGBTQIA+ – milhões ao redor do mundo – que cresceu sob o signo da Aids, não como uma doença ou uma epidemia, mas uma imagem e uma narrativa: se você ousar desviar do seu sexo de nascença, se ousar amar alguém do mesmo sexo, se ousar ser aquilo que acredita que é, você vai morrer, débil e sozinho. E todos vão saber porque sua imagem será usada na TV, em jornais e revistas, estampando manchetes, como as descritas por Preciado, de “câncer gay”, “peste gay”, ou piores. A Aids foi uma epidemia em que o vírus da homofobia, da transfobia e da queerfobia se tornou não apenas socialmente transmissível, mas aceitável – uma arma mediatizada e politizada de uma heterossexualidade violenta e fatalmente compulsória. Seja hétero ou morra.

Essa ideia da Aids como imagem e narrativa – e narrativa audiovisual – não é nova e já foi discutida por vários autores. Surgido e identificado no início dos anos 1980, o HIV foi a primeira grande epidemia da era dos meios de comunicação de massa – assim como, décadas mais tarde, o Covid-19 viria a ser a epidemia da era da internet. Para Treichler (1987), a Aids se traduz numa “epidemia de significados”, e Preciado (2023, p. 151) a descreve como a “primeira grande síndrome pós-moderna”, construída “ao mesmo tempo pelos discursos médicos e farmacológicos e pelas representações difundidas através do circuito audiovisual dos meios de comunicação de massa”. Ecoando Foucault, o filósofo espanhol afirma que, ao representar o vírus, a combinação dessas construções discursivas médica, política e midiática produz “a *pandemia que pretendem descrever*” (Preciado, 2023, p. 148, grifo do autor). A essa ordenação retórica, científica e farmacológica, corresponde um contexto tecnopolítico concreto, em que “a doença ganha forma, se transforma em realidade e define seus modos específicos de matar e segregar a população” (Preciado, 2023, p. 148). E matar e segregar foi algo que, infelizmente, o HIV fez muito bem – e com ajuda política. Sem um milésimo da mobilização governamental que se veria contra a Covid-19 no século XXI – afinal, a narrativa dominante era de que a síndrome<sup>2</sup> tratava-se de uma “peste” enviada por um “Deus” para punir os não-heterossexuais “pecadores” –, mais de 32 milhões de pessoas já morreram em decorrência do vírus, desde que os dados oficiais a respeito da epidemia começaram a ser computados em 1983 (sendo importantíssimo

---

<sup>2</sup> Como Preciado (2023, p. 149) ressalta, tecnicamente a Aids não é uma doença, mas sim uma síndrome que “nomeia uma série de sintomas relacionados com a ruptura ou falha do sistema imunológico (que fazem com que o corpo possa sucumbir diante do que se conhece como ‘doenças oportunistas’ causadas por bactérias, fungos ou por outros vírus, que não se manifestariam se o sistema imunológico funcionasse plenamente, como por exemplo o Sarcoma de Kaposi, a pneumonia, a herpes, a histoplasmose, o linfoma etc.)”. Nesse sentido, o vírus (HIV) é transmissível, mas a síndrome (Aids) e seus sintomas não são.

ressaltar que muitos, *muitos*, morreram antes disso). Mesmo depois do advento dos antirretrovirais, 700 mil pessoas ainda morrem anualmente por causas relacionadas ao HIV<sup>3</sup>. E isso são apenas os números médicos, que não levam em conta as pessoas que, mais aterrorizadas ainda que Oliveira ou Preciado, permaneceram no armário, deixando de viver suas vidas, de amar, de serem amadas – ou mesmo que tiraram as próprias vidas para não terem que lidar com o horror e a vergonha de serem quem são. Eu mesmo só saí do armário aos 27 anos – 27 anos de uma vida que eu não vivi.

O cinema também foi parte da construção dessa narrativa audiovisual sorofóbica e heteronormativa. Muitos foram os filmes que perpetuaram a imagem do gay soropositivo desamparado e definhando, julgado pela sociedade heterossexual ao seu redor, até que um desses héteros tem a atitude heroica de fazer algo para ajudá-lo – não sendo capaz, no entanto, de evitar sua implacável e trágica morte no final. *Philadelphia* (Jonathan Demme: 1993) é, provavelmente, o maior paradigma dessa produção.

Uma série de artistas, ativistas e sujeitos queer, porém, lutaram para responder e contestar essas imagens. Usando especialmente o VHS, que surge quase concomitantemente ao HIV, e outras ferramentas audiovisuais mais acessíveis e econômicas, grupos como o *Queer Nation*, o ACT UP de Nova York e da França – e os vários derivados que eles inspiraram ao redor do mundo – fizeram um inestimável trabalho de contradiscurso no conturbado e violento contexto político dos anos 1980 e 1990. O ponto comum a boa parte dessas produções são as narrativas em primeira pessoa, com a epidemia e seus efeitos sendo registrados pelas próprias vítimas e pelos grupos diretamente afetados. Em resposta ao olhar externo, heteronormativo, de julgamento, condenação e repulsa, elas ofereciam um retrato não apenas compassivo, mas cuja própria existência configurava a resistência desses sujeitos e sua capacidade de representarem sua condição, de construírem sua imagem – com *Blue* (Derek Jarman: 1993) e *La Pudeur ou l'impudeur* (Hervé Guibert: 1992) estando entre os trabalhos mais significativos da filmografia em questão<sup>4</sup>.

O objetivo deste capítulo é analisar três longas contemporâneos que, em certa medida, podem ser considerados herdeiros dessa produção. *Os Primeiros soldados*, de Rodrigo de Oliveira, *A Paixão de JL*, de Carlos Nader, e *E agora? Lembra-me*, de Joaquim Pinto, ecoam o gesto de dar voz aos mortos – seja aqueles que efetivamente morreram,

---

<sup>3</sup> Dados compilados por Preciado (2023).

<sup>4</sup> É importante ressaltar que a própria noção de “cinema queer” surge na esteira dessas produções, com a identificação do chamado “Novo Cinema Queer” pela investigadora norte-americana B. Ruby Rich no início dos anos 1990. Não por acaso, essa mesma produção seria definida pela teórica Monica B. Pearl (2004, p. 23) como “cinema independente gay, feito em meio à crise da Aids, que desafia convenções cinematográficas”. Para uma análise mais aprofundada, ver: Silva (2021).

ou os que tiveram sua existência social assassinada por uma cultura heteronormativa, tidos como mortos e escanteados para as margens, indesejáveis de serem vistos, ouvidos ou amados. Nos registros em VHS feitos pelo trio de protagonistas do longa de Oliveira, nas fitas gravadas pelo artista brasileiro José Leonilson e reproduzidas no documentário de Nader, e no diário fílmico realizado por Pinto em sua obra, os personagens centrais performam atos de criação queer que desafiam a inexorabilidade da morte e refutam as imagens sorofóbicas, homofóbicas e transfóbicas de uma narrativa audiovisual genocida. Trata-se de existência como resistência, e arte e fabulação como instrumentos de suplantação do óbito, do apagamento e do esquecimento.

Oliveira, Nader e Pinto constroem seus filmes não apenas em diálogo com os atos de criação encenados na frente de suas câmeras, mas a partir da própria materialidade deles. Nos três longas, os atos não fazem parte do filme – eles *são* o filme. Nesse sentido, o trio de cineastas presta reverência à produção pioneira dos anos 1980 e 1990 – e, mais do que isso, possibilita a sua continuidade, reconhecendo que a Aids não acabou, que o HIV ainda existe e que seus efeitos seguem repercutindo entre nós até hoje. Como Oliveira sintetiza, ao refletir sobre *Os Primeiros soldados*, em entrevista concedida via videoconferência em 29 de fevereiro de 2024:

uma das teses do filme é que toda a homofobia e transfobia que a gente sofre até hoje tem uma origem muito demarcada, pelo menos pra nossa geração, na ideia do que é a Aids – na ideia de que isso que a gente é, é algo que se transmite, que se pega. E o filme é uma maneira de explorar e desmistificar um pouco isso.

Desse modo, as obras discutidas a seguir são cinema (e são excelente cinema), mas são também resistência num cenário de disputa de narrativas, usando o gesto artístico de seus protagonistas como instrumentos e imagens de contestação e desconstrução. Como afirmação de que esses sujeitos existiram, e existiram não apenas como vítimas de um genocídio hediondo, mas como seres que viveram, amaram e criaram – e, por meio dessa criação, foram senhores de sua vida e sua morte. Porque sua arte se torna o legado – capaz de superar uma ideia de fim precoce e injusto – que esses longas ajudam a eternizar. Passemos, então, à análise de *Soldados*.

## 4.1 Os primeiros

*Os Primeiros soldados* é um filme sobre três pessoas que se descobrem soropositivas em Vitória, no Espírito Santo, entre 1982 e 1983. Para um/a espectador/a que comece a

assisti-lo sem ler sua sinopse ou sem essa informação prévia, porém, isso talvez não fique claro até a segunda hora do longa. A palavra “Aids” só é dita nos dez minutos finais da projeção, e a primeira metade acompanha o cotidiano dos personagens, sem nenhum indício claro da doença. Há um momento, contudo, em que o tema – ou o “diagnóstico” – é evidenciado na tela. Trata-se de um telefonema, em que o protagonista Suzano (Johnny Massaro) diz um adeus final a sua irmã Maura (Clara Choveaux) – mesmo que ela ainda não esteja ciente disso. Ele está enquadrado num *close*, em perfil, pelo diretor de fotografia Lucas Barbi e, ao final da ligação, vira-se para o outro lado, revelando o sarcoma de Kaposi em seu pescoço (fig. 16).



Fig. 16: Fotograma do perfil do protagonista Suzano em *Os Primeiros soldados*, capturado a partir de 56'39". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Olhar Distribuição.

O plano é a “imagem da Aids” – ou a imagem da pele da Aids, como descrita por Preciado no início deste capítulo – estampada, escancarada e explorada em tantos meios de comunicação da época. Sobre sua construção, seu impacto, seu uso e seu significado, o diretor Rodrigo de Oliveira argumenta que:

tem uma coisa muito escrota sobre cinema, sobre a realização de cinema, que é as imagens mais complexas, moralmente e eticamente importantes são produzidas da maneira mais tecnicamente primária possível. Pra chegar naquele sarcoma, a gente fez vários testes de maquiagem, em que a maquiadora ia pesquisar o tipo de resina, aí ela voltava com um mostruário de dez tipos de manchas diferentes, a gente testava no corpo do Johnny, tirava foto, via como ficava na luz. Esse símbolo que, pra gente, é a imagem mais radical da Aids estava ali completamente coisificado. Como é que a gente faz para chegar o mais próximo possível dessa imagem que, neste momento em que a gente está fazendo isso, está descolada completamente da história e da emoção que está por trás dela? E o trabalho de quem faz filme é isso: é pegar

essas imagens às quais você precisa chegar da maneira mais técnica e fria possível e tentar dar algum sentido moral, emocional e histórico para elas<sup>5</sup>.

O cineasta encontra esse sentido político – que Rancière (2010) chama de “dispositivo”, na sua análise sobre a noção da “imagem intolerável” – por meio da *mise-en-scène*. Ele demonstra como tem plena consciência do momento em que seu personagem é quase transformado nessa “imagem”, ao filmar Suzano na frente do espelho, ressaltando o reflexo – a imagem – dele. E o espelho cumpre aqui um papel fundamental porque, respeitando a tradição mitológica, ele atesta com seu reflexo que o protagonista não é um vampiro – não é um morto-vivo. Por mais que, na sequência seguinte, ele caminhe por entre os jovens da boate Genet, esquelético, encurvado e furtivo, quase como um – com a atuação “um tom acima” de Massaro nessas cenas, associada ao jogo de câmera e iluminação da *mise-en-scène*, remetendo ao expressionismo do ator Max Schreck e do *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922).

O ápice dessa consciência da imagem é que o próprio Suzano está ciente disso – de que ele agora é a “imagem da Aids”. E se o protagonista transforma-se nesse ícone, nessa efígie, ele ainda assim vai permanecer dono e senhor de si mesmo, decidindo como será usado ou não. Dessa forma, Suzano completa a transformação de seu corpo em imagem por meio das polaroides que distribui na boate: se sua pele causa repulsa, que ela sirva de aviso e exortação para aqueles jovens, para que eles se cuidem e o mesmo não lhes aconteça. Se seu corpo se torna uma imagem politizada, é o seu gesto que vai fazer política com ele – e ninguém mais.

Essa consciência de si mesmo como imagem, como uma performance encenada para e vista por outros/as, atravessa os três protagonistas de *Soldados*, e tem, nas palavras de Oliveira, uma origem fundamentalmente queer:

em alguma medida, a gente dessa comunidade precisa se entender como imagem no mundo de uma maneira que eu acho que as pessoas heterossexuais não precisam. Porque há em algum momento, na maioria dos casos, a necessidade de não revelar o que se é, e isso leva naturalmente a uma questão de performance – de gênero, de identidade sexual. Todo armário me parece que gera um artista de si mesmo. Em algum momento, você vai precisar mostrar ou performar algo que você não é para escapar de uma situação desagradável. E acho que muito naturalmente a consciência de ser imagem no mundo leva a maioria, ou boa parte dessas pessoas, a transformar isso num gesto artístico em alguma medida<sup>6</sup>.

A narrativa do filme é toda perpassada por essa noção de seus personagens como “artistas de si mesmos”. Todos os três protagonistas performam, eventualmente, alguma espécie de gesto artístico, e Oliveira e seu longa – especialmente na hora inicial

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>6</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

– estão bem mais interessados nisso do que em retratá-los como vítimas, doentes ou moribundos. Em mostrar como eles viveram, e não como morreram.

Além de Suzano, um acadêmico de Biologia que retorna dos estudos em Paris para o réveillon em Vitória, *Soldados* é protagonizado pela travesti Rose (Renata Carvalho), atriz e grande atração da boate Genet, e por Humberto (Vitor Camilo), recém-chegado à cena queer local realizando um trabalho em vídeo sobre ela. Os três personagens foram criados por Oliveira a partir dos relatos dos médicos com quem conversou durante sua pesquisa sobre o perfil geral das primeiras vítimas do HIV no Brasil: o homem branco de classe média, ou média alta, que contraiu o vírus fora do país; a mulher travesti, ou trans, muitas vezes trabalhadora do sexo; e o jovem negro, periférico, que frequentemente saía de casa e era infectado logo nos seus primeiros contatos sexuais. O gesto de imaginar, de fabular quem foram esses sujeitos, em vez de baseá-los em pessoas reais, tem assim um motivo muito simples: vitimados antes do início dos registros oficiais sobre a doença no Brasil, eles foram apagados, esquecidos, pela história. Como o cineasta explica em entrevista ao jornalista Jorge Pereira Rosa, do site *C7nema*, publicada em 16 de novembro de 2021:

é até tolo perceber como a imprensa local, entre 1983 e 1984, ressaltava que “estávamos livres da peste”, e de repente em 1985 as estatísticas começam a ser contadas e são 200, 300 casos. Essas pessoas foram esquecidas, e foi muito difícil encontrar as histórias reais – elas não sobreviveram. Muitos nem sequer souberam do que morriam, os parentes não dão conta desse passado, e restaram-nos os relatos de alguns médicos que estavam na linha de frente da época. O filme nasce, então, da fabulação dessas histórias, imaginando a luta destes nossos heróis anônimos. Eu não tive acesso a esses meus anciãos, meus pares mais velhos, mentores que nunca foram, de vidas interrompidas bruscamente, então “Os Primeiros soldados” é um pouco a invenção da minha própria árvore genealógica, a criação das pessoas de quem descendo por afinidade de alma<sup>7</sup>.

Só que o gesto fílmico de fabulação de Oliveira não é único no longa. Seus protagonistas também criam, performam, (se) inventam. Suzano insiste em recusar o pedido do sobrinho, Muriel (Alex Bonini), para que ele faça sua tradicional performance anual na festa de réveillon, mas decide encená-la sozinho, no seu retiro no sítio – não para os outros, para um olhar externo, mas para si mesmo, para se lembrar de quem é, e revelar isso ao/à espectador/a.

A dança/performance/apresentação do protagonista é marcada por dois elementos importantes. O primeiro é seu encerramento, com dois braços que se elevam, os dedos esticados, tintilando, como se tentassem tocar o céu, depois descendo lentamente até caírem por completo. O movimento pode ser lido como uma síntese da jornada de

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/106941-os-primeiros-soldados-nas-trincheiras-da-guerra-contra-a-sida-aids.html>. Acesso em 03.04.2024.

Suzano, um gesto de autofabulação: o rapaz latino que ousou ascender ao Olimpo, estudar na Europa, mas agora retorna do topo ao solo para tornar-se terra como o soldado da sequência inicial do filme – para morrer como terra, voltar ao pó.

O segundo elemento é o uso da echarpe vermelha. A paleta cromática de *Soldados* varia majoritariamente entre tons de verde e marrom, com um pouco de azul, e o vermelho é utilizado muito pontualmente. Quando é, ele aparece quase sempre no lugar do sangue: o sangue na camisa do soldado na sequência inicial, e o que escorre do nariz de Suzano logo depois; ou do corte na mão de Rose, acentuado pelo vestido e o batom usados por ela, na sua primeira cena. Esse uso raro e pontual, que se destaca em meio à paleta de cores sempre que surge na tela, realça o poder e o perigo representado pelo vermelho: no auge da epidemia da Aids, o sangue se tornou uma arma, capaz de contaminar e matar, e uma letra escarlate que estigmatizava e assinalava seu portador como sujo e pecador. Marcados pelo vermelho-sangue, Suzano e Rose são perigosos e abjetos. Nas palavras de Trevisan (2018, p. 378):

se diante da fatalidade do câncer as pessoas sadias sentiam pena, em relação à Aids elas tendiam a sentir raiva, a partir de um julgamento moral que a via como doença do corpo resultante de uma alma conspurcada. Criou-se então certa mitologia que, infelizmente, tendeu a se cristalizar em forma de arquétipo coletivo: a Aids é obscena.

No seu filme, porém, Oliveira ressignifica o vermelho-sangue, essa letra escarlate, como signo da arte e do potencial criador de seus personagens – um gesto que o artista multimídia José Leonilson executará quase literalmente em uma de suas telas, como veremos na próxima seção. Assim, a cor aparece também na echarpe usada por Suzano em sua performance, com o protagonista se escondendo e se revelando por trás dela, mergulhando em seu tecido, cobrindo-se e abraçando-se com ela: tornando-se, literalmente, um homem mergulhado em vermelho, inundado e afogado por aquilo que está no próprio sangue – um legítimo rapaz puro-sangue. Um ato de criação que subverte o estigma e o transforma em arte<sup>8</sup>.

Não por acaso, o plano final da performance é entrelaçado por meio de uma fusão com a sequência a seguir, em que Rose fará sua apresentação no palco da boate Genet, porque o vermelho também se fará presente nela. Inicialmente, somos introduzidos à atriz-performer em seu camarim e, a certa altura, descobrimos que ela está, na verdade, encenando para a câmera de Humberto – mais uma vez, essa autoconsciência dos personagens do filme de serem imagem/performance/encenação, reforçada pela presença do espelho e do reflexo da protagonista. Isso só fica claro, contudo, quando

---

<sup>8</sup> Importante notar ainda que a mesma echarpe será usada por Rose na sua interpretação dos diálogos da Blanche Dubois de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, na segunda metade do longa.

ela interrompe a gravação e diz “*you want me to repeat? Sorry, I’m disoriented here*” [0h24’57”] – um momento que talvez sintetize o próprio arco dos três protagonistas do longa, interrompidos na performance de suas vidas pelo diagnóstico soropositivo e indagando se é possível começar de novo, reimaginar a cena, construir uma nova imagem.

E quando Rose finalmente sobe ao palco para sua apresentação, o vermelho está lá, na cortina cobrindo as coxias logo atrás dela. O curioso dessa performance, porém, é a música escolhida pela personagem: *Um homem também chora*, de Gonzaguinha. É uma canção inusitada não só por ser brasileira, quando grande parte dos shows de *drag queen* usa faixas conhecidas de divas pop em língua inglesa, mas também por ser interpretada por uma voz masculina. É a sua letra, contudo, que deixa claro o motivo da seleção: ao entoar “*seu sonho é sua vida / e vida é trabalho / e sem o seu trabalho / um homem não tem honra / e sem a sua honra / se morre, se mata / não dá pra ser feliz*”, Gonzaguinha entrega uma outra síntese, desta vez da jornada do trio de protagonistas na segunda metade do longa.

Se sonho é vida, e vida é trabalho, cabe perguntar o que é a vida e o trabalho dos personagens após o diagnóstico: o que lhes resta sonhar? A resposta é que esse trabalho será sobreviver “*sendo linda*” e morrer “*sabendo o máximo possível*”, como esses primeiros soldados alvejados, esse pelotão de frente cujo legado é a proteção de quem vem a seguir. Não por acaso, Muriel contará à amiga que seu tio lhe enviou a echarpe vermelha (supostamente) da França, mas que ela “*não combina com nada que eu tenho*” [0h53’10”]. Graças ao sacrifício desses pioneiros, talvez o estigma sangrento e a letra escarlate não combinem com as gerações futuras.

Sobre esse duo de performances de Suzano e Rose, Oliveira ressalta a autoria que seus intérpretes Johnny Massaro e Renata Carvalho – dois atores não-heterossexuais, assim como todos/as/es os/as/es demais integrantes do elenco principal do filme – têm sobre elas. Na entrevista concedida a Michel Gutwilen para o site *Plano Crítico*, já mencionada anteriormente, o cineasta revela-nos que:

nunca ensaiei com a Renata Carvalho a dublagem que ela faz na boate para a música do Gonzaguinha. Eu nunca vi antes. A gente sabe por que ela escolheu essa música para dublar, mas eu não quis ver antes. Falei para ela: “*pensa aí em uma performance*”. A mesma coisa com a dança do Johnny Massaro no sítio, que digamos que é a despedida do corpo saudável que ele faz, na primeira parte do filme. A gente tinha mapeado alguns gestos, mas ali é um plano único de 11 minutos, de uma relação dele com a câmera. É um plano onde tanto ele quanto o Lucas Barbi, que é o fotógrafo, estão meio que sozinhos ali, jogando, e depois eu montei esse negócio todo. Então é isso, coisas que só eram possíveis porque os atores estavam muito dentro do filme.

Completando o trio de atos de criação queer dos protagonistas, a existência do legado de sobrevivência, sabedoria e proteção citado acima, e a sua transmissão e difusão póstuma, só será possível graças à câmera de Humberto. Porque se o cineasta Dziga Vertov era o homem com uma câmera, Humberto é o gay com uma câmera. Ela é o dispositivo que viabiliza e catalisa o queer no personagem. Ao mesmo tempo que lhe serve como uma armadura, por trás da qual ele pode esconder sua timidez e insegurança, ela é também a extensão corpórea que permite o gozo, o prazer, e liberta seu olhar queer. Seu flerte com Jean (Vinicius Duarte), na boate, tem início graças à câmera, quando o jovem quebra a quarta parede e olha diretamente para a lente, deixando bem claro o que deseja. Mais tarde, quando os dois estão sozinhos no quarto, é também a câmera – desta vez de Lucas Barbi – que vai aproximá-los, começando com panorâmicas do rosto de um para o outro, lentamente conectando-os até finalmente uni-los no plano conjunto.

É a câmera VHS de Humberto, no entanto, que vai possibilitar o ato de criação queer central e definidor de *Soldados*: as sequências em vídeo da segunda metade do longa, filmadas no sítio de Suzano – ou melhor, no “*Morredouro Milagroso para as Mariconas Cancerosas de Suzano Morais*”. O conjunto de cenas é claramente inspirado nos trabalhos pioneiros citados na introdução deste capítulo – especialmente em *La Pudeur ou l'impudeur*, de Hervé Guibert, que Oliveira cita diretamente no enquadramento do plano em que Rose massageia Suzano. Mas, na mudança da janela para o 1:33 e no forte granulado da imagem, esses momentos fazem mais do que reverenciar a produção dos anos 1980 e 1990: eles realçam, de alguma forma, na sua crueza e na sua materialidade, que esses personagens existiram, que eles estiveram ali, que eles viveram.

E viver – ou vida – é o termo central aqui. Na entrevista concedida via videoconferência, citada anteriormente, Oliveira conta que um dos aspectos da filmografia *mainstream* sobre Aids que ele mais repudiava e queria evitar em seu longa é o clichê da morte do protagonista no final – trágica, inevitável, derrotista. Então, em *Soldados*, Suzano morre, é verdade – dado o contexto e as circunstâncias, não faria muito sentido que isso não acontecesse. Mas ele morre no *meio* do longa. Depois das sequências muito pesadas e carregadas emocionalmente que conduzem a esse momento, o próprio protagonista direciona, por meio da carta que ele lê em *voice over*, a irmã Maura e o sobrinho Muriel – espécies de projeção do/a espectador/a na tela – à vida que ele viveu no sítio. O texto em *off* termina, nada por acaso, com a frase “*eu fui feliz*” [1h08’58”], que talvez seja uma das afirmações mais políticas do roteiro. Porque o longa não acabou: na montagem do próprio Oliveira, Maura não entra no quarto do

posto de saúde para ver o corpo do irmão morto, mas sim para nos introduzir junto com ela à vida feliz do irmão, nos *flashbacks* em VHS.

Essa estrutura não-linear vem de um desejo do realizador de “transformar o tema do filme em *mise-en-scène*”<sup>9</sup>. O que significava que, se em 1982 ou 1983, o diagnóstico soropositivo representava uma sentença quase certa de morte, Oliveira queria que sua montagem traduzisse o impacto disso na vida dos personagens. Em outras palavras: qual é a vida que se vive depois que você sabe que vai morrer – depois da morte se tornar um fato, dado e inevitável? Segundo o cineasta:

me interessava muito, não só entender, mas filmar, a percepção que as pessoas que vivem com HIV têm do que é o tempo. Não exatamente um senso de urgência, não exatamente um senso de tempo acabando, mas é uma sensação de existir por cima do tempo, que é um pouco o que o Suzano fala no final. Contra tudo que possa parecer, de alguém que escreveu uma carta antes de morrer e fala “eu morri sabendo o máximo que eu podia” – e disso ser a vitória dele. Ele tinha o sonho de morrer sabendo o máximo e conquistou esse sonho<sup>10</sup>.

O próprio sumiço do trio de protagonistas no meio do longa – desaparecendo por cerca de dez minutos sem muito aviso prévio ao/à espectador/a – é outro exemplo da *mise-en-scène* como materialização do tempo da Aids. Nos anos 1980 e durante grande parte dos 1990, era assim que muitas pessoas descobriam que seus amigos haviam morrido em decorrência do HIV: a partir do seu desaparecimento permanente, sem nenhum aviso ou explicação.

É no trabalho de câmera, porém, que Oliveira constrói essa “*mise-en-scène* soropositiva” de seu longa. Como descrito acima, a respeito da sequência com Humberto e Jean sozinhos no quarto, boa parte da primeira hora de *Soldados* é filmada por meio de panorâmicas: a câmera fixa no tripé, movendo-se de um personagem a outro, reforçando a ideia de que algo está sendo transmitido entre eles – não um vírus, mas na maior parte das vezes, afeto, compreensão, carinho. A conversa entre Maura e Muriel na festa de réveillon é um outro exemplo disso.

O que isso implica, por um lado, é que em quase todas essas cenas, os personagens se encontram em quadros separados. E, nas sequências em VHS no sítio, essa linguagem visual muda. Porque a câmera está quase sempre fixa, imóvel, e os três protagonistas estão “amontoados” no pequeno quadro 1:33. Eles deixam de estar “*juntos, mas sozinhos*”, para se tornarem uma comunidade de fato. Se o VHS se tornaria a mídia por

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>10</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

excelência dos “filmes/vídeos de família”, interessava a Oliveira usar o suporte para retratar uma ideia de comunidade queer como família:

se a nossa ideia era como filmar a formação de uma comunidade, o começo de uma comunidade é a negociação do espaço entre uma pessoa e outra. A ideia, então, era filmar menos as pessoas e mais o espaço entre elas – e o que é que se transmite de um pro outro [...] Isso está no começo do filme inteiro: todas as personagens têm, em alguma medida, um momento que a gente chamava de momento de transmissão – um momento em que alguma coisa é passada pra eles, ou um momento em que se vê o espaço entre uma pessoa e outra. Isso significa que, na maior parte do começo do filme, existem muitas imagens de pessoas sozinhas, e demora ao longo da sequência para elas serem vistas no mesmo quadro. E aí, o que acontece nos VHS é que eles estão no mesmo quadro o tempo inteiro<sup>11</sup>.

Porque a vida que o cineasta desejava mostrar nessas sequências só é possibilitada pela formação dessa comunidade. Quando Suzano chega no sítio no início do longa, o local é filmado sem luz, sem calor, sem aconchego, mal parece uma casa – é um sarcófago onde o protagonista aparentemente se enterrará. É só quando Rose e Humberto adentram aquele espaço que ele se torna um lar – que ele ganha humanidade e vida. Como o próprio Suzano admite em sua carta à irmã, “*eu escolhi esse lugar pra morrer sozinho, sabe, mas eu não tive coragem*” [1ho8’36”]. E ele não morre sozinho ali, ele(s) vive(m) junto(s).

Descobrir que vida possível era essa foi, segundo Oliveira<sup>12</sup>, o princípio-motor do longa desde sua concepção. Já de início, o cineasta sabia que não haveria héteros salvadores – mesmo o médico que conversa com Maura no posto de saúde é gay – nem finais trágicos em seu filme. Porque *Soldados* não é uma história sobre pessoas que morrem de Aids, mas sim que vivem com o HIV. E esse viver, nas sequências em VHS, é cheio de alegria e irreverência. Diferente do tom pesado da hora inicial, as cenas em vídeo – construídas durante dois meses de ensaio com o elenco, numa dinâmica em que os atores encenavam tudo que acontecia antes e depois de cada momento descrito no roteiro<sup>13</sup> – são carregadas de humor, deboche e de um gesto fabulador em que os personagens recorrem à arte para imaginar e materializar essa vida possível. Diante da inevitabilidade da morte, criar é resistir.

Assim, com a ajuda de Rose e Humberto, Suzano reencena as memórias do filme que ele descreve ter visto na infância durante os primeiros minutos de *Soldados* e, mais tarde, canta *Você não me ensinou a te esquecer*, de Fernando Mendes, para o namorado francês no telefone. Já Rose apresenta um programa de culinária, além de finalmente performar sua versão de Blanche Dubois – ecoando a Julia Katharine de

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>12</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>13</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

*Lembro mais dos corvos*. Seu grande momento, contudo, é um outro monólogo que talvez Tennessee Williams, um dramaturgo gay, tivesse escrito se não tivesse vivido em um mundo radicalmente heteronormativo, no qual ela e Oliveira resumem o discurso político do longa: “eles tentam nos matar desde que o mundo é mundo. É isso que eles fazem. E o que a gente faz é sobreviver sendo linda” [1h24’33”]. A atuação de Renata Carvalho nesta cena, o olhar dela na direção da câmera, é um ato de resistência e afronta – uma afirmação de existência como vida e como cinema, como sujeita de si mesma. Nesse momento, a atriz é Rose e todos os sujeitos queer ao mesmo tempo – ela é a resistência atemporal da comunidade queer.

Na ausência de uma história oficial desses primeiros soldados, Oliveira permite com esses gestos que os personagens inventem sua própria história, insiram-se na que já existe, queerizem-na por meio, mais uma vez, de processos de desidentificação (Muñoz, 1999):

por não termos representação na história oficial, não termos pilares humanos e sociais nos quais se segurar, tipo “ah, eu venho daqui, a minha linhagem é essa, essa e essa, esses romances, essas pinturas, e depois esses filmes”, nós temos uma maneira de habitar o espaço-tempo que é, digamos, de uma colaboração imaginativa com a história. Então, quando a Rose faz a Blanche [Dubois], do *Bonde chamado Desejo*, o que ela está dizendo ali é “ah, vocês estão dizendo a Blanche, aquela personagem trans que o Tennessee Williams escreveu?”. Porque, para a Rose, a Blanche sempre foi uma personagem trans, nunca foi uma outra coisa. Porque ela olha para aquilo, olha para aquele texto, e fala “eu sempre dependi da bondade de estranhos? Pô, isso aqui é a experiência trans para mim”. E quem vai dizer que não é? Então, porque a gente não faz parte da história, a possibilidade de construir uma história nossa a partir dos pedaços que mais nos interessam, e com os quais a gente se relaciona, para mim era uma coisa muito importante, do impulso de fabulação do filme. Porque isso acontece dentro do filme com os personagens, e é também um pouco o que o filme está fazendo como gesto na relação com o mundo<sup>14</sup>.

A autoridade – e a autoria – que os personagens têm sobre esse gesto de construção histórica reside, mais uma vez, na câmera e na sua operação. Nas performances de Suzano e Rose, Humberto é o homem – ou o gay – por trás da sua gravação e, em quase todas as sequências, era o próprio ator Vitor Camilo fazendo também as vezes de cinegrafista<sup>15</sup>.

Existem dois momentos centrais, porém, que deixam claro o poder e a agência dos protagonistas sobre a câmera. O primeiro é o dito “ritual do suicídio”, em que Rose e Suzano descrevem a Humberto a função de uma série de caixas de remédios, e o procedimento para usá-las caso ele queira morrer. Trata-se de uma das escassas sequências “noturnas”, mais pesadas, do trecho em VHS, e a iluminação quase *noir* da

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>15</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

cena, marcada pelo contraste de luz e sombra cortando o rosto dos protagonistas, traduz essa linha tênue entre vida e morte descrita nos diálogos. Não por acaso, num momento em que os personagens (re)afirmam seu direito de viver e morrer como querem, Suzano vai até a câmera no final da sequência e a desliga – mostrando que a mesma autoridade que eles clamam sobre a vida e a morte é refletida também no poder de quando filmar e quando parar.

No segundo momento, esse mesmo gesto se repete, desta vez em uma instância mais definitiva. Após receber o telefonema informando que Adrian, seu namorado francês, faleceu, Suzano imediatamente ordena que Humberto pare de filmar. É a deixa para o corte seco da montagem de Oliveira, abandonando o 1:33 do VHS e retornando ao 1:66:1 da fotografia digital de Barbi. A perda do fornecedor de drogas/medicações significa que a estadia no sítio como um gesto de sobrevivência e resistência, em certa medida, aproxima-se do fim. E se o período de fabulação e resistência acaba, não há mais o que filmar. O que interessava é a vida possível, não a morte iminente – e aos personagens é dado o direito de dizer quando e o que registrar.

Mesmo diante desse fim premente, no entanto, os protagonistas não perdem sua capacidade de fabular. Após o desespero e o acesso de raiva inicial, Suzano pede a Rose, “*mente pra mim*” [1h34’30”] porque, como o filme já deixou claro até ali, ainda que face à inevitabilidade da morte, mantém-se o direito de imaginar uma vida (im)possível. Esse gesto de resistência é ecoado na sequência a seguir, quando Rose e Humberto ajudam Suzano a fazer as polaroides que ele distribui na boate: a última foto que eles tiram não é dos sarcomas, mas sim uma *selfie* oitentista dos três juntos, da comunidade – ele não está morrendo sozinho, eles estão vivendo juntos.

A imagem central que Oliveira e seu longa usam, contudo, para representar esse direito à fantasia, à fabulação – ainda que ilusória, ainda que talvez impossível – são os fogos de artifício. Não é nada por acaso que *Soldados* se estrutura em torno de duas noites de ano novo. Porque o réveillon é, essencialmente, uma fabulação, uma invenção – ele é uma noite como outra qualquer que nós convenciamos tratar como especial, como prenhe da potencialidade de uma nova vida por vir. E os fogos de artifício são a imagem-símbolo dessa esperança ingênua, irracional, sem base lógica, mas necessária e propulsiva – a mesma que alimenta a vida de Suzano, Rose e Humberto naquele sítio, e o próprio filme de Rodrigo de Oliveira. No meio de uma “*selva absurda e antinatural onde os jovens morrem antes*” [01’17”], a sobrevivência é a arte e o legado dos três. Mergulhemos, a seguir, no legado de José Leonilson em *A Paixão de JL*.

## 4.2 O eu lírico

Há uma coincidência curiosa que conecta *Os Primeiros soldados* e *A Paixão de JL*. Se Oliveira opta por referir-se, já no título, a seus personagens pioneiros como soldados, o cineasta Carlos Nader abre seu documentário, já no segundo plano que aparece na tela, com a icônica imagem do manifestante encarando um tanque que avança na sua direção, durante os conflitos na Praça da Paz Celestial na China, em 1989. Assim como os demais materiais de arquivo utilizados nessa abertura, ela serve como uma ferramenta de contextualização histórica para o/a espectador/a, mas não é a primeira a ser exibida por acaso. Porque ela é – num certo sentido – a imagem de uma batalha, que mostra um homem encarando uma violenta e implacável máquina de morte, de guerra, sozinho. O que sintetiza não só a história que o longa de Nader vai narrar, mas possivelmente as três produções analisadas neste capítulo, e a situação de quase todos os sujeitos soropositivos no auge da epidemia da Aids.

No enquadramento da imagem de arquivo, o manifestante aparece bem no meio do que é uma espécie de grande vácuo, preenchendo o centro e cercado por um enorme espaço negativo – ínfimo e hercúleo ao mesmo tempo; indefeso e heroico; profundamente humano e, de repente, mítico. Davi encarando seu Golias. E o fato de que essa composição é um eco visual de boa parte das obras do artista José Leonilson, protagonista do documentário, mostra como não é nenhuma coincidência que Nader decida abrir seu longa com ela. De modo similar, Leonilson pintava e criava pequenas figuras, pequenos homens que, no meio de um vazio desnorteante, tinham um poder emocional e simbólico incomensurável. O que vem a ser também uma descrição quase perfeita do retrato que o filme vai fazer.

Antes do plano com o manifestante chinês, porém, *A Paixão de JL* exhibe outra imagem: *Favorite game* (1990), a primeira de muitas obras de Leonilson que serão usadas na produção (fig. 17). Ela aparece após um letreiro afirmando que “*o conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade*”. Uma declaração que, em entrevista via videoconferência realizada em 18 de março de 2024, Nader admite que não partiu dele, mas do departamento jurídico do Itaú Cultural, que foi quem comissionou o documentário – em grande parte, em função do caráter subjetivo das fitas gravadas por Leonilson e utilizadas no longa, especialmente no que tange seus relacionamentos amorosos e as alcunhas que ele cria para seus parceiros.

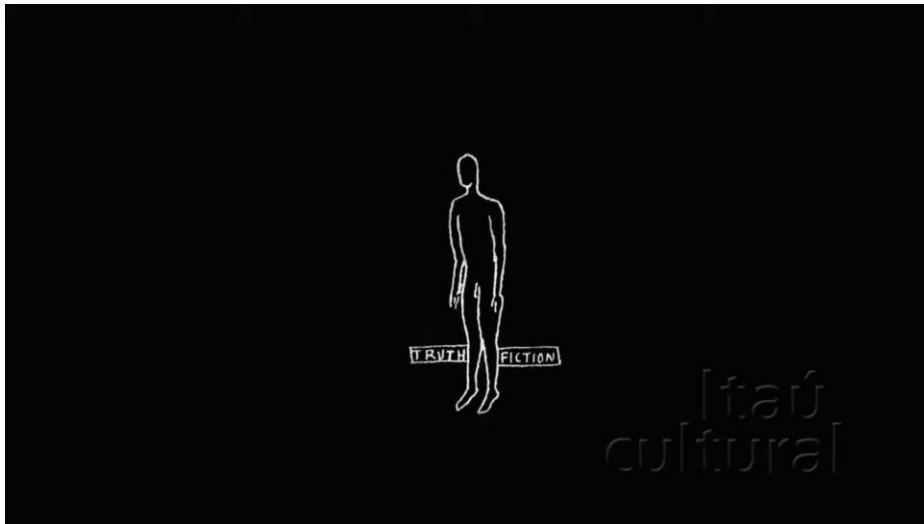


Fig. 17: Fotograma da obra *Favorite game*, de José Leonilson, na abertura de *A Paixão de JL*, capturado a partir de 0'30". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Itaú Cultural.

A noção da vida queer do artista como uma espécie de fabulação já é fascinante por si só, e diz muito do período em que os episódios narrados no filme ocorreram, mas o que interessa aqui é a obra, *Favorite game*. Nela, um homem – uma dessas figuras míticas de Leonilson, citadas acima – se encontra bem no meio de duas palavras, “*truth*” e “*fiction*” – respectivamente, verdade e ficção, em inglês. E essa é a dualidade em torno da qual se estrutura todo o drama que acompanharemos na 1h20 a seguir: a ideia de que José Leonilson – se continuarmos com a hipótese mencionada acima de que essas figuras humanas podem ser uma representação do próprio artista em suas obras – era um homem vivendo entre uma verdade e uma ficção. Entre uma mentira e uma verdade. Ou melhor, mentira, não. Uma encenação e uma verdade – algo muito comum e familiar a inúmeros homens gays e sujeitos queer, não apenas durante a epidemia da Aids, mas especialmente nela.

Para entender isso um pouco melhor, porém, é necessário dar um passo atrás e contextualizar melhor quem foi o protagonista, sua relação com Carlos Nader, e como o documentarista chega até as fitas que conduzem seu filme. Nascido em Fortaleza em 1957, e criado em São Paulo, José Leonilson foi um dos principais artistas visuais brasileiros do final do século XX. Sua primeira exposição coletiva se deu ainda durante os estudos em Artes, em 1977, e em 1980 já realizava sua primeira individual, na Bahia. Em 1984, ele foi parte da emblemática exibição coletiva *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, no Rio de Janeiro, apesar de sempre ter sido considerado um *outsider* dessa mesma geração – devido ao caráter biográfico de seu trabalho e a motivos que vamos explorar mais a fundo a seguir. Trabalhando primordialmente com pintura em tela e tecido, Leonilson produziu mais de 4 mil obras

durante apenas 36 anos de vida. Muitas delas se encontram hoje nos principais museus de arte do Brasil e do mundo, como o Museum of Modern Art de Nova York, o Centre Georges Pompidou, em Paris, e o Tate Modern, em Londres<sup>16</sup>.

Essa invejável trajetória explica por que o projeto Itaú Cultural decidiu comissionar um filme sobre o artista – e, para o realizar, convidou Carlos Nader, que foi amigo pessoal de Leonilson. O cineasta conta que a encomenda original era para fazer um outro documentário, mais clássico, “e minha troca com eles foi: ‘olha, eu faço, mas tem uma coisa muito mais interessante do que fazer um documentário assim, que são as fitas que o Léo deixou’, que era uma coisa super complexa”<sup>17</sup>. Nader sabia que Leonilson havia gravado as fitas entre 1990 e 1993, quando morreu em decorrência de complicações ligadas ao HIV, com a intenção de transformá-las num livro, em parceria com um outro amigo deles em comum – um projeto que, com a morte do artista e a rejeição de seus pais a que o conteúdo das gravações viesse a público, nunca vingou. Então, ele convence a família a deixar que ele as transforme em filme e as usa como moeda de troca com o Itaú.

O curioso, no entanto, é que Nader de fato realiza esse outro documentário “mais clássico”: *Sob o peso dos meus amores* (2012)<sup>18</sup>. E é uma experiência fascinante olhar para os dois filmes – *A Paixão* e *Amores* – em conjunto. Porque, realmente, *Sob o peso dos meus amores* é um documentário biográfico tradicional, com uma série de *talking heads* em que amigos e conhecidos de Leonilson – colegas, familiares, artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, especialistas em geral – narram a vida dele e contam quem ele foi, explicam sua importância, sua genialidade, etc. É uma visão externa do artista. E ela é bastante – ou quase completamente – diferente do homem que ouvimos, e no qual mergulhamos, em *A Paixão de JL*.

Em *Amores*, somos apresentados ao artista José Leonilson, bem sucedido, experiente, ambicioso, conhecido como cáustico e engraçado, “divertido” em vernissages. E em *A Paixão*, nós descobrimos quem esse homem era quando ele estava sozinho. O primeiro é uma visão de fora, e o segundo, de dentro. E Nader conta que a revelação dessa persona das fitas surpreendeu – e desagradou – até quem era mais próximo de Leonilson:

tem muita gente que era amigo meu, e do Léo, que detestava as fitas – e detesta o filme [*A Paixão de JL*]. Porque eles achavam que o Léo tinha um

---

<sup>16</sup> Fonte: <https://projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=1&seq=0>. Acesso em 05.04.2024.

<sup>17</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>18</sup> À altura da redação deste capítulo, o média-metragem se encontrava disponível em <https://youtu.be/8TKHN2LcChA?si=2RTzwZ1MoiWVShM1>. Acesso em 05.04.2024.

outro lado, e de fato ele tinha. O “eu” que está falando ali nas fitas é bem diferente do “eu” das vernissages, em que o Léo era uma pessoa cáustica, engraçada, mundana, gostava da noite. E ali nas fitas era um outro “eu”<sup>19</sup>.

Ao que voltamos a *Favorite game* e à nossa questão inicial, e perguntamos qual desses dois “eus” era *truth*, e qual era a *fiction* – qual dos dois era a encenação. Não se trata aqui de questionar quem era o Leonilson “verdadeiro” ou “real” – até porque “verdade” e “realidade”, especialmente no que se refere a um ser humano tão complexo quanto o protagonista, podem ser conceitos bastante subjetivos. O mais provável é que o artista cearense fosse uma combinação das versões apresentadas nos dois filmes. No entanto, não deixa de ser válido indagar qual delas ele encarava como a *fiction*-encenação e qual seria para ele a *truth*-verdade.

Uma resposta começa a ser sugerida já na primeira gravação que ouvimos em *A Paixão de JL*. Nela, Leonilson narra um sonho recorrente que ele tem com uma pessoa – descrita em sua fala como um pan, um ser lírico, quase um fauno – que lhe causa medo por viver “livre” e do lado de “fora”. Curiosamente, na última gravação que encerra o longa<sup>20</sup>, durante um delírio causado pelo adoecimento, o artista retorna a essa figura que se encontra fora – neste caso, de um túnel, que é também uma coluna vertebral. Desta vez, contudo, esse homem-ser-sujeito do lado de fora é ele próprio. Acabou o medo, ele está livre, flutuando – mas, também, próximo do fim.

Fica bem evidenciada, até aqui, essa dualidade que perpassou a vida de Leonilson e o(s) filme(s) de Nader: dentro/fora; vida interna/percepção externa; *truth/fiction*; subjetividade/encenação. E não é difícil entender as origens dela – em certa medida, elas são manifestamente apresentadas em *A Paixão de JL*. Leonilson viveu sua juventude e vida adulta nos anos 1980 e 1990, durante o auge da epidemia da Aids e, como já explicado acima, um dos períodos mais homo/trans/queerfóbicos do passado recente. E dos três filmes analisados neste capítulo, a história do artista cearense talvez seja a melhor descrição do que significou ser queer naquele contexto. Quando Leonilson afirma nas fitas ter medo da Aids porque “*não quero morrer sofrendo, desgraçado*” [09’35”], os efeitos psicológicos, emocionais e humanos daquele momento sobre um homem gay – mesmo alguém tão aclamado quanto o protagonista – ficam bem evidentes.

A montagem de Nader ressalta essa dualidade, esse conflito interno, num dos momentos em que o protagonista fala mais abertamente sobre sua vida sexual. A

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>20</sup> Na entrevista via videoconferência citada acima, Nader revela que essas duas foram de fato, respectivamente, a primeira e a última gravação feitas por Leonilson nas suas fitas-diário.

determinada altura, Leonilson conta que foi a uma sauna e transou pela segunda vez com um rapaz que tinha um “*corpo lindo, queimado*” [11’00”], mas cujo nome ele desconhecia. O relato do sexo anônimo – familiar para a grande maioria dos gays – é seguido imediatamente por uma outra gravação, em que Leonilson descreve uma foto que reencontrou dos seus pais, por quem ele é claramente devotado – especialmente a mãe, com seus “*olhos lindos*”. Esse mesmo olhar, porém, retorna de forma lúgubre quando ele narra que “*ontem à noite eu tava conversando com a minha mãe, mas ela me olhava com olhos de quem sabia tudo*” [12’44”] – com as fitas deixando claro que o artista não falava abertamente com os pais religiosos sobre sua sexualidade, porque não queria “*dar esse desgosto pra eles*” [12’55”].

Os efeitos devastadores disso são sentidos ao longo de todo o filme. Essa impossibilidade da intimidade, de se sentir realmente amado e aceito quando a subjetividade não é compartilhada por completo (Downs, 2012), fica clara quando o protagonista admite não ser capaz de convidar a própria mãe para ir ao cinema. Ou quando o diagnóstico soropositivo é confirmado na metade do longa, e Leonilson afirma sofrer menos com essa sentença de uma morte quase certa do que com a “*desgraça*” de ter que se assumir para a família. Não por acaso, durante essa gravação, Nader exhibe a obra *O Perigoso* (1992), uma das mais famosas telas do artista, feita após o diagnóstico, e criada apenas com uma gota de seu sangue – com o protagonista reconhecendo que se tornou agora o estigma, a letra escarlata, o sangue-arma-veneno-abjeto, a “*bichinha*”, o “*aidético*” (sic) de que ele tinha tanto medo. Ao longo dos relatos nas fitas sobre a vida com o HIV, Leonilson parece sofrer menos com o fato de, a certa altura, ter contraído sarna ou de que a medicação faz com que ele se sinta ainda pior do que com o “*desgosto*” e a vergonha que ele acredita que sua sorologia representa para os familiares.

Não se trata aqui de demonizar a família ou de resumir a ela a homo/trans/queerfobia de toda uma era. O próprio Leonilson demonstra uma forte homofobia internalizada em vários momentos das fitas, e o mundo das artes em que o protagonista circulava, como descrito por Reed (2011) no primeiro capítulo desta tese, não era tão mais progressista assim. Nos próprios depoimentos de *Sob o peso dos meus amores*, seus contemporâneos descrevem o trabalho dele com um misto de admiração e, em certos momentos, ressentimento pelo nível de sucesso que ele obteve ou, em outros, uma pitada de crítica ao que alguns consideravam um excesso biográfico nas obras. No média-metragem, fica bem claro que se Leonilson expusesse a persona frágil, sensível, delicada e romântica das fitas – esse sujeito que só quer “*trabalhar direito e ver se eu encontro alguém pra dormir comigo*” [06’47”] – na selva do universo artístico

paulistano dos anos 1980, ele teria sido devorado vivo. Essa performance cáustica, de humor perspicaz, era muito provavelmente uma forma de ser levado a sério, respeitado, e uma armadura que lhe permitia se proteger da violenta heteronormatividade do período.

O que *A Paixão de JL* revela é que toda essa subjetividade de Leonilson – frágil, sensível, romântica, que sofre por amor e com a solidão – é canalizada, então, para sua arte. E para sua relação com a cultura. Suas telas com figuras solitárias no meio de vazios devastadores, e seus tecidos com linhas que costuram pedaços de sentimentos e sensações dispersos, às vezes incoerentes, porém incontornáveis, com palavras que se recusam a ser silenciadas, são a expressão desse “eu” que não cabia, não tinha lugar, no mundo. Uma subjetividade que não está só no conteúdo das obras – está na delicadeza da forma, dos detalhes, do acabamento. Um ato de criação queer como resistência a uma heteronormatividade sufocante. No início do documentário, o próprio protagonista afirma que não faz “*coisas impessoais*” [32’24”] e descreve seu gesto artístico como a ousadia de colocar seu coração na mão e nos olhos das pessoas.

E as fitas são exatamente a verbalização do eu “lírico” expresso nesses trabalhos. A forma como Leonilson descreve nos áudios seus relacionamentos – a sensibilidade, o detalhe dos encontros e de suas emoções - explica suas obras, como elas nascem, de onde elas vêm. Nas palavras de Nader:

o “eu” do trabalho dele era um eu romântico, e eu acho – essa é a minha opinião – que ele quis fazer isso nas fitas também. O “eu” que está nas fitas é quase ingênuo, quase uma moça, eu brincava com ele que era uma escrava Isaura, que queria ter alguém na vida. Ele ria. Ele tinha muito humor, não era exatamente o que está nas fitas. As fitas não têm humor em nenhum momento, zero<sup>21</sup>.

O tom levemente misógino e homofóbico da comparação feita pelo cineasta com a personagem literária, criada por Bernardo Guimarães no romance de 1875 e eternizada pela telenovela escrita por Gilberto Braga em 1976, revela como seria difícil – ou impossível – para Leonilson expor esse “eu”/persona no contexto heteronormativo da época. Por isso, era só na arte, e nas fitas, que o protagonista podia expressar isso, com o filme se tornando, assim, um convite feito por Nader ao/à espectador/a a mergulhar dentro desse “eu” que criou algumas das mais significativas obras da arte brasileira – e mundial – do século XX.

E como o eu se faz presente no longa quase exclusivamente por meio do som, foi na mixagem de áudio que o cineasta buscou criar a sensação imersiva:

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

no *Paixão*, eu pensei num filme como se a gente estivesse dentro do Leonilson. Até na própria mixagem do som eu pensei nisso, porque tem muito a voz dele, e o certo seria colocar toda a voz no canal da frente, da tela, como se alguém estivesse falando com você. Mas eu coloquei também atrás pra que o espectador no cinema ficasse com a impressão de que está dentro do Leonilson olhando o mundo. E só o que aparece são coisas olhadas pelo Leonilson, tanto nas pinturas quanto no diário, escrevendo sobre determinado filme que ele viu – *Paris, Texas* a gente viu junto, por exemplo<sup>22</sup>.

Na entrevista, o realizador reitera em vários momentos essa ideia de que *A Paixão de JL* não é um documentário sobre José Leonilson – como um personagem que estaria na frente da câmera sendo observado e dissecado. Trata-se, antes, de um trabalho criado por meio de uma parceria póstuma entre os dois no qual, ao buscar reproduzir a linguagem simples e minimalista do artista cearense na sua *mise-en-scène* fílmica, Nader permite que a subjetividade do protagonista – seu ponto de vista, seu modo de enxergar, sentir e pensar o mundo – se materialize na tela.

Em *A Paixão de JL*, a câmera não olha para Leonilson, ela é Leonilson. Não é por acaso que o plano mais recorrente no longa é o da fita no gravador: ela é exatamente a imagem que o artista estaria vendo enquanto realizava aquelas gravações. Estamos dentro dele enquanto o protagonista fala. Neste sentido, se Flusser afirma que imaginação é a capacidade de “fazer e decifrar imagens” (1985, p. 7), de se distanciar do mundo dos objetos, de recuar para a subjetividade própria, e “de se tornar sujeito de um mundo objetivo” (2007, p. 163), Nader dá um passo atrás como realizador e permite que Leonilson se torne sujeito e senhor do universo imagético do filme:

ele [Leonilson] não está no filme, ele está olhando para o filme. O filme é imagin-ação do Leonilson, no sentido amplo: a criação de imagens do filme é do Leonilson. Então, aquilo que é imagin-ado, nos dois sentidos, tanto pensado quanto criado mesmo, é do Leonilson. E essa inversão dá um drible mental nas pessoas que elas ficam muito... ficam atônitas olhando<sup>23</sup>.

Notando uma recorrência desses documentários criados por meio de uma parceria criativa entre cineasta e personagem no cinema brasileiro contemporâneo – *Bixa Travesty* e *Lembro mais dos corvos*, analisados no segundo capítulo desta tese, são outros dois exemplos –, Cláudia Mesquita (2010) chama esses filmes de “retratos dialógicos”. Segundo ela, essas produções são marcadas por “uma perspectiva pessoal e assumidamente parcial pela enunciação, e uma atitude relacional e dialógica (o filme como relação, diálogo e negociação entre quem filma e quem é filmado)” (Mesquita, 2010, pp. 105-106).

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

<sup>23</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima. Optei por destacar o “imagin-” nessa fala para ressaltar o sentido pretendido pelo cineasta.

O mais curioso em *A Paixão de JL*, contudo, é que esse imagin-ar de Leonilson, essas imagens que ele produz para o longa, não se resume(m) unicamente a suas obras artísticas. Como sugerido anteriormente, toda a subjetividade queer que o protagonista não conseguia expressar no seu contexto socio-histórico heteronormativo era canalizada para a arte – e não só para a sua arte, mas para a relação com a cultura, especialmente a cultura pop, ao seu redor. Assim, Nader usa, na montagem, imagens de várias obras a que o artista cearense recorre em suas gravações para extravasar as emoções de outra forma inexprimíveis desse “eu” de dentro. Elas refletem a importância da cultura pop para sujeitos queer, como linguagem para a expressão de sentimentos que a heteronormatividade não os/as/es permite verbalizar. Como Preciado (2023, p. 235) pontifica, “as produções culturais, os livros, as obras de arte, as peças de teatro e de dança, os filmes não são objetos de consumo. São relações sociais encapsuladas em códigos linguísticos, teatrais ou audiovisuais”.

Com isso, boa parte das frustrações e da infelicidade amorosa de Leonilson é narrada por meio de imagens da cultura pop. O artista compara sua falta de sorte no amor com a travessia do deserto do protagonista de *Paris, Texas* (Wim Wenders: 1984) – com a dramaticidade romântica transformando sua vida quase literalmente em uma “paixão” religiosa, um calvário, em que o afeto correspondido se torna uma espécie de miragem. O fim de seu relacionamento com o jovem Eitan é encenado pela separação entre o rei e Galveston em *Edward II* (Derek Jarman: 1991). E as lágrimas pela ausência do grande amor “Al” só caem quando ele ouve a canção *Cherish*, da Madonna, ou vê o ator Marcelo Serrado beijando na novela.

Esses dois últimos exemplos ressaltam como a ideia de amor romântico que tanto assombra e consome Leonilson é tomada de empréstimo de uma cultura heteronormativa, na qual ela é algo dado e simples – na sensualidade de Madonna com seus rapazes no videoclipe da música, ou na naturalidade do beijo na novela –, mas intangível ou inatingível a sujeitos queer, especialmente no contexto do final dos anos 1980 e 1990. O casalzinho hétero da novela quer se beijar – e se beija. Já em *Cherish*, Madonna canta que “*eu nunca fiquei satisfeita com encontros casuais / não posso esconder minha necessidade / de dois corações que sangrem com amor ardente / é assim que tem que ser / Romeu e Julieta / nunca se sentiram assim, aposto*”<sup>24</sup>. Os versos parecem quase descrever, e zombar, esse desejo irrealizável de Leonilson e, ao

---

<sup>24</sup> Tradução do autor. Na letra original: “*I was never satisfied with casual encounters / I can't hide my need / For two hearts that bleed with burning love / That's the way it's got to be / Romeo and Juliet / They never felt this way I bet*”.

mesmo tempo, tão natural e tão desperdiçado pelo casal de protagonistas shakespearianos.

Ainda assim, em meio à solidão de um mundo homo/trans/queerfóbico, sem o afeto de uma comunidade queer como a dos protagonistas de *Os Primeiros soldados*, o artista cearense se apegava fervorosamente e infrutiferamente ao ideal romântico que Lisa Duggan (2002) chama de homonormatividade. O resultado é algo que Halperin (2012, p. 284) sintetiza ao afirmar que “o custo humano do amor resulta da confusão entre a instituição social do amor e a expressão natural, espontânea e indefesa de uma poderosa emoção”<sup>25</sup>. Ou como o próprio Leonilson resume ao refletir sobre seus enlances afetivos, “*eu confundo muito as coisas*” [07’37”].

Em meio a confusões e desventuras, toda essa voluptuosa carga erótica – esse desejo erótico – que claramente existia dentro do protagonista é canalizada exatamente para a cultura pop. Se, como vimos no primeiro capítulo, Halperin (2012) afirma que o musical serve para dar vazão ao sonho de fuga e ruptura do sujeito queer, Leonilson por sua vez confessa que desde a infância tinha vontade de pegar as imagens do (belo) Tarzan e do (belo) David Cassidy de *A Família Dó Ré Mi* (Bernard Slade: 1970), no tamanho que tinham na tela da TV, em sua mão. Mesmo adulto, ele admite sentir-se atraído por um dos personagens de *Perdidos no Espaço* (Irwin Allen: 1965). A clara impossibilidade dessas fantasias erótico-afetivas realça o desencontro entre o desejo do artista e a realidade que perpassaria toda a sua vida – as duas palavras, desejo e realidade, não por acaso escritas invertidas na obra *O Desejo é um lago azul* (1989), que Nader exhibe durante essas confissões (fig. 18).



Fig. 18: Fotograma da obra *O Desejo é um lago azul*, de José Leonilson, exibida em *A Paixão de JL*, capturada a partir de 19’18”. Reprodução da cópia digital. Distribuição: Itaú Cultural.

<sup>25</sup> Tradução do autor. No original: “The human cost of love results from mistaking the social institution of love for the natural, spontaneous, helpless expression of a powerful emotion”.

Todos os exemplos citados – de Madonna a Tarzan, da novela a Wim Wenders – comprovam o argumento do documentarista de que, em *A Paixão de JL*, Leonilson está vendo o filme, e não sendo visto por ele. As imagens de arquivo usadas por Nader só ganham sentido para o espectador, só são significadas, por meio do olhar do protagonista e da sua subjetividade expressa no conteúdo das fitas. Nas palavras do cineasta, “tudo que está ali no filme são coisas de que o Leonilson gostava. Eu acho que o salto que o longa faz, o que é do filme mesmo, é fazer com que essas imagens virem manifestações da vida do Leonilson”<sup>26</sup>. Se o cinema pode ser entendido como o uso de sons e imagens para a construção e expressão de uma ideia, *A Paixão de JL* é o uso de sons e imagens para a construção e expressão de uma subjetividade – de um “eu”, um sujeito (quase) oculto.

Talvez em nenhum momento, em nenhum outro uso de material de arquivo no longa, isso fique mais claro do que quando o protagonista comenta a cobertura televisiva do bombardeio de Bagdá durante a Guerra do Golfo, em janeiro de 1991. Clara e emocionalmente fragilizado pelo diagnóstico recente de sua sorologia, Leonilson chora e se compadece ao pensar nos habitantes da capital iraquiana, vítimas inocentes do ataque brutal das tropas norte-americanas, enquanto Nader exhibe as famosas imagens noturnas de bombardeio aéreo que, na prática, não dizem nada – são linhas, pontos e *flashes* de luz quase abstratos, desprovidos de subjetividade ou humanidade. É por meio do discurso do artista, da sua dor, do seu choro e da sua empatia que o/a espectador/a sente o peso e a gravidade da tragédia humana por trás daquelas filmagens – que elas adquirem vida e sentido. Como Malinowski (2017, p. 249) aponta, a respeito dessa potencialização e (res)significação entre narração e imagens de arquivo no longa:

constrói-se um jogo entre a singularidade do discurso de Leonilson com as imagens amplamente divulgadas da Guerra do Golfo onde, efetivamente, não se vê nada. É a dor em primeira pessoa que confere uma outra dimensão às imagens montadas por Nader, dando a ver a morte que as imagens obliteram. Essa relação diante da dor dos outros, possibilita ao espectador uma experiência singular na percepção dessas imagens midiáticas. Nos atravessamentos subjetivos do espectador com a fala de Leonilson e com as imagens, ocorre uma concorrência acerca daquilo que se vê.

Assim, da mesma forma que a subjetividade do artista cearense traz à tona, na tela, o profundo horror da guerra, ela também permite ao/à espectador/a sentir – sofrer, perceber, mensurar – a tragédia da epidemia da Aids nos anos 1980 e 1990. Dizer que 32 milhões de pessoas morreram em 40 anos, ou que 700 mil sucumbem a

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima. Optei por destacar o “imagin-“ nessa fala para ressaltar o sentido pretendido pelo cineasta.

complicações decorrentes do vírus anualmente ainda hoje, muitas vezes se torna apenas um amontoado de números – frios, distantes, quiçá fáceis de ignorar. Não obstante, quando Leonilson começa o filme afirmando que “*ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial, sabe? O próximo pode ser você*” [09’45”] para, em questão de dois anos (ou de uma hora), ser ele mesmo esse próximo, enquanto nós estamos dentro dele, sentindo a dor lacerante que isso significa – isso é bem mais difícil de menosprezar. Como Malinowski (2017, p. 246) sintetiza, os diários de Leonilson “conseguem singularizar a experiência histórica ao produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade)”.

A decisão de Nader de conduzir o/a espectador/a até os momentos quase finais do artista pode fazer com que *A Paixão de JL* pareça incorrer no clichê citado por Rodrigo de Oliveira na seção anterior – o fim trágico, a morte inevitável, o derrotismo. No entanto, é a própria existência do filme – e das fitas – que refuta a hipótese. Assim como Leonilson não parou de trabalhar e de produzir até o fim de sua vida, ele também não parou de gravar seu diário. Da mesma maneira que sua obra artística é seu legado, as fitas também o são. Quando o médico afirma a ele que os remédios não podem mais lhe ajudar, a resposta do protagonista é “*agora, o trabalho é tudo que eu tenho mesmo... é a minha autobiografia. Eles são o meu diário. Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha*” [1h04’38”]. Sua arte se torna seu ato de criação queer – sua resistência e seu triunfo sobre a morte, aquilo que o eterniza e o mantém vivo até hoje. E as fitas cumprem o mesmo papel porque, ao gravá-las, Leonilson está também fazendo o filme. Nesse sentido, a frase “*eu sonhei que acordava e começava a gravar o sonho*” [04’21”/1h10’37”] utilizada por Nader no começo e no fim do documentário sintetiza o gesto que constitui todo o longa – quem faz *A Paixão de JL* é seu protagonista. O filme é sonhado, imaginado e gravado por ele.

Aqui, cabe retornar mais uma vez à nossa questão inicial sobre qual Leonilson era *truth*, e qual era *fiction*. Como vimos, se mesmo convalescente, mesmo próximo do fim, o artista insistiu em gravar as fitas, é necessariamente porque elas eram importantes para ele – ele também as via como seu legado. O artista queria que elas existissem e sobrevivessem a ele. Então, seria a persona contida nelas apenas um *eu-lírico* – uma projeção literária, quiçá uma criação ficcional; ou um *eu lírico* – um eu literalmente poético, romântico, subjetivo, delicado, frágil, sentimental – que, em meio a uma realidade heteronormativa, só cabia na sua arte e nas fitas?

A resposta não é simples de encontrar. Nader opina que:

apesar do “eu” artista poder ser outro, ou de você ter vários “eus” na vida para poder expressar de várias maneiras, não tem uma divisão entre a vida prática, profissional, e a vida afetiva, separada. Num artista, é tudo misturado [...] É um eu-lírico [nas fitas], mas como todo eu-lírico, talvez remeta à coisa mais essencial que ele tinha – um “eu” mais profundo<sup>27</sup>.

Ainda assim, o próprio Leonilson admite nas gravações não saber bem quem ele é: “*não sou hispano, não sou preto, mas não sou branco também. Eu não sou uma bicha, tenho certeza da minha masculinidade [...] eu não sei qual é a minha identidade*” [40’15”]. Sobre essa indefinição, e a impossibilidade de um filme ou uma obra responder definitivamente à questão, sintetizando um indivíduo de forma satisfatória, Judith Butler (2015, p. 61) afirma que:

se a identidade que dizemos ser não nos captura, e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de ‘fazer um relato de si mesmo’ terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. Se deixar o outro viver faz parte da definição ética do reconhecimento, tal definição será baseada mais na apreensão dos limites epistêmicos do que no conhecimento.

Resumindo o complexo raciocínio da filósofa: conhecer o/a outro/a é reconhecer e aceitar os limites desse conhecimento. É entender que é impossível apreender por completo a constante instabilidade, mutabilidade – e possíveis inconsistências – do que significa ser humano. Identidade não é algo real, é uma prisão inventada – somos muito complexos para caber dentro dela. Portanto, conhecer alguém é reconhecer o caráter efêmero e perpetuamente incompleto desse conhecimento – e aceitar isso.

Diante dessa impossibilidade e da incerteza descrita por Leonilson em sua fala, a comunidade boêmia da Nova York do início do século XX, como relatado por Reed (2011) na introdução do primeiro capítulo desta tese, diria que ele é “*um artista*”. E é exatamente isso que ele era. Provavelmente era só na arte que o protagonista podia ser ele mesmo. Prova disso é que uma obra dele possivelmente sirva como a melhor síntese de Leonilson: *Léo não consegue mudar o mundo* (1989) (fig. 19). Toda em vermelho, ela traz um coração no centro – que, dado o seu título, pode ser assumido como do artista – de onde saem dois filetes brancos, talvez uma veia e uma artéria, ou nada disso, com os escritos “*Inconformado*” e “*Solitário*” em cada um deles. E Leonilson era isso: inconformado, irreverente, politizado, sem pudores, seguro de si; e solitário, isolado, romântico, hipersensível. “*Luzes*” e “*Abismo*”. As duas coisas não são mutuamente exclusivas.

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.



Fig. 19: José Leonilson (1989). *Léo não consegue mudar o mundo* [pintura]. Projeto Leonilson. São Paulo, SP, Brasil.

E é também pela arte que ele se liberta. Voltando às imagens sonhadas do início e do fim de *A Paixão de JL*, Leonilson encerra suas gravações – e Nader, seu filme – com o protagonista se vendo no rapaz de fora, flutuando, livre. Por meio das fitas, e do longa, o artista finalmente liberta esse sujeito queer que existia dentro dele. Ainda que de forma póstuma, ele está, enfim, livre. E em certa medida, permanece vivo: porque ele está no filme, assim como está na Capela do Morumbi, sua obra derradeira, com que o cineasta encerra o longa. Por meio da arte, Leonilson resiste e sobrevive. Passemos, agora, a um sobrevivente de carne e osso, em *E agora? Lembra-me*.

### 4.3 O sobrevivente

Se em *A Paixão de JL*, o protagonista se faz presente no filme por meio de sua voz e suas obras artísticas, em *E agora? Lembra-me*, o cineasta – e personagem principal –

Joaquim Pinto coloca seu próprio corpo, e sua vulnerável integridade física, na tela. O documentário é um diário audiovisual do ano em que o realizador português se submeteu a um ensaio clínico espanhol na tentativa de tratar a hepatite C que, agravada pelo diagnóstico soropositivo, estava lhe causando uma cirrose e sérios problemas de saúde. O tratamento documentado é agressivo e debilitante e, por quase três horas, acompanhamos os seus efeitos sobre o estado físico e mental de Pinto.

Com o objetivo de construir um relato fílmico do que se passa dentro do seu corpo, o cineasta chega a ir a um laboratório, na esperança de filmar um vírus, numa sequência que vemos no início do longa. Ali, descobre, no entanto, que o organismo é algo tão ínfimo, microscópico, que uma imagem “real” dele é algo praticamente impossível, irrealizável. Perante a impossibilidade de olhar para dentro, de filmar e registrar as imagens do interior desse físico doente, Pinto decide, então, olhar para fora. Em *E agora?*, o espaço natural é uma representação e uma materialização do corpo sob ataque, que se torna, assim, uma extensão e uma parte integrante desse universo natural.

Essa relação de identificação entre corpo e natureza é estabelecida logo no primeiro *off* do protagonista, quando ele explica seu quadro de saúde e o propósito diarístico do documentário. A princípio, vemos um *super close* do seu olhar, mas quando Pinto cita a hepatite C pela primeira vez, a montagem corta para o contraplano do incêndio que ocorre na mata, à sua frente. O cineasta fala sobre a cirrose, o HIV e as complicações decorrentes, mas a imagem que elege para as representar é de fumaça e fogo. Desde essa abertura, fica estabelecido que, em *E agora?*, a natureza em chamas é o corpo em chamas.

A inter-relação, uma espécie de projeção mútua, entre o estado físico e mental de Pinto e o espaço natural ao seu redor se estenderá por todo o filme. Para iniciar o tratamento, o protagonista e seu marido – e, em certa medida, correalizador – Nuno Leonel se mudam da ilha de Santa Maria, nos Açores, para uma quinta numa pequena aldeia, no interior de Portugal. Em entrevista ao jornalista Diego Lerer, do site *Micropsia*, publicada em 5 de janeiro de 2014, Pinto explica a centralidade que a locação assumiu na produção do documentário:

segundo o planejamento inicial, fizemos algumas entrevistas com médicos, pesquisadores e ONGs, antes do começo das filmagens e depois de finalizá-las. Esse material não está no filme. Quando comecei o tratamento, percebi que não tinha mais condições físicas e psicológicas para viajar. Então, recentrei a

ideia da filmagem: fiz um circuito restrito (2 ou 3 quilômetros) em torno da casa, com base num mapa, e todo o filme foi rodado neste espaço confinado<sup>28</sup>.

Sobre o terreno, o cineasta narra que seu pai teria dito que é um bom lugar para enterrar dinheiro, enquanto o marido acredita ser um sítio adequado para plantação – um espaço, portanto, com potencial de vida e morte, em que as duas vão se digladiar durante o ano retratado. Os planos recorrentes de Nuno plantando e lavrando a terra, numa temporada de seca, na qual a chuva parece nunca chegar, tornam-se um retrato do resistir da vida face à ameaça constante da morte, com as árvores cultivadas por eles insistindo em florescer, assim como o corpo de Pinto insiste em sobreviver à violência e aos efeitos colaterais do ensaio clínico.

Nesse sentido, o fogo se torna um elemento e uma imagem fundamental. O primeiro incêndio, causado por um vizinho, aproxima-se do terreno deles quando estamos com menos de 50 minutos de filme e, logo na sequência, a montagem corta para o discurso do médico espanhol sobre o aumento da toxicidade do tratamento, com o acréscimo de novas medicações. A justaposição dos dois momentos faz da queimada uma espécie de metáfora dos golpes intempestivos e inesperados da doença. Nesse sentido, quando os incêndios florestais – uma praga mais e mais recorrente no cenário agreste do ecossistema português – chegam com tudo, por volta de 1h45 de projeção, o plano geral do debilitado protagonista, frágil, magro, pequeno, arrastando um extintor para tentar combater um fogo e uma fumaça que parecem monstruosos diante dele no quadro, é provavelmente a imagem-síntese do longa e da luta do cineasta contra a doença (fig. 20). Não por coincidência, Pinto encerra o filme com a chegada da chuva – anunciando que, assim como ela vem para a terra, a cura vem para o corpo<sup>29</sup>. Se a imagem conclui *E agora?* num tom de esperança, os créditos finais, mostrando um caminhão de galinhas, não deixam o documentário perder sua abordagem realista: no fim, somos todos animais à espera do abate.

---

<sup>28</sup> Tradução do autor. No original: “Según el plan inicial, hicimos algunas entrevistas con médicos, investigadores y ONGs antes del inicio del rodaje y después de terminarlo. Ese material no está en la película. Cuando comencé el tratamiento me di cuenta que ya no tenía las condiciones físicas y psicológicas para viajar. Entonces re-centré la idea del rodaje: hice un círculo estrecho (de 2 o 3 kilómetros) alrededor de la casa a partir de un mapa y toda la película se rodó en este espacio confinado”. Disponível em: <https://www.micropsiacine.com/2014/01/entrevista-a-joaquim-pinto-e-agora-lembra-me/>. Acesso em 10.04.2024.

<sup>29</sup> Em entrevista ao jornalista Paulo Portugal, do site *C7nema*, publicada em 6 de março de 2015, Pinto revela que o tratamento surtiu efeito, o quadro de cirrose havia regredido, e ele se encontrava bem melhor. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/43167-joaquim-pinto-o-cinema-portugues-nao-e-insensivel-a-grupos-de-interesses.html>. Acesso em 10.04.2024.



Fig. 20: Reprodução do plano de Joaquim Pinto combatendo o incêndio em *E agora? Lembra-me*, capturado a partir de 1h44'30". Distribuição: Midas Filmes.

Se, a partir de um extenso levantamento histórico, Ana Sofia Duque (2013, p. 69) afirma que a ruralidade é “uma temática transversal a quase todos os períodos” do cinema português e que, segundo Carla Ribeiro (2014, p. 3), “atravessou o tempo e as ideologias, percorrendo matrizes culturais, vetores políticos e sociais”, esse gesto do filme de Pinto é uma queerização ousada e potente desse elemento tão tradicional da cultura do país. Por meio da identificação e da transmutação corpo-natureza, o longa queeriza não só a paisagem, mas todo o contexto sociogeográfico ao seu redor – ainda visto por um certo senso comum como conservador, homofóbico, retrógrado, um espaço de masculinidade e heteronormatividade. Se a zona rural é um lugar de “homens”, em *E agora?*, transforma-se num lugar de homens gays, que transam, sofrem e vivem aberta e incondicionalmente sua sexualidade.

Essa materialização da natureza como um corpo queer, e do corpo queer como um elemento do espaço natural, não se resume às imagens de cultivo. Para além delas, existe na *mise-en-scène* uma recorrência de planos de insetos, sapos, plantas aquáticas, flores, animais e matéria orgânica em decomposição que atestam como, no documentário, olhar para a doença – e olhar para o corpo doente – é olhar para a natureza. Assim, a observação demorada e estendida do *close* super aproximado de uma libélula num galho transforma-se num olhar para vida – numa tentativa de entender e enxergar como a vida (r)existe. Quando o protagonista deita na cama devido ao cansaço causado pelos remédios, a montagem corta para o plano de um inseto debatendo-se contra a morte, de barriga para cima, no parapeito da janela. Ou, ao final, após Pinto receber a boa notícia da conclusão do tratamento, a câmera contempla fixa e longamente uma abelha comendo um pedaço do *cheeseburger* na mão dele –

mostrando que, assim como o cineasta, a natureza sempre encontra um jeito de sobreviver, ainda que seja comendo o equivalente alimentar de um veneno.

A primeiríssima imagem vista em *E agora?*, por sinal, é um longo plano-sequência de uma lesma arrastando-se em meio a gravetos no chão. A duração quase exasperante da cena deixa claro, não só a centralidade da natureza na construção imagética do documentário, mas um elemento fundamental da sua realização: a *mise-en-scène* do filme é a *mise-en-scène* da doença. O que significa: o tempo fílmico e da narrativa é o tempo do corpo doente. A energia e o cansaço do protagonista, seu movimento ou sua inércia, sua consciência – ou perda dela – são materializados na construção fílmica. Porque, assim como Nader queria botar o/a espectador/a dentro da mente de Leonilson, Pinto deseja colocá-lo/a no estado físico e mental da doença.

Assim, na primeira sequência em que o protagonista descreve os efeitos colaterais do medicamento Interferon, que lhe causam uma espécie de inércia e dificultam seus movimentos, seu rosto é enquadrado num plano fixo, com a câmera tão imóvel e estagnada quanto ele. Pouco depois, Pinto relata um sintoma que lembra um episódio dissociativo, em que ele parece sair do próprio corpo e, quando o reencontra, sente uma dor brutal. A *mise-en-scène*, por sua vez, representa isso por meio da sobreposição de dois planos com opacidades diferentes, representando esses dois corpos em disjunção patológica. Há ainda o uso recorrente da repetição do mesmo texto no *voice over* – seja sobre as notas que escreve para si mesmo, ou sobre o tratamento para o HIV em Portugal – para ressaltar o esquecimento e a perda de memória causados pelos remédios. E, a certa altura, vemos simplesmente o cineasta deitado na cama de madrugada, imóvel, olhando para o teto, com a trilha musical melancólica ao fundo dizendo tudo sobre seu estado físico e mental, impossibilitado de dormir pela insônia e pela dor. Não é necessário falar ou explicar nada: a *mise-en-scène* do filme é a *mise-en-scène* da doença.

O que não quer dizer que o longa seja um corpo doente – mas, sim, um corpo que resiste, assim como o do protagonista. Quando Pinto, durante uma transfusão de sangue no hospital português, fabula e deseja para si mesmo “*um corpo que viaja à velocidade da luz, ferimentos curam-se instantaneamente, a dor não existe, posso ficar invisível quando quero*” [33’51”], a realização também acelera as imagens, acentua suas cores e contrastes, ao som de uma trilha musical eletrônica, como que lhe dando superpoderes. Porque documentário não é só registro, é também – e acima de tudo – cinema. E cinema é (poder de) fabulação.

O principal gesto de extrapolação do longa, no entanto, é outro. Se, como descrito acima pelo próprio realizador, *E agora?* é circunscrito espacialmente – em certa medida – ao entorno do sítio dos protagonistas, temporalmente a história (em todos os sentidos) é outra. No documentário, percebemos uma verdadeira obsessão com a noção de origem – com as origens de tudo. Em determinado momento, Pinto afirma que a palavra “salário” vem de “sal” e se pergunta, então, de onde viria “ordenado” – talvez de “ordem” ou “ordenar” – e isso sintetiza bem a sua fascinação pela gênese das coisas. A primeira fala do cineasta no *voice over* que conduz o filme é “*o meu nome é Joaquim. E a minha vida não tem nada de particular*” [02’04”], contudo, na composição épica da montagem do longa, sua história se tornará parte da história do mundo, das doenças, do cinema, de Portugal – da humanidade. Em *E agora?*, a história do ensaio clínico, a história da vida do protagonista, de sua trajetória no cinema e a história natural se entrelaçam, misturam-se, entrecortam-se, catalisam-se e, costuradas pelo discurso de Pinto, pelo seu gesto filmico, tornam-se uma só.

Há uma pergunta que Pinto se faz mais de uma vez na narração em *voice over*: “*como cheguei aqui?*”. A primeira é aos 12 minutos de projeção, e depois, de novo, por volta de 1h30. Em cada um desses momentos, o realizador faz um salto rumo ao passado para buscar reconstituir a trajetória de vida que o conduziu ao estado precário de saúde em que se encontra no momento. Na primeira vez, ele retorna ao 25 de abril de 1974 – o principal marco epistêmico da história recente de Portugal, data da Revolução dos Cravos e do fim da ditadura salazarista – para contar como tem início ali o caminho que o levaria a trabalhar com cinema, tornando-se não só cineasta, mas também diretor de som de alguns dos principais filmes europeus da segunda metade do século XX. Na segunda, o protagonista narra o fim desse percurso, quando o agravamento do seu estado de saúde impede que ele continue a dura rotina de longas horas no set, o que faz com que ele e Nuno se mudem para os Açores.

As duas reconstituições autobiográficas são construídas na *mise-en-scène* do documentário por meio de todo um arquivo imagético de texturas, origens e formatos diversos. Fotos antigas, vídeos e filmes de família, trechos de produções em que Pinto trabalhou, documentos, exames, anotações, imagens de *making of*. Costurados e significados pela narração do cineasta, eles se tornam, em certa medida, o registro de uma vida – “*A História do mundo em imagens*”, o livro de Francisco de Holanda pelo qual o protagonista fica obcecado. Um casamento, um diálogo, entre materialidade fílmica e memória que nos leva a indagar o que é uma vida: é a memória, é aquilo que fica guardado dentro de alguém e não existe mais, ou seriam os registros materiais, a documentação, o espólio que fica disso tudo?

*E agora?* opta por acreditar que ela é, talvez, o sentido que se dá a ambos. A certa altura, Pinto conta uma anedota de quando ainda era criança, aos 6 anos, e decidiu que ia morrer. Fechou as janelas, apagou as luzes e dormiu, em busca do fim. Quando acordou, percebeu um feixe de luz que entrava por uma fresta e, por meio do princípio da câmara escura, projetava a rua e a vizinhança do lado de fora de ponta-cabeça na parede. O fenômeno fez com que o pequeno Joaquim esquecesse seu desejo de morte, revelando como, desde esse episódio seminal, o cinema se torna uma espécie de salvação para o protagonista – um motivo para viver. “Não é certamente a única razão, mas que é uma delas não há dúvida”, o cineasta confirmou ao jornalista Ricardo Vieira Lisboa, do site *À Pala de Walsh*, em entrevista publicada em 31 de agosto de 2014<sup>30</sup>.

Por isso, diante da possível proximidade e do iminente risco de morte representado pela doença e pelo tratamento experimental, é ao cinema que ele recorre para dar sentido a essas memórias, essa trajetória. A história do cinema é a história da vida. Se o cinema começa, de certa forma, com pequenos filmes familiares feitos pelos irmãos Lumière e seus/as contemporâneos/as, as imagens de rotina, do cotidiano, domésticas, feitas por Pinto e Nuno Leonel em seu documentário se inscrevem numa das tradições mais antigas da história do cinema: filmar a vida.

A longa jornada passado adentro do cineasta, no entanto, vai bem mais longe que o fim do século XIX. Pesquisando sobre um conjunto de grutas paleolíticas localizadas próximo à sua quinta, o protagonista reflete sobre como a história contida nelas conforma e configura a história que ele vive – que vivemos – hoje. O fóssil encontrado ali, que pode ter sido resultado do cruzamento de duas espécies proto-humanas distintas, ecoa para ele os tempos fluidos da sexualidade contemporânea, por exemplo. E durante a visita a uma delas, a chamada Gruta Nova, as imagens de Pinto adentrando e explorando sua escuridão e seus meandros são uma representação perfeita do mergulho que ele faz no passado, filosofando no áudio sobre as origens da agricultura, das comunidades, da maternidade – de tudo. Nesse momento, olhar para o espaço natural é olhar para a história – e se, como estabelecido anteriormente, o espaço natural e o corpo do protagonista são a projeção um do outro, a história de Joaquim é a história dessa gruta. Ou, ao menos, começa nela. Como o biólogo e naturalista alemão Ernst Haeckel (1834-1919) afirma em uma carta de 1852 lida por Pinto, “*aquilo que para ti representa a reflexão sobre a história do mundo e o destino do homem equivale em mim, num grau ainda maior, à observação da natureza*” [1h02’42”].

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2014/08/joaquim-pinto-lembrar-e-recordar/>. Acesso em 20.06.2024

Essa visão holística do filme de que espaço também é tempo, natureza é história, e de que todas as histórias – do cinema, da vida, das doenças, da natureza, da humanidade – são uma só, acaba por revelar como a história queer, em vez de ser a narrativa de sujeitos urbanos, de tratados científicos ou legais, é na verdade a história da natureza. Em *E agora?*, tudo está interconectado. Nas palavras de Roger Hallas (2020, p.203), a ambição do longa é

não apenas articular os desafios diários de viver a longo prazo com o HIV, mas também tentar compreender essa precariedade humana em relação a uma gama desconcertante de contextos, passados e presentes – desde a história pessoal de Pinto no mundo cultural queer, passando pelo terrível impacto da austeridade europeia na prestação de cuidados de saúde, até a atualidade biológica da espécie humana<sup>31</sup>.

E se esse movimento de busca pelas origens de todas as coisas é engendrado pelo interesse do cineasta na obra de Francisco de Holanda, *A História do mundo em imagens*, não é nenhuma coincidência que seja nela que ele encontre essa gênese, a resposta e a chave que dá sentido a toda a história narrada no filme. No último terço do documentário, ao finalmente ter acesso ao livro de Holanda na Biblioteca Nacional Espanhola, Pinto relata: “sobre a figura de Eros, julgo ver as palavras ‘Nuno’ e ‘amor’. Leio novamente. É a frase de Virgílio: ‘agora eu sei o que é o amor’. É igual” [2h40’38”]. Se a história queer é a – e faz parte da – história do mundo, neste momento o protagonista descobre que seu amor, queer, estava escrito na história desde sempre. Há séculos. Ele é parte da história. E *E agora? Lembra-me* revela-se não como um filme sobre uma doença, um doente, um tratamento, ou sobre a evolução holística do universo, mas como uma história de – e uma declaração de – amor.

Realizador e diretor de som, assim como o marido, Nuno Leonel é uma espécie de eminência parda durante todo o documentário. Logo no início, Pinto afirma que “o Nuno não quer participar do filme. Diz ter outras prioridades: cuidar de nós, preservar a vida” [04’17”]. Estabelece-se, assim, de partida, uma espécie de divisão bastante matrimonial: um parceiro faz arte, sonha, projeta, enquanto o outro garante que haja um teto sobre suas cabeças e comida na mesa.

Com o passar do filme, no entanto, Nuno vai se tornando um corpo mais e mais presente na tela. Primeiro, lavrando a terra; depois, brincando com os cães, cuidando da casa, até o ponto em que começa mesmo a assumir o comando da câmera em alguns momentos – e Pinto reconhece que o marido agora é parte integrante do documentário.

---

<sup>31</sup> Tradução do autor. No original: “Its sheer ambition not only to articulate the day-to-day challenges of living long-term with HIV but also to try to comprehend such human precarity in relation to a bewildering range of contexts, past and present—from Pinto’s personal history in the queer cultural world to the dire impact of European austerity on healthcare provision to the biological recency of the human species”.

Essa “rendição” ao processo criativo não acontece por acaso, nem é um abandono do projeto de “*cuidar de nós, preservar a vida*”. Pelo contrário: ela se torna uma parte desse projeto. Como Pinto explica ao repórter Paul Dallas, da *Bomb Magazine*, na entrevista publicada em 7 de agosto de 2014:

talvez ele tenha sentido que eu estava muito sozinho nesse processo e que estava vagando em uma direção que não era boa para mim. Acho que ele fez isso como um presente para mim, uma prenda. Eu estava fraco demais para continuar trabalhando com ele na fazenda. Ainda ia com ele para a roça, mas ele se tornou a pessoa que via para mim. É ele quem procura as coisas com a câmera. Ele me dá seus olhos e sua visão<sup>32</sup>.

Por meio desse empréstimo do olhar, o cineasta revela que *E agora?* se torna, gradualmente, uma realização compartilhada com o marido. O documentário emerge do diálogo amoroso-criativo entre os dois, no qual o corpo de um suplementa a mente do outro, a saúde de um compensa a debilidade do outro, a fé e a espiritualidade de um equilibra o cientificismo materialista do outro. “A primeira abordagem ao diário de bordo se transformou para mim e para o Nuno noutra coisa, evoluiu para uma experiência de partilha das nossas sensibilidades, das nossas experiências, da nossa percepção do tempo e do espaço e da nossa visão do mundo”<sup>33</sup>, sintetiza Pinto em entrevista a Francisco Ferreira, publicada no jornal *Expresso* em 2 de setembro de 2014.

O filme retrata o – e nasce do – encontro entre dois corpos e espíritos diversos que se completam, como os dois raios de sol filmados pelo protagonista a certa altura, incidindo no mesmo lugar, ao mesmo tempo, e gerando algo muito maior e mais bonito que a mera soma deles. Se Joaquim Pinto é a voz-mente do longa, e a *mise-en-scène* é a materialização de seu estado de saúde, Nuno Leonel assume o papel do corpo-imagem em cena, cuidando de tudo e preservando a vida. Assim, após um dia inteiro do exaustivo combate ao incêndio, Nuno alimenta o abatido Joaquim, dando-lhe de comer na boca. Na troca matrimonial, Pinto concorda em ir à missa com o marido. E quando o protagonista confessa, diante dos efeitos brutais do tratamento, ter medo de “*perder a noção de que existo*” [2h16’49”], o parceiro reafirma a existência e a potência de seu corpo – como lugar de vida, de prazer e de resistência – na belíssima cena de sexo entre os dois.

---

<sup>32</sup> Tradução do autor. No original: “Maybe he felt I was too alone in this process, and that I was drifting in some direction that was not good for me. I think he did it as a present to me, as a gift. I was too weak to continue to work with him on the farm. I would still go with him to the fields, but he became the person who saw for me. He’s the one who’s looking for things with the camera. He’s giving me his eyes and sight”. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/2014/08/07/joaquim-pinto/>. Acesso em 11.04.2024.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/vamos-aprender-a-estar-vivos-e-talvez-a-ser-melhor-do-que-somos=f887951>. Acesso em 11.04.2024.

Na exposição explícita e sem falsos pudores da ereção e da penetração, na cumplicidade e no afeto entre o casal, no feixe de luz que penetra e ilumina a escuridão, a sequência é uma desestigmatização do ato sexual e uma negação de sua abjeção: ao contrário do discurso homo/trans/queer/sorofóbico fomentado pela Aids, sexo queer não é uma doença. Não é uma transmissão de morte. É uma troca de afeto, de gozo, de prazer e de vida. É cura e é, também, resistência: um corpo que goza é um corpo que vive. Na junção apaixonada do casal na cama, o filme mostra que não são só agulhas que penetram aquele corpo. Não é apenas dor.

É nesse sentido que *E agora?* se revela uma história, e uma declaração, de amor. A crônica de um casal português que foi viver daquilo que a terra dá numa quinta, em uma aldeia. E se o corpo de um falhar, o outro compensa. E se um não conseguir fazer mais nada, vai ao menos imortalizar esse amor em palavras e imagens. Na fala do próprio Pinto, ao sintetizar seu gesto fílmico no *voice over*: “*essa coisa a que chamam Joaquim, feita de DNA e de memórias, de dez bactérias para cada célula humana, sente, nomeia-se e agradece*” [2h42’32”]. E, na sequência do texto, esse agradecimento é dirigido ao marido e a seus cachorros, sua família, porque é Nuno quem mantém o protagonista vivo, e não os medicamentos do ensaio clínico. Viver não é meramente sobreviver. Os remédios podem ajudar na sobrevivência, mas é Nuno quem “*cuida de nós, preserva a vida*”. Uma história de amor que é também a história de Portugal e a história queer, que estava escrita em um livro de séculos atrás – e nem a Aids, nem a hepatite C conseguem destruí-la. Como o próprio Pinto reconhece, na entrevista a Francisco Ferreira, do jornal *Expresso*, citada acima:

quando descobri que estava infetado, não encarei isso como uma tragédia pessoal, antes como uma vicissitude que implicou mudanças radicais na minha vida e que me fez refletir. Não foi por sorte, porque não acredito na sorte, mas tive seguramente a sorte de a minha amizade com o Nuno ter evoluído nesses anos difíceis para qualquer coisa que se tornaria absolutamente central na minha vida. Se não o tivesse encontrado, não estaria aqui de certeza.

É curioso, mas nem um pouco acidental, que o filme se chame *E agora? Lembra-me*. Porque a expressão é uma interpelação – é uma pergunta, e um pedido, que pressupõe um interlocutor. Alguém que responda, que ampare, que ajude. A presença, a centralidade e a indispensabilidade de Nuno está predicada já no nome do documentário. Se Joaquim Pinto busca, durante as quase três horas de projeção, encontrar as origens e a representação audiovisual de sua vida no espaço natural ao seu redor e na história do universo, o que ele eventualmente descobre é que a única história que realmente importa – que dá sentido ao seu sofrimento, ao martírio a que ele se submete para permanecer vivo, a essa sua vida que resiste – é a do encontro amoroso

com seu marido. Sua história não é a história da Aids, da hepatite C, ou de um ensaio clínico. É a história construída pelas trocas, pelas experiências e pela vida que ele compartilha com Nuno.

#### 4.4 O espaço e o tempo

O gesto fílmico de Joaquim Pinto de reconhecer seu amor queer com Nuno Leonel como parte integrante do espaço natural ao seu redor, e da história do universo, é provavelmente o eixo narrativo-imagético central de *E agora? Lembra-me*, mas não é exclusivo ao seu documentário. Os três longos analisados neste capítulo operam, cada um a seu modo, um ato de inscrição e inserção de seus protagonistas – soropositivos, rejeitados, colocados pela sociedade num lugar de abjeção e de um outro a ser esquecido e segregado – como sujeitos da história. Ecoando os pioneiros dos filmes em primeira pessoa dos anos 1980 e 1990, eles não são só os personagens principais de suas narrativas, mas são também seus escritores, narradores, criadores. Nesse sentido, talvez, o passo adiante dado por esse trio de filmes seja o de localizar esses relatos autobiográficos no mundo – mundo como espaço natural e como história de uma civilização. Eles não se tratam de uma “outra” história, de uma minoria, de uma margem, de um asterisco ou um pé de página. É o reclamar de um lugar de centralidade que lhes é devido – após o genocídio de que foram vítimas.

Assim como a quinta de Joaquim e Nuno em *E agora?*, esse lugar é imaginado por Rodrigo de Oliveira em *Os Primeiros soldados* na natureza – na zona rural. Ao fazer o resgate dos pioneiros, das primeiras vítimas esquecidas e não catalogadas do HIV no início dos anos 1980, o cineasta refletiu sobre como a doença representou o “disparador da consciência da própria mortalidade” para toda uma comunidade e buscou encontrar para ela uma locação que a lembrasse de ainda fazer parte do mundo dos vivos:

eu fico pensando nisso: numa geração que se descobre mortal, depois do desbunde, da liberação sexual, do começo da liberação identitária que aí, de alguma forma, retorna para a natureza com uma ideia de que faz parte de uma coisa eterna, que é o que o Suzano fala no começo do filme, se ele não conseguia virar terra, ia virar água. Eu acho que é uma sensação que a nossa comunidade talvez não experimente com tanta força, que é a ideia de que a gente faz parte do mundo, de um todo. A consciência de minoria é às vezes muito destrutiva, e ela se aplica em qualquer lugar. E de repente, esses personagens se misturando no mundo, se fazendo mundo, me pareceu uma dessas maneiras diferentes do filme olhar pro HIV/Aids. Na primeira vez que a gente vê os três personagens juntos, quando o filme volta para o passado e eles estão na cachoeira, mal dá pra distinguir onde está cada um. Porque a Rose está com uma roupa roxa, que é exatamente o tom do roxo da pedra, o Humberto está com uma roupa tal, e o Suzano está jogado na pedra. E isso é proposital. Até o momento em que eles começam a falar, e você identifica

onde está cada um no quadro, eles estão completamente camuflados pela natureza. E como gesto, eu acho isso bonito<sup>34</sup>.

A inserção-localização assim descrita não é apenas espacial. Ela é também temporal: um inscrever-se no fluxo histórico, que é o que Carlos Nader faz em *A Paixão de JL*. Ao abrir seu documentário com imagens de arquivo dos conflitos da Praça da Paz Celestial na China, do impeachment do ex-presidente brasileiro Fernando Collor de Melo e da queda do Muro de Berlim, ou ao mostrar o protagonista José Leonilson comentando a Guerra do Golfo, o cineasta afirma não só a epidemia da Aids, mas o artista e seu discurso subjetivo, sua paixão e sua morte precoce, injusta e desnecessária, como partes da História – com H maiúsculo. Essa História é queerizada pelo discurso de Leonilson que, por sua vez, liberta-se de um gravador-quarto-armário e ganha um novo sentido e dimensão no fluxo da montagem. Como Malinowski (2022, p. 13) argumenta:

de um lado, essas imagens adquirem uma subjetividade até então inexistente, pois passamos a encará-las a partir do discurso emotivo de Leonilson. De outro lado, o próprio discurso íntimo de Leonilson, muito emotivo e pessoal, ganha uma dimensão histórica na medida em que sua fala é inserida em um fluxo midiático e imagético fortemente datado. Trata-se de uma construção que reprograma a história a partir de uma imaginação possível na montagem desses dois regimes de imagens de arquivo.

Nesse sentido, o ato de criação queer operado nos três filmes envolve um gesto de historicização e de localização espaço-temporal das narrativas e dos sujeitos retratados. É um reclamar o lugar desses personagens como sujeitos históricos, e não vítimas abjetas; como partes do universo que os circunda, e não seres indesejáveis a serem marginalizados e esquecidos. Ecoando Flusser, é reconhecer o direito deles de imaginarem a própria história, de serem senhores de seu mundo – natural, imagético e narrativo. É uma ferramenta de contradiscurso, que desarma e desconstrói a falácia heteronormativa dos anos 1980 e 1990 que equiparava queer e morte, colocando essas pessoas num lugar de existência e de produção – produção de vida e de história.

Ao refletir sobre a construção imagético-narrativa da figura do/a soropositivo/a pelo discurso médico e midiático do século XX, Preciado (2023) destaca como, a partir de certa altura, ele/a se torna um/a “portador/a”, e não um “doente”. Doente é um ser passivo, digno de pena, de amparo, de ajuda e cuidados. Portador é uma ameaça em potencial. É alguém que pode contaminar e deve ser mantido à distância:

num mundo de fluxos, intercâmbios, comunicação e deslocamento, a noção de “portador” suplanta a noção tradicional de doente. É em torno do portador potencialmente contaminante que se tecem as novas tecnologias de opressão política, com suas metáforas racializadas e sexualizadas. Representado através das metáforas da travestilidade e da migração, o corpo humano portador foi imaginado como um estrangeiro homossexual ou trans que se quer fazer

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

passar por um corpo pertencente à população nacional, pondo em perigo a identidade branca heterossexual da comunidade celular que o recebe. Frente a essa figura do portador subalterno, o modelo da comunidade/imunidade que se popularizou durante a crise da Aids responde à fantasia sexual da soberania masculina, entendida como direito inegociável de penetração (Preciado, 2023, p. 151).

Coincidência ou não, o Suzano de *Os Primeiros soldados*, o José Leonilson de *A Paixão de JL* e o Joaquim Pinto em *E agora? Lembra-me* são figuras (i)migrantes: o primeiro vai do Brasil para a França, o segundo do Ceará para São Paulo, e o terceiro roda o mundo a fazer filmes. Eles são esse estrangeiro, esse outro, ocupando sempre um lugar que em teoria não é dele, onde não é totalmente desejado: a ameaça de transmissão do vírus queer nessa sociedade-máquina-cyber-rede masculina, heteronormativa e penetrativa. O trio de filmes, no entanto, recoloca os três exatamente onde eles pertencem: no centro do quadro, da tela, no meio do mundo natural e do fluxo civilizacional. E ali, agora, dotados de seu poder criativo e de seu gesto artístico – com sua câmera, seu pincel, seu lápis, seu tecido – são eles quem escrevem a história.

## Conclusão: O cinema do homem morto

Sitges é um pequeno município no litoral mediterrâneo da Catalunha, a pouco menos de uma hora de distância de Barcelona. Seria apenas mais uma cidade de veraneio europeia, indistinta de tantas outras, não fosse pelo cenário um tanto peculiar encontrado por quem a visita nos meses de junho a agosto. Neste período, marcado pelas temperaturas mais altas no calendário do hemisfério norte, caminhar pelas ruas do povoado catalão pode parecer um passeio pela locação de uma comédia hollywoodiana exagerada, beirando o clichê: as praias, bares, hotéis, casas, esplanadas, mesas, festas e estabelecimentos comerciais estão abarrotados, sobrando pouco espaço mesmo para a circulação, absolutamente cheios e apinhados quase exclusivamente por homens. Homens, via de regra, gays – e brancos, europeus, de classe média alta, com o eventual ricoço/milionário árabe ou asiático trazendo um pouco de cor para a alvura da paisagem humana. Vestindo versões similares das mesmas roupas da estação, bebendo os drinques em voga naquele ano, com (impecáveis) físicos, cortes de cabelo e barba semelhantes, eles podem aparentar, à distância, um grande grupo de clones – “*Stepford gays*”. Com exceção da esporádica garçonete, gerente ou trabalhadora local, quase não se veem mulheres, tampouco crianças.

No seu conjunto quase cômico, hiperbólico, a cidade se torna uma espécie de síntese de uma certa existência gay neoliberal – majoritariamente branca – contemporânea. A ideia de uma sofisticação e privilégio desmedidos e pouco justificáveis – o hotel mais chique, na cidade mais cara, vestindo a roupa mais exclusiva, pagando preços inacreditáveis por comidas e bebidas que custariam menos que a metade fora dali – a que Alan Downs (2012) associa uma certa compensação pela “vergonha original” sentida por muitos homens gays desde a infância, pela perversa noção de serem indignos de amor em virtude de sua sexualidade.

O que nos interessa mais especificamente nessa explanação inicial, porém, acontece a alguns quilômetros desse centro *homocapital* de Sitges. Para muitos dos turistas sem os meios financeiros, ou mesmo sem o interesse nessa grande festa da homossexualidade privilegiada europeia, o destino final, ao visitar a cidade, não é atingido ao sair da estação de trem ou do ônibus. É necessária ainda uma viagem de táxi de cerca de meia hora a partir do centro do município, que os deixa próximos a uma linha férrea e no início de uma trilha cortando uma pequena mata, pela qual devem caminhar ainda entre quinze a vinte minutos. É só no fim dela, depois da

descida por uma pequena falésia, que se chega à Platja de l'home mort, o grande ponto turístico queer do local.

A praia em questão não é grande: a faixa de areia não deve ter muito mais que um quilômetro. O visual, porém, é único e paradisíaco, com a linha de trem no topo da falésia atrás do areal, um pequeno bosque à esquerda dele e um amontoado de pedras à direita. Trata-se de uma praia quase exclusivamente nudista e, mais uma vez, a enorme maioria da “população local” é composta por homens – gays. E o motivo que os leva ali, em meio a tantas outras orlas de mais fácil acesso no litoral catalão, é encontrado depois das pedras, no flanco direito do local.

A aventura não é exatamente simples, no entanto. É necessário atravessar toda a extensão da faixa de pedras, que não é curta: são cerca de dez minutos caminhando por rochas molhadas, escorregadias, enquanto a maré faz com que as ondas açoitem violentamente os corpos dos ousados exploradores, que tentam se equilibrar sem nada em que se apoiar além dos pedregulhos úmidos. Um único escorregão e um acidente nada agradável, quiçá fatal, lhes aguarda. A alternativa é ir pelo mar, nadando contra a maré, o que significa um bom preparo físico: doze a quinze minutos de braçadas e pernadas quase ininterruptas para chegar do outro lado. Mas, desse outro lado, está ela: a caverna. Um espaço de não mais que vinte metros quadrados, onde homens, nus, dos mais diversos portes físicos, idades, cores e origens entregam-se aos prazeres carnavais mais inefáveis – cuja descrição detalhada faz-se desnecessária. Num fim de semana de verão, em julho ou agosto, é possível encontrar até setenta participantes na orgia aberta da caverna da Platja de l'home mort.

Neste ponto, é válido – ou importante – notar que, como dito no início, Barcelona está a não mais que uma hora de distância dali. Uma das cidades mais – se não a cidade mais – gay e *gay-friendly* da Europa, ela oferece não apenas uma infinidade de possíveis parceiros, mas também de espaços – hotéis, casas, saunas, clubes, bares, *dark rooms*, até parques – para a prática sexual entre homens. Portanto, a disposição desses aventureiros em realizar toda essa travessia, por diferentes meios de transporte, colocando potencialmente em risco até a própria vida, com o objetivo único de transar nessa caverna diz muito do significado e da importância do *cruising* como experiência e como forma de ocupação do espaço para sujeitos queer – em especial, para homens gays.

É curioso mesmo pensar no primeiro indivíduo – ou, provavelmente, mais de um – que, visitando a praia, sentado na areia, teve a ideia de atravessar as pedras, encontrou

a caverna e pensou “*vou fazer sexo aqui*”. E não só isso, contou para alguém, ou alguém descobriu, decidiu fazer o mesmo e, de repente, criou-se uma inusitada e pitoresca tradição (que não se diga que queers não respeitam tradições). É um procedimento quase animal de demarcação de território, ou talvez uma espécie de proclamação tribal: *esta caverna que sempre esteve aqui, desde o princípio dos tempos, é, a partir de agora, para sempre e desde sempre, um espaço queer, de liberdade sexual e política, sem regras ou julgamentos, amarras ou contratos legais, fechado a indivíduos heterossexuais e suas lógicas, dotado de puro prazer e alegria*. É simples, quase banal, e absolutamente revolucionário: é a queerização do espaço natural. É o vislumbre de um mundo que pode ser – extirpado da, e imune à, heteronormatividade.

O que os nove filmes analisados ao longo desta tese, e os sujeitos envolvidos na sua elaboração, fazem é algo análogo – só que no domínio da arte e do cinema. São longas que existem, e foram realizados, lado a lado, não muito distantes, de toda uma cadeia de produções poderosamente tradicionais e normativas: protagonizadas por personagens heterossexuais, ou por vezes também gays e lésbicas, porém sempre reiterando uma mesma forma neoliberal, branca e heteronormativa não só de ser e estar no mundo, mas de fazer, pensar e articular o cinema. Ainda assim, mesmo do lado dessa grande máquina capitalista disfarçada de paraíso audiovisual, esses nove filmes – por meio dos atos de criação e dos gestos artísticos operados por seus protagonistas – são capazes de vislumbrar novos mundos, novas existências, novos modos de ocupar o espaço e de fazer história. E ao se deixarem contaminar por esses gestos, e pelo seu potencial instaurador e inovador, esses longas acabam eles mesmos representando uma nova forma de fazer e de pensar o cinema. À ideia de um cinema que sempre foi muito masculino, realizado por um “*autor*”, sobre grandes homens e que, mesmo quando centrado em mulheres, reforçava essa narrativa de um mundo governado, criado e orquestrado para transladar em torno desse grande sol chamado “homem”, essas produções contrapõem *u* cinema, *e* cinema, *ae* cinema. À noção desse “*o*” cinema, que sempre foi homem, menino, masculino, másculo, cheirando a cueca e loção de barbear, os longas aqui analisados imaginam *u/e/ae* cinema que é queer, não só na nas narrativas que propõem, mas nas formas com que são criados e realizados. Um cinema do homem morto.

Pode parecer uma afirmação hiperbólica, arriscada e, provavelmente, merecedora de uma breve recapitulação das principais ideias tecidas e elaboradas ao longo dos quatro últimos capítulos que sustentam seu argumento. A começar pela afirmação do artista gay norte-americano Glenn Ligon, feita na minissérie documental *Diários de Andy Warhol* e citada no primeiro capítulo, de que a produção artística não se trata de um

mero espelho em que um sujeito queer reproduz ou reflete a imagem exata de quem acredita ser. Ela é, na verdade, uma ferramenta de descoberta e de exploração, “é o modo como descobrimos quem somos, em vez de expressar quem somos. A criação do trabalho é uma exploração do que somos, em vez de falar ‘eu sou isso’, e simplesmente colocar na tela” [1h11’42”]. Muito se fala sobre a importância da representatividade e da inclusão de temáticas e indivíduos LGBTQIA+ nas artes simplesmente porque eles/as/us existem no mundo. Contudo, como vimos nos atos de criação empreendidos nos filmes analisados, os/as artistas retratados/as não estão meramente reproduzindo a si mesmos ou o contexto em que habitam. Eles/as estão fabulando novos modos de ser e de estar no mundo, invocando novas realidades, dimensões e lógicas espaço-temporais.

A relação entre queer e arte é da ordem da invenção. Por sermos criados em um mundo heteronormativo, que não foi pensado ou organizado para nossas existências, descobrir-se e afirmar-se queer – gay, lésbica, trans, bi, não-binária, etc. – demanda uma ação de auto(re)inventar-se. De inventar uma nova forma de ser e relacionar-se com a realidade ao redor. E a arte é uma parte imprescindível desse processo de invenção: ela é um dos elementos dessa engrenagem normativa que precisamos reconfigurar e, ao mesmo tempo, uma poderosa ferramenta nesse procedimento de fabulação.

Quando Linn da Quebrada empunha um microfone e entoia seus versos, ela não está simplesmente descrevendo ou aceitando o mundo que a circunda. A cantora e atriz está invocando o advento de novos tempos, de um novo evangelho, o seu Reino de D-eus, uma nova mitologia marcada pela reordenação da relação entre gênero, sexualidade e espaço. Ao apontar sua câmera para ela em *Bixa Travesty*, Claudia Priscilla e Kiko Goifman registram como o corpo e o gesto artístico dela instauram esse novo mundo a partir da periferia onde ela habita e dos espaços por onde circula. Quando Julia Katharine aceita dançar um tango de olhares com seu amigo e cineasta Gustavo Vinagre em *Lembro mais dos corvos*, ela não está meramente reencenando o cinema clássico que ama e que passou toda a vida a assistir. A atriz e cineasta está reapropriando-se e reconfigurando os seus códigos para criar um novo quadro cinematográfico em que ela caiba, que abarque sua complexidade e que dê conta da sua subjetividade.

Ao se deixarem contaminar por esses atos de criação, os realizadores permitem que seus filmes ecoem e reverberem a potencialidade deles. Goifman e Priscilla transformam seu *Bixa* em uma canção de Linn da Quebrada feita de imagens e sons:

rápido e cortante na sua montagem, claro e direto ao ponto na sua *mise-en-scène*, simples e mitologicamente subversivo na sua narrativa. E *Vinagre e Corvos* – nos seus jogos de espelhos, nos seus cenários e figurinos de faz-de-conta que objetificam, mascaram e revelam, nas suas gaiolas que se abrem e caixas de música que se desvelam – abraçam o cubismo dos traços e da existência de Julia: clássica, mas complexa; misteriosa e hipnotizante; pura encenação e (auto)invenção, mas profundamente verdadeira. A matéria-prima desses longas, o elemento ordenador de suas estruturas e condutor de suas narrativas são os atos de criação e a subjetividade de suas protagonistas.

Se, na concepção de Halberstam (2005), o queer se refere a (novas) lógicas de espaço e tempo, os/as artistas-criadores/as retratados/as nos filmes estudados imaginam e invocam essas novas ordenações espaço-temporais por meio de seus gestos criativos. Se ser queer é uma invenção, é portanto algo que precisa ser vislumbrado, fabulado e idealizado – sonhado. E é isso que os protagonistas dessas produções fazem. Em *Tatuagem*, os/as integrantes do grupo teatral Chão de Estrelas demonstram como lutar contra o regime ditatorial e sua opressão não significa simplesmente reiterar e reencenar um modelo de política – dito democrático – velho, branco, masculino, heterossexual, excludente e ultrapassado. Implica, sim, conceber e propor uma nova ideia de democracia, que realmente contemple todos os corpos, em que todos/as/es eles/as/us possam ser verdadeiramente livres nos seus deveres, direitos e prazeres – ainda que isso passe pela posse e pelos usos do cú. E o cineasta Hilton Lacerda usa a estrutura diegética do musical – com sua possibilidade de fuga, escape, fabulação – para imaginar essa cutopia.

O realizador João Pedro Rodrigues usa o mesmo gênero para sonhar uma história alternativa de Portugal, na qual a igualdade do amor e do sexo queer entre dois homens sublima, subverte e reimagina a herança escravocrata do país em *Fogo-fátuo*. E apropria-se dos códigos genderizados do melodrama e do filme de guerra, com suas noções engessadas e calcificadas de feminilidade e masculinidade, para corrompê-los e reconfigurá-los a favor da trans-cendência de uma protagonista que morre como homem e renasce, fênix, como mulher, reafirmando seu direito de viver e existir no plural em *Morrer como um homem*. Com ela, o fado, a família, a maternidade e a paternidade – e mesmo as concepções do que é ser homem e mulher – tão caras à tradicionalidade portuguesa são desestabilizadas e trans-cendidas no fim apoteótico do longa, projetando uma futuridade em que todos esses elementos possam coexistir e se contaminar, como no figurino vermelho e azul da personagem, sem limites estanques, realmente fluidos e plurais. *Inferinho*, por sua vez, faz uso dessa mesma genderização

do melodrama para rir e chorar: para rir da máquina misógina, cruel e formulaica do cinema clássico, ao mesmo tempo em que se apodera dela e a desconstrói para permitir que seus personagens queer expressem suas dores mais profundas, suas subjetividades aprisionadas e encontrem um lugar para chamar de seu nesse espaço fabular do cinema.

Ao fazerem isso, esses filmes e os atos de criação operados por seus personagens não estão meramente espelhando ou imitando o espaço-tempo em que foram produzidos. Eles estão elaborando essas novas lógicas que constituem o que Halberstam chama de queer. Estão imaginando uma nova noção de democracia (e de luta democrática), um novo Brasil e um novo Portugal, um novo uso – subversivo e reconfigurado – do cinema e seus códigos. Trata-se de um gesto de invocação da perpétua futuridade a que José Esteban Muñoz (2009) se refere na sua noção de queer. Para o investigador, o queer é esse eterno devir, essa utopia a ser incessantemente delineada na linha do horizonte, mas nunca totalmente atingida ou realizada. É uma luta e uma idealização que deve ser constantemente perseguida, um esforço diário rumo a essa futuridade que, segundo o autor, só pode ser efêmera e momentaneamente vislumbrada por meio do poder transcendente da arte.

Ainda sobre este ponto, é importante distinguirmos “futuridade” de “futuro”. Porque não se trata de uma acepção cronológica, mas antes das novas lógicas queer referidas por Halberstam. Não significa dizer que o passado era menos queer, que o presente ainda não é satisfatório e que o futuro talvez seja melhor. Não é uma questão de linearidade. Os primeiros soldados que protagonizam o longa homônimo de Rodrigo de Oliveira já vislumbravam, em um sítio no interior do Espírito Santo, no início dos anos 1980, essa futuridade utópica em que o genocídio da Aids não foi um período de morte, mas sim de vida, de pessoas que souberam, resistiram, lutaram e criaram o máximo que puderam. E que foram felizes. A partir de suas obras e de sua relação com a cultura, José Leonilson reimaginou e reinseriu-se na história, reescrevendo-a e queerizando-a por meio de sua subjetividade, seu olhar e suas emoções em *A Paixão de JL*. E Joaquim Pinto encontrou a origem de seu amor pelo marido, Nuno Leonel, em um livro do século XVI, descobrindo que sua história de amor é parte da história do universo, do espaço natural, da evolução e da transformação da natureza. Esses gestos reconfiguram assim a própria temporalidade e materialidade de seus respectivos filmes: Rodrigo de Oliveira rejeita a linearidade simplista de vida, doença e morte; Carlos Nader encontra a subjetividade de seu protagonista em um clipe da Madonna; Pinto conta a história de um corpo lutando contra a doença (e contra seu tratamento) ao olhar para uma floresta

em chamas, uma lesma que caminha sobre um galho, ou uma mosca que se debate na janela.

A futuridade queer sempre esteve aqui – e quero acreditar (e afirmar) que sempre estará, assim como a caverna da Platja de l'home mort. As novas lógicas a que Halberstam e Muñoz se referem dizem menos respeito a uma ideia linear, normativa, de dar um passo à frente do que a uma noção de tempo alternativo – de dar um passo ao lado, talvez. De sair dessa configuração milenar e heteronormativa, que consiste em nascer, casar, reproduzir, morrer, e imaginar novas formas de existir e de se relacionar com o tempo. Fazer como Hilton Lacerda, por exemplo, que olha para o passado em *Tatuagem* para vislumbrar uma ideia de futuro (im)possível. Ou como a Linn da Quebrada, de *Bixa Travesty*, e a Tonia, de *Morrer como um homem*, que morrem nos seus corpos masculinos e renascem regenderizadas, mais fortes, mais vivas, mais elas. Ou mesmo como os cineastas Guto Parente e Pedro Diógenes, que abandonam as amarras da lógica cartesiana para fabular em seu *Inferninho* um lugar que existe fora de qualquer noção linear e histórica de tempo, governado apenas pelos códigos do cinema, que permitem a seus personagens rir, sofrer e dar a volta ao mundo em poucos minutos, e depois começar tudo de novo, só que diferente. Uma estrutura de circularidade e invenção que é a própria lógica do cinema: contar a mesma história, usando as mesmas peças, só que rearranjando-as e mudando-as de lugar.

Não se trata de esperar um futuro utópico em que isso possa acontecer, mas de dar um passo ao lado, sair da linha e do fluxo implacável e ininterrupto da temporalidade heteronormativa e imaginar “e se?”. E se não fosse sempre assim? E se eu decidisse fazer sexo nesta caverna, no meio do nada, no litoral da Catalunha? Pequenos gestos podem ter um efeito cascata inimaginável. Podem divisar novos mundos. Novas tradições. Novas formas de ser e estar no espaço-tempo.

E o papel da arte nesse cenário de invenção da utopia-futuridade queer é incomensurável. Como postulado por Cocteau (1989, p. 71) há cerca de um século, “o mundo aceita experiências perigosas no âmbito da arte porque não leva a arte a sério, mas as condena na vida”. Ela é o domínio por excelência da experimentação, da imaginação, da idealização de outras realidades. Não está presa ao aqui e agora, às regras e limitações do real. Parte do seu princípio ativo é a possibilidade de fabulação – e é aí que está contido o potencial de desmantelamento dos sistemas de controle proposto por David Wojnarowicz na citação que abre esta tese. Especialmente porque a arte não se encerra na relação e no espaço entre o criador e sua obra: ela é feita para ser compartilhada, só se completa no encontro com um público, um/a espectador/a ou

interlocutor/a. É só quando toca alguém, despertando emoções e ideias de outro modo intangíveis, que a criação artística ganha sentido, conclui seu ciclo. Portanto, quando os atos de criação encenados nos filmes analisados encontram os olhos, ouvidos, mentes e sentidos de outras pessoas, eles não só demonstram que essas lógicas outras de espaço-tempo são possíveis, como instigam a curiosidade e a potencialidade de imaginarem, elas próprias, suas futuridades e utopias pessoais. É essa a latência e a faculdade política da arte: não se trata de transmitir uma mensagem ou comunicar uma ideologia, mas antes de contaminar as pessoas com o vírus da capacidade de imaginar – de fabular algo melhor, mais bonito, diferente. Na poética metáfora de Didi-Huberman (2014, pp. 60-61):

ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política.

Essas outras pessoas, no caso da presente análise, não se resumem aos/às espectadores/as dos nove longas estudados – estendendo-se também, e talvez principalmente, aos/às seus/uas realizadores/as. É relevante recordar, neste ponto avançado da investigação, que entre os objetivos centrais traçados no início desta tese, estavam examinar como essas produções articulam a ocupação e (res)significação dos espaços públicos e privados pelos sujeitos queer em Brasil e Portugal, e avaliar como o tempo histórico nos dois países é reescrito e reinterpretado por meio da(s) subjetividade(s) queer. E creio (espero) que esses pontos tenham ficado razoavelmente claros até aqui. Porém, entre esses mesmos objetivos, estava também a proposta de analisar como os atos de criação queer encenados afetam as configurações criativas diversas dos vários gêneros presentes no corpus fílmico – leia-se, por exemplo, a relação entre diretor/a e personagem no documentário, a construção dos números e apresentações no musical, a delimitação do arco dramático e a apropriação do calvário e do sofrimento feminino no melodrama.

E a utilização da Teoria dos Cineastas como abordagem metodológica, com as consequentes entrevistas realizadas com os/as realizadores/as, foi fundamental para perceber um aspecto central e comum a todas as produções analisadas, que responde diretamente à provocação acima. Nas conversas com os/as cineastas, uma questão que ressurgiu reiteradamente, em contextos variados e por diferentes caminhos, foi a noção de cocriação: de que esses filmes não resultaram de um olhar único, exclusivo, soberano e autoral do/a realizador/a. Na verdade, tanto as equipes por trás das câmeras quanto, especialmente, os/as artistas, atores e atrizes retratados/as na frente

delas – e seus gestos artísticos – foram coautores e corresponsáveis pela criação da obra final. Seja Rodrigo de Oliveira afirmando que Johnny Massaro e Renata Carvalho conceberam as performances artísticas de seus personagens em *Os Primeiros soldados* e que, junto com o ator Vitor Camilo, foram responsáveis pela criação e filmagem das sequências em VHS do filme. Seja Claudia Priscilla e Kiko Goifman argumentando que *Bixa Travesty* foi um longa feito *com* Linn da Quebrada, e não *sobre* ela. Ou Joaquim Pinto descrevendo como o marido Nuno Leonel emprestou-lhe “seus olhos” durante boa parte da produção de *E agora? Lembra-me*. Ou ainda Guto Parente e Pedro Diógenes revelando que *Inferninho* nasce do gesto deles de se deixarem contaminar pelo processo criativo e pela estética do Grupo Bagaceira de Teatro.

A lista não para por aí, mas esses exemplos já deixam bem claro que os filmes analisados são o resultado de processos de criação coletivos, e não individuais. Que eles nascem da troca e do diálogo entre olhares artísticos diversos e complementares, e não de um olhar soberano, superior, autoral, dirigido a um objeto a ser retratado. Sua concepção e elaboração está assentada sobre uma noção de horizontalidade, e não de verticalidade, criativa.

Curiosamente ou não, essa ideia do ato de criação queer – e do cinema queer contemporâneo – como fruto de uma horizontalidade de olhares igualmente autores e criadores estava presente desde o início desta investigação, ainda no meu mestrado, com as falas da cineasta francesa Céline Sciamma sobre seu *Retrato de uma jovem em chamas*. Ela ganha, no entanto, um novo peso e uma nova dimensão a partir dos depoimentos dos/as diretores/as entrevistados/as para esta tese – porque deixa de ser simplesmente um conceito explorado na frente das câmeras para se confirmar como um projeto artístico também por trás delas. Sua recorrência nas mais diversas configurações criativas e gêneros cinematográficos do corpus fílmico estudado revela como a produção queer contemporânea está fortemente estruturada em torno de uma noção de coletividade criativa – refutando, em grande parte, o modelo ultrapassado do cinema como produto do olhar genial do dito “*auteur*” (quase sempre homem, cisgênero, heterossexual, branco).

Essa disrupção, importante ressaltar, não é exatamente uma novidade – a chamada Política dos Autores proposta pela crítica francesa nos anos 1960 já vem sendo questionada e suplantada há algum tempo. O que os longas analisados nesta tese oferecem, talvez, seja uma nova forma, um novo modelo possível para se pensar a configuração criativa e autoral no cinema. Não se trata de dizer – que isso fique bastante claro – que os/as diretores/as abram mão de seus olhares individuais e de

seus gestos fílmicos na produção de suas obras. Mas, sim, que por meio dessa noção do ato de criação queer, eles/as se abrem ao gesto artístico encenado na frente de suas câmeras e deixam-se contaminar por ele, construindo seus filmes em diálogo com esse gesto – tanto na condução da narrativa quanto na composição da forma e da *mise-en-scène*. Tudo se estrutura em torno desse ato – de seu poder transgressor e transcendente – e, com isso, seus longas tornam-se eles mesmos vislumbres dessas novas lógicas espaço-temporais e dessa futuridade queer. O cinema, como ferramenta constituída algures entre o realismo fotográfico e a potencialidade de fabulação de novos mundos, torna-se, assim, um instrumento de reverberação do tensionamento e da desestabilização queer provocada por esses corpos dissidentes – do desmantelamento dos sistemas de controle: u/e/ae cinema do homem morto.

É necessário pontuar, todavia, que isso não significa que todos os filmes ditos queer contemporâneos – brasileiros, portugueses, ou de qualquer outro país – operam ou são produzidos a partir desse modelo criativo de coletividade e horizontalidade. O que a presente investigação permite constatar é que as produções centradas em torno desse gesto que optamos por chamar de ato de criação queer tendem a resultar dessa configuração baseada num diálogo de olhares, numa noção de autorias múltiplas e compartilhadas e na colaboração e contaminação recíproca entre os gestos artísticos à frente e atrás das câmeras. Cabe ressaltar, ainda, que em termos políticos e pragmáticos, o cinema como economia e cadeia produtiva continua sendo um domínio normativo: para fins de remuneração, premiação, ou mesmo nos editais e políticas públicas, o/a diretor/a e/ou produtor/a continuam sendo considerados os/as principais responsáveis por um filme e os/as detentores/as de seus direitos autorais. Como indústria, trabalho e fonte de renda para seus operários-artistas, isso não pode deixar de ser levado em consideração.

Para além desses aspectos industriais, porém, o que essa noção do ato de criação queer como um domínio horizontal e coletivo corrobora é a capacidade dos sujeitos LGBTQIA+ de fabularem suas próprias representações, narrativas e utopias. Grande parte da discussão em torno da presença de indivíduos e narrativas não-heterossexuais no cinema ainda hoje passa pela noção de um/a cineasta que deve apontar sua câmera para uma realidade a ser retratada/representada. É uma configuração baseada na tríade *identidade (como categoria) – representatividade (como afirmação/espelho de uma existência) – política (como resultado prático)*. O que os filmes enfocados nesta investigação demonstram é que esses sujeitos já possuem eles/as/us mesmos/as/es a faculdade de imaginarem e produzirem, não só a forma como querem ser representados/as/es e retratados/as/es, mas a utopia espaço-temporal que desejam

opor àquela em que se encontram. Cabe a esses longas, na verdade, deixarem-se impregnar por esse desejo e potencializá-lo com as ferramentas audiovisuais. Nessa nova configuração, a tríade se torna *subjetividade (como potencial de uma utopia) – invenção (como forma de ser no, e relacionar-se com o, mundo) – espaço-tempo (no sentido da nova narrativa e do novo fluxo histórico-espacial vislumbrado a partir dessa intervenção criada, filmada e operada)*.

Assim, esses filmes abandonam a noção de identidade como uma categoria homogênea e indistinta – o que possui seu papel político, mas não corresponde à realidade – rumo a uma ideia de subjetividade como (auto)invenção, como forma utópica e individual de ser e estar no mundo. Ecoando o pensamento de Halperin (2012), eles demonstram como afirmar-se queer – gay, lésbica, trans, não-binária, etc. – não tem a ver exclusivamente com desejo sexual, mas com uma série de práticas e sensibilidades culturais que assinalam modos específicos de relacionar-se com a realidade. Com base nisso, pode-se – finalmente – compreender o ato de criação queer como esse gesto artístico capaz de invocar e vislumbrar novas lógicas espaço-temporais, novos modos de ser e estar no mundo, realizado e potencializado em filmes que, ao se deixarem contaminar por esse ímpeto por meio de um diálogo criativo horizontal com seus/uas agentes, reverberam e invocam eles mesmos novas futuridades queer.

Antes de chegarmos ao final dessa jornada de cinco anos (dois de mestrado e três de doutorado), é válido ressaltar ainda como essa noção de coautoria horizontal acaba por se refletir também na própria produção desta tese. Todas as ideias e proposições cinematográficas elaboradas ao longo destas páginas só foram possíveis graças ao diálogo com as obras, o pensamento e as propostas práticas e teóricas dos/as cineastas estudados/as. Se o trabalho foi feito de forma correta, os conceitos e hipóteses apresentados são tão meus quanto deles/as. E talvez mais deles/as porque não seria razoável pensar que eu entendo mais de cinema queer do que esses/as artistas responsáveis por alguns dos seus principais exemplares recentes – e eu sou grato tanto à Teoria dos Cineastas, que me permitiu esse diálogo criativo, quanto aos/às realizadores/as, pela generosidade de partilhar uma fração de suas genialidades comigo. Se, como afirma Preciado (2014), o cinema é mesmo uma “prótese do sonho”, a possibilidade de compartilhar, ainda que de forma efêmera, o sonho invocado por esses/as talentosos/as interlocutores/as, e de convidar o/a leitor/a à partilha, foi a grande satisfação de toda a empreitada.

Devo ainda encerrar esta tese deixando claro que ela não se pretende exaustiva, e que a investigação e as elaborações teóricas aqui propostas se abrem – espero – a outros

desdobramentos. Se o rico material não explorado nas entrevistas apresentadas em anexo instigar novas questões, novas pesquisas, novas jornadas prático-teórico-acadêmicas, creio que já justificaria todo o trabalho que tive até aqui. Além disso, são muitos os filmes que têm surgido enfocando o gesto artístico de sujeitos queer – os próprios *Os Primeiros soldados* e *Fogo-fátuo* foram lançados durante a produção da pesquisa, causando uma reordenação do corpus filmico originalmente delineado. Sem falar na produção em curta-metragem – de *Negrum3* (Diego Paulino: 2018) a *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (Éri Sarmet: 2021) e *O Cavalo de Pedro* (Daniel Nolasco: 2023) – que foi deixada no extracampo desta análise simplesmente porque sua vasta riqueza e extensão tornariam o recorte e o foco acadêmico necessários a uma investigação de doutoramento quase impossíveis. Ainda assim, é urgente e imperioso que mais desses filmes sejam realizados e cocriados por cineastas trans, mulheres, lésbicas e não-binárias, especialmente não-brancas/ques. É inquestionável que os homens, ainda que gays, seguem predominando na cadeira da direção.

Por fim, é imprescindível apontar que essa fértil riqueza da produção queer contemporânea só é possível – especialmente no Brasil, mas também em Portugal – graças a políticas públicas. Nomeadamente, políticas públicas que acreditam e apostam na importância dos gestos filmicos e artísticos desses sujeitos não-normativos e de suas narrativas e corpos dissidentes. Porque fazer esses filmes não é fácil. Assim como na travessia rumo à caverna da Platja de l'home mort, as pedras são escorregadias e a maré ameaça o tempo todo derrubar os aventureiros com suas ondas. Invocar esses novos tempos e fabular essas outras realidades não é só difícil, como arriscado e perigoso – vide a recente (e crescente) ascensão de forças conservadoras e extremistas ao redor do globo, visando negar a esses sujeitos e corpos seu direito à mera existência. Porém, se o cinema é a prótese do sonho, todos têm – ou devem ter – o direito a sonhar. A futuridade queer é aqui e agora. Que esta tese sirva de convite para que ela siga sendo invocada cada vez mais, e mais forte, por todos, todas e todes.

# Bibliografia

## Livros

Andrade, Mário de (1986). *De Pauliceia desvairada a café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro

Aumont, Jacques (2004). *As Teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus

Austin, John L. (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press

Bento, Berenice (2006). *A (Re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond/Clam

Berlant, Lauren (2011). *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press

Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Butler, Judith (2015). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica

Coates, Jennifer (2016). *Making icons: repetition and the female image in Japanese cinema, 1945-1964*. Hong Kong University Press

Cocteau, Jean (1928-1989). *O Livro branco*. EpubLibre, versão online

Deleuze, Gilles (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2010). *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34

Didi-Huberman, Georges (2014). *A Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG

Downs, Alan (2012). *The Velvet rage: overcoming the pain of growing up gay in a straight man's world*. Boston: Da Capo Press, Kindle edition

Dyer, Richard (2002). *The Culture of queers*. Londres: Routledge

Fernandes, Estevão R. (2017). "*Existe índio gay?*": a colonização das sexualidades indígenas no Brasil. Curitiba: Prismas

Fichte, Hubert (1986). *Ensaio sobre a puberdade*. São Paulo: Brasiliense

Flusser, Vilem (1985). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec

Flusser, Vilem (2007). *O Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify

Foucault, Michel (1994). *A História da sexualidade I - a vontade de Saber*. Lisboa: Relógio D'Água Editores

Foucault, Michel (2013). *O Corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1

Fujiki, Hideaki (2013). *Making personas: transnational film stardom in modern Japan*. Cambridge: Harvard University Press

Green, James N. (2000). *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. Unesp

Guérin, Daniel (1980). *Um ensaio sobre a revolução sexual*. São Paulo: Ed. Brasiliense

Halberstam, Jack (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press

Halperin, David (1990). *One hundred years of homosexuality*. Nova York: Routledge

Halperin, David M. (2012). *How to be gay*. Harvard University Press

Hanson, Ellis (ed.) (1999). *Outtakes: essays on queer theory and film*. Durham: Duke University Press

Holland, Merlin (2004). *The Real trial of Oscar Wilde*. Nova York: Harper Perennial

- Ikeda, Marcelo (2019). *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro*. Porto Alegre: Editora Sulina
- Lopes, Denilson (2002). *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano
- Louro, Guacira L. (2004). *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica
- Mondzain, Marie-José (2009). *A Imagem pode matar?*. Lisboa: Vega Passagens
- Muñoz, José E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Muñoz, José E. (2009). *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York UP
- Nascimento, Letícia (2021). *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra
- Nogueira, Amanda M. C. (2009). *O Novo ciclo do cinema em Pernambuco – a questão do estilo*. Recife: Editora da UFPE
- Preciado, Paul (2014). *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições
- Preciado, Paul (2023). *Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar
- Prosser, Jay (1998). *Second skins: the body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press
- Rancière, Jacques. (2010). *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro
- Reed, Christopher (2011). *Art and homosexuality: a history of ideas*. Oxford University Press
- Rich, Adrienne (1979). *It is the lesbian in us. On lies, secrets, and silence*. Nova York: Norton

Sáez, Javier & Carrascosa, Sejo (2016). *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento

Spivak, Gayatri C. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG

Sternweiler, Andreas (2004). *Self-confidence and persistence: two hundred years of history*. Berlim: Schwules Museum

Trevisan, João S. (2018). *Devassos no paraíso (4a edição, revista e ampliada): a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva

Wilde, Oscar (1890-2012). *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras

## Capítulos de livros

Baltar, Mariana (2015). “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos”. In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (org.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*, pp. 40-45. ISBN 978-85-69488-00-2

Cucinotta, Caterina (2013). “Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues”. In: Pereira, Ana C. & Cunha, Tito C. (org.). *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses*, pp. 105-128. Covilhã: Editora Labcom

Duggan, Lisa (2002). “The New homonormativity: the sexual politics of neoliberalism”. In: Castronovo, Russ & Nelson, Dana D. & Pease, Donald E. *Materializing democracy: toward a revitalized cultural politics*, pp. 175-194. Duke University Press

Elsaesser, Thomas (1987). “Tales of sound and fury: observations on the family melodrama”. In: Gledhill, Christine (ed.). *Home is where the heart is*, pp. 43-69. Londres: British Film Institute

Lauretis, Teresa de (1989). “The Technology of gender”. In: Lauretis, T. (org.). *The Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, pp. 1-30. Londres: Macmillan Press

Lopes, Denilson (2016). “O Retorno do artifício no cinema brasileiro”. In: Sobrinho, Gilberto. (org.). *Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital*, pp. 147-159. Campinas: Papirus

Meyer, Richard (2003). “Identity”. In: Nelson, Robert. S., & Shiff, Richard (eds.). (2010). *Critical terms for art history*, pp. 345-360. University of Chicago Press

Pearl, Monica B. (2004). “Aids and New Queer Cinema”. In: Aaron, Michele. *New Queer Cinema: a critical reader*, pp. 23-35. Edinburgh University Press

Preciado, Paul (2009). “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In: Hocquenghem, Guy. *El Deseo homossexual: con terror anal*, pp. 135-174. Tenerife: Melusina

Sobrinho, Gilberto A. (2020). “Bixa Travesty e o queerlombismo: a negritude trans no documentário”. In: *Anais de textos completos do XXIII Encontro SOCINE*, pp. 435-440. São Paulo: Socine

Sontag, Susan (1987). “Notas sobre camp”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM

Wanderlei, Ludimilla C. (2021). “Máquinas de fazer ruído: tecnologias, poéticas e estéticas desprogramadas”. In: Carreiro, Rodrigo (org.). *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*, pp. 15-51. João Pessoa: Marca de Fantasia

## **Artigos acadêmicos**

Almeida, Gabriela M. R., & Marconi, Dieison (2022). “‘And I need you now tonight, and I need you more than ever’: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Revista Contracampo*, 41(2), pp. 1-14. Disponível em <https://doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52128>. Acesso em 03.01.2024

Colling, Leandro (2018). “A Emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”. In: *Sala Preta*, 18(1), pp. 152-167. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>. Acesso em 26.08.2024

Costa, Sérgio (2006). “Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial”. In: *Revista brasileira de ciências sociais*, 21, pp. 117-134. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092006000100007>. Acesso em 26.08.2024

de Sá, Simone P. (2007). “Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?”. In: *E-Compós*, 10 (2007), pp. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.195>. Acesso em 22.09.2024

de Sá, Simone P. & Cunha, Simone E. (2014). “Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante”. In: *Revista Eco-Pós*, 17(3), pp. 1-14. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i3.1401>. Acesso em 22.09.2024

Deleuze, Gilles (1999). “O Ato de criação”. Conferência na FEMIS. Edição brasileira: *Folha de São Paulo*, 27(06). Trad. José Marcos Macedo. Disponível em: [https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/o\\_ato\\_de\\_criacao\\_gilles\\_deleuze.pdf](https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/o_ato_de_criacao_gilles_deleuze.pdf). Acesso em 22.09.2024

Duarte, Ricardo (2019). “Onde andarรก a bicha melancólica?”. In: *Significação: Revista de cultura audiovisual*, 46(51), pp. 251-270. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.144666>. Acesso em 03.01.2024

Fajardo, Otávio C. V. (2019). “Bixa Travesty e outras espécies do fim do mundo”. In: *Cadernos Benjaminianos*, 15(2), pp. 15-26. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15847>. Acesso em 18.08.2023

Galt, Rosalind & Schoonover, Karl (2015). “Os Mundos do cinema queer: da estética ao ativismo”. In: *Artcultura: Revista de história, cultura e arte*, 17(30), pp. 97-108. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34814/18422>. Acesso em 26.08.2024

Garcia, Pietra P. & Macedo, André de S. & Grimes, Suelen (2021). “Atuação contemporânea e o cinema de garagem: corpos de *Inferninho* nas bordas do ficcional”. In: *Humanidades em Revista*, 3(1), pp. 6-26. Disponível em: <http://seer.unirio.br/hr/article/view/11195>. Acesso em 03.01.2024

Gomes, Wilson (2004). “A Poética do cinema e a questão do método em análise fílmica”. In: *Revista Significação*, Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106

Grosfoguel, Ramón (2008). “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”. In: *Revista crítica de ciências sociais*, (80), pp. 115-147. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Acesso em 26.08.2024

Hallas, Roger & Aldarondo, Cecilia & Alvarez, Pablo & Hubbard, Jim & Kang-Nguyễn, Dredge & Cheng, Jih-fei (2020). “Dispatches from the pasts/Memories of AIDS”. In: *AIDS and the distribution of crises. Report #: 8*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1215/9781478009269-009>. Acesso em 03.09.2024

Ikeda, Marcelo (2018). “O “Cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século”. In: *Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento*, 5(2), pp. 457-479. Disponível em <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.394>. Acesso em 26.08.2024

Kaivola, Karen (1998). “Virginia Woolf, Vita Sackville-West, and the question of sexual identity”. In: *Woolf studies annual*, 4, pp. 18-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24906336>. Acesso em 26.08.2024

Malinowski, Gabriel (2017). “O Arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: *A Paixão de JL e Elena*”. In: *DOC On-line: Revista digital de cinema documentário*, (22), pp. 243-256. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6136805>. Acesso em 20.06.2024

Malinowski, Gabriel (2022). “*A Paixão de JL*: a variação de escala e a reprogramação da história”. In: *Eikon*, 10, pp. 7-14. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/eikon/article/view/987>. Acesso em 20.06.2024

Marks, Laura U. (2002). “Loving a disappearing image”. Disponível em <http://www.sfu.ca/~lmarks/loving%20a%20disappearing%20image.pdf>. Acesso em 03.01.2024

Mesquita, Cláudia (2010). “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente”. In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 86, pp. 105-118. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 20.06.2024

Nogueira, Amanda M. C. (2020). “Suspensão narrativa e fluxo temporal. a experiência musical em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda”. In: *AVANCA| CINEMA*, pp. 395-402. Disponível em <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/60>. Acesso em 03.01.2024

Pelúcio, Larissa (2012). “Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer”. In: *Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar*, 2(2), pp. 395-418. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/135055>. Acesso em 26.08.2024

Pelúcio, Larissa (2014). “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”. In: *Revista Periódicus*, 1(1), pp. 68-91. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/11449/135482/1/ISSN2358-0844-2014-01-01-68-91.pdf>. Acesso em 26.08.2024

Pereira, Pedro P. G. (2015). “Queer decolonial: quando as teorias viajam”. In: *Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar*, 5(2), pp. 411-437. Disponível em: [Queer-decolonial-quando-as-teorias-viajam.pdf \(researchgate.net\)](http://www.researchgate.net/publication/309144492-Queer-decolonial-quando-as-teorias-viajam-pdf). Acesso em 26.08.2024

Pinheiro, Douglas (2018). “Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980)”. In: *cadernos pagu* (52), ISSN 1809-4449. Disponível em <https://doi.org/10.1590/18094449201800520013>. Acesso em 03.01.2024

Pombo, Mariana & Brasil Jr, Antonio (2022). “A Única utopia possível é a utopia do cu: *Tatuagem*, teoria queer e políticas anais”. In: *Revista Periódicus*, 1(17), pp. 14-31. Disponível em <https://doi.org/10.9771/peri.v1i17.47562>. Acesso em 03.01.2024

Pontes, Carlos F. B. (2021). “O Beijo da mulher aranha (1981/1985) e as identificações e desidentificações pelas quais nos constituímos subjetivamente”. In: *Rebeca-Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, 10(1), pp. 136-158. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n1.703>. Acesso em 26.08.2024

Preciado, Paul (2011). “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. In: *Revista Estudos Feministas*, 19, pp. 11-20. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>. Acesso em 26.08.2024

Prysthon, Ângela F. & Castanha, César S. & Assunção, Larissa V. (2020). “Notas sobre a paisagem, o espaço fílmico e a melancolia”. In: *Anais XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*, pp. 1-25. Disponível em [artigo\\_compos\\_2020-libre.pdf\(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](artigo_compos_2020-libre.pdf(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net)). Acesso em 03.01.2024

Rezende, Aline & Rocha, Rose de M. (2019). “Diva da sarjeta: ideologia envidescida e blasfêma pop-profana nas políticas de audiovisualidade da travesti paulistana Linn da Quebrada”. In: *Revista Contracampo*, 38(1), pp. 22-34. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28079>. Acesso em 13.2.2023

Ribeiro, Carla (2014). “Ruralidade no cinema português: a visão de António Ferro”. In: *Seminário itinerante espaço e paisagem no cinema português*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/11574>. Acesso em 20.06.2024

Rocha, Rose de M. & Zacariotti, Daniel J. de C. S. (2021). “Autoria deslocada e audiovisuais engajadas em ‘Bixa Travesty’”. In: *Rebeca – Revista brasileira de cinema e audiovisual*, 10(1), pp. 29-54. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/699>. Acesso em 07.07.2023

Santos, Matheus A. (2016). “As Impotências de uma arte queer”. In: Site do Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) da Universidade Federal da Bahia. Colling, L. (Coordenação)

Sedgwick, Eve K. (2007). “A Epistemologia do armário”. In: *cadernos pagu*, pp. 19-54. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>. Acesso em 08.02.2023

Treichler, Paula A. (1987). “Aids, homophobia and biomedical discourse: an epidemic of signification”. In: *Cultural Studies*, v. 1, n. 3, pp. 263–305. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3397564>. Acesso em 20.06.2024

Wada-Marciano, Mitsuyo (2005). “Imaging modern girls in the Japanese woman’s film”. In: *Camera obscura: feminism, culture, and media studies*, 20(3), pp. 15-55. Disponível em: [02705346-20-3\\_60-1520240527-1-cfqmi-libre.pdf\(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](02705346-20-3_60-1520240527-1-cfqmi-libre.pdf(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net)). Acesso em 22.09.2024

Wittels, Fritz (1934). "Mona Lisa and feminine beauty: a study in bisexuality". In: *International Journal of psycho-analysis*, 15, pp. 25-40. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/9233149ee8baa5424f2f18d46ea7a212/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818729>. Acesso em 26.08.2024

## Teses e dissertações

Duque, Ana Sofia Carreira (2013). *O Cinema na construção e promoção de territórios turísticos: a imagem do rural no cinema português* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/24547>. Acesso em 20.06.2024

Lins, Arthur F. A. (2022). *Ficção científica em estado de invenção: cinema brasileiro 2010 e suas múltiplas relações com o gênero* (Tese de Doutorado). Disponível em [https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Arthur-Lins-FICCAO-CIENTIFICA-EM-ESTADO-DE-INVENCAO -CINEMA-BRASILEIRO-2010-E-SUAS-MULTIPLAS-RELACOES-COM-O-GENERO.pdf](https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Arthur-Lins-FICCAO-CIENTIFICA-EM-ESTADO-DE-INVENCAO-CINEMA-BRASILEIRO-2010-E-SUAS-MULTIPLAS-RELACOES-COM-O-GENERO.pdf). Acesso em 03.01.2024

Marconi, Dieison (2015). *Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6366>. Acesso em 26.08.2024

Marconi, Dieison (2020). *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo* (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/206808>. Acesso em 27.08.2024

Santos, Marcos A. N. D. (2014). *Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme* (Dissertação de Mestrado). Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17183>. Acesso em 03.01.2024

Santos, Mateus M. (2018). *Bocas que beijam, bocas que falam: Grupo de Teatro Vivencial e masculinidades em Recife e Olinda (1974-1983)* (Dissertação de Mestrado). Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34647>. Acesso em 03.01.2024

Silva, Daniel O. (2021). *Queers que criam: modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees* (Dissertação de Mestrado). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.6/11222>. Acesso em 08.02.2023

Timonen, Topi E. (2024). *The Brothers and sisters of the Ozu family: constructing family roles and social dynamics in the post-war films of Ozu Yasujirô 1947-1962* (Tese de Doutorado). Disponível em: [The Brothers and Sisters of the Ozu Family \(utupub.fi\)](https://utupub.fi/). Acesso em 22.09.2024

## Webgrafia

### Reportagens e entrevistas

Albuquerque, GG (16 de Novembro de 2021). “Uso a palavra como feitiço”: entrevista com Linn da Quebrada [entrevista]. In: *Volume Morto*. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-linn-da-quebrada-trava-linguas/>. Acesso em 07.07.2023

Araújo, Mateus (16 de junho de 2021). ‘Vivemos a carnavalização desenfreada de uma coisa horrível’, diz Hilton Lacerda [entrevista]. In: *Diadorim*. Disponível em <https://adiadorim.org/entrevistas/2021/06/vivemos-a-carnavalizacao-desenfreada-de-uma-coisa-horrivel-diz-hilton-lacerda/>. Acesso em 03.01.2024

Cap Magellan (27 de Junho de 2019). *À conversa com Linn da Quebrada* [entrevista]. Disponível em: <https://capmagellan.com/a-conversa-com-linn-da-quebrada/>. Acesso em 07.07.2023

Dallas, Paul (7 de agosto de 2014). *Interview Joaquim Pinto* [entrevista]. In: *Bomb Magazine*. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/2014/08/07/joaquim-pinto/>. Acesso em 20.06.2024

Emissão em Português (18 de Dezembro de 2020). *Linn da Quebrada, a voz dissonante do funk* [entrevista]. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/audios/emision-en-portugues/emisso-em-portugues-linn-da-quebrada-preta-periferica-transviada-17-12-20/5742885/>. Acesso em 07.07.2023

Ferreira, Francisco (2 de setembro de 2014). *Vamos aprender a estar vivos (e talvez a ser melhor do que somos)* [entrevista]. In: *Jornal Expresso*. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/vamos-aprender-a-estar-vivos-e-talvez-a-ser-melhor-do-que-somos=f887951>. Acesso em 20.06.2024

Gutwilen, Michel (21 de junho de 2022). *Entrevista | Rodrigo de Oliveira (Olhar de Cinema 2022)* [entrevista]. In: *Plano Crítico*. Disponível em: <https://www.planocritico.com/entrevista-rodriigo-de-oliveira-olhar-de-cinema-2022/>. Acesso em 20.06.2024

Kramer, Gary M. (3 de maio de 2018). *Portrait of Julia: Gustavo Vinagre on I Remember the Crows* [entrevista]. In: *Film International*. Disponível em <http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/>. Acesso em 17.07.2023

Lerer, Diego (5 de janeiro de 2014). *Entrevista a Joaquim Pinto («E agora? Lembra-me»)* [entrevista]. In: *Micropsia*. Disponível em: <https://www.micropsiacine.com/2014/01/entrevista-a-joaquim-pinto-e-agora-lembra-me/>. Acesso em 20.06.2024

Lisboa, Ricardo V. (31 de agosto de 2014). *Joaquim Pinto, lembrar e recordar* [entrevista]. In: *À Pala de Walsh*. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2014/08/joaquim-pinto-lembrar-e-recordar/>. Acesso em 20.06.2024

Makhlouf, Alexandre (17 de Junho de 2021). *Me olha de novo?* [entrevista]. In: *Elástica*. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/linn-da-quebrada-trava-linguas-musica-industria-representatividade/>. Acesso em 07.07.2023

Portugal, Paulo (6 de março de 2015). *Joaquim Pinto: «O cinema português não é insensível a grupos de interesses»* [entrevista]. In: *C7nema*. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/43167-joaquim-pinto-o-cinema-portugues-nao-e-insensivel-a-grupos-de-interesses.html>. Acesso em 20.06.2024

Rosa, Jorge P. (16 de novembro de 2021). *Os Primeiros Soldados: nas trincheiras da guerra contra a sida (Aids)* [entrevista]. In: *C7nema*. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/106941-os-primeiros-soldados-nas-trincheiras-da-guerra-contra-a-sida-aids.html>. Acesso em 20.06.2024

## Websites

Films Boutique. *Will-o'-the-Wisp* [Presskit]. Disponível em: <https://filmsboutique.com/media/presskits/29563c32abe273e0-filmsboutique.pdf>.

Acesso em 03.01.2024

Porto Iracema das Artes. *A Escola* [Histórico da Escola]. Disponível em <https://portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>. Acesso em 03.01.2024

Projeto Leonilson. *O Artista* [Biografia do artista]. Disponível em: <https://projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=1&seq=0>. Acesso em 20.06.2024

Representatividade Trans. *Home* [Página do Facebook]. Disponível em <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans>. Acesso em 03.01.2024

## Vídeos

CineVitor [VitorBurigoCineVitor] (21 de maio de 2019). *CineVitor #337: Entrevista com Pedro Diógenes | Inferninho*. Disponível em <https://youtu.be/gkUdwBEFYA?si=9hCBLuU3uVoSWf6u>. Acesso em 03.01.2024

Fumaça [Fumacapt] (18 de outubro de 2018). *Linn da Quebrada sobre género, pessoas trans e ativismo (Entrevista)*. Disponível em: <https://youtu.be/Gx1GCyamUrM>. Acesso em 18.08.2023

Teddy Award [TEDDY AWARD] (20 de fevereiro de 2018). *Interview with Linn da Quebrada on the film Bixa Travesty*. Disponível em: [https://youtu.be/j\\_Kd2yuffM](https://youtu.be/j_Kd2yuffM). Acesso em 18.08.2023

TV Pernambuco [TVPERNAMBUCO] (11 de março de 2020). *Chico Ludermir entrevista Hilton Lacerda no #TVPEnoAR*. Disponível em <https://youtu.be/yEcSpzYBo2w?si=pvxFnH3VGG2Sf3zI>. Acesso em 03.01.2024

## Podcasts

Transmissão (2021). *“Tatuagem” é Liberdade – Hilton Lacerda*. [podcast] Disponível em <https://futebolglobo.com.br/media/audio/352133/tatuagem-e-liberdade-hilton-lacerda-transmissao.html>. Acesso em 03.01.2024

## Filmografia

Assis, Cláudio (dir.) (2002). *Amarelo manga*. RioFilme

Assis, Cláudio (dir.) (2011). *Febre do rato*. Imovision

Audiard, Jacques (dir.) (2024). *Emilia Pérez*. Netflix

Babenco, Hector (dir.) (1985). *O Beijo da mulher aranha*. HB Filmes

Barreto, Bruno (dir.) (1997). *O Que é isso, companheiro?*. Columbia

Brooks, James L. (dir.) (1983). *Laços de ternura*. Paramount Pictures

Caetano, Marcelo (dir.) (2024). *Baby*. Vitrine Filmes

Campion, Jane (dir.) (2021). *Ataque dos cães*. Netflix

Clarke, Shirley (dir.) (1967). *Portrait of Jason*. Mubi

Coutinho, Eduardo (dir.) (2007). *Jogo de cena*. Videofilmes

Demme, Jonathan (dir.) (1993). *Philadelphia*. Columbia Pictures

Diógenes, Pedro & Parente, Guto (dir.) (2018). *Inferninho*. Embaúba Filmes

Ducournau, Julia (dir.) (2021). *Titane*. Neon

Escobar, Maria Clara (dir.) (2013). *Os Dias com ele*. Vitrine Filmes

Goifman, Kiko & Priscilla, Cláudia (dir.) (2018). *Bixa Travesty*. Vitrine Filmes

Guibert, Hervé (dir.) (1992). *La Pudeur ou l'impudeur*. TF1

Haigh, Andrew (dir.) (2011). *Weekend*. The Criterion Collection

Hitchcock, Alfred (dir.) (1963). *Os Pássaros*. Universal Pictures

Hoyde, Ellen & Maysles, Albert & Maysles, David (dir.) (1975). *Grey Gardens*. The Criterion Collection

Jarman, Derek (dir.) (1986). *Caravaggio*. The Criterion Collection

Jarman, Derek (dir.) (1991). *Edward II*. The Criterion Collection

Jarman, Derek (dir.) (1993). *Blue*. The Criterion Collection

Katharine, Julia (dir.) (2018). *Tea for two*. Vitrine Filmes

Lacerda, Hilton (dir.) (2013). *Tatuagem*. Imovision

McKim, Chris (dir.) (2020). *Wojnarowicz: F--k you f-ggot f--ker*. Kino Lorber

Mizoguchi, Kenji (dir.) (1952). *Oharu, a vida de uma cortesã*. The Criterion Collection

Mizoguchi, Kenji (dir.) (1954). *O Intendente Sancho*. The Criterion Collection

Moura, Wagner (dir.) (2019). *Marighella*. Paris Filmes

Murnau, F. W. (dir.) (1922). *Nosferatu*. Ballistic Distribution

Nader, Carlos (dir.) (2012). *Sob o peso dos meus amores*. Itaú Cultural

Nader, Carlos (dir.) (2015). *A Paixão de JL*. Itaú Cultural

Nolasco, Daniel (dir.) (2023). *O Cavalo de Pedro*. Lula e a Baleira

Oliveira, Rodrigo de (dir.) (2021). *Os Primeiros soldados*. Olhar Distribuição

Ozu, Yasujiro (dir.) (1949). *Pai e filha*. The Criterion Collection

Ozu, Yasujiro (dir.) (1953). *Era uma vez em Tóquio*. The Criterion Collection

Paulino, Diego (dir.) (2018). *Negrum3*. Reptilia Transmedia Productions

Pinto, Joaquim (dir.) (2013). *E agora? Lembra-me*. Midas Filmes

Rees, Dee (dir.) (2011). *Pariah*. The Criterion Collection

Rodrigues, João Pedro (dir.) (2009). *Morrer como um homem*. Zon Lusomundo Audiovisuais

Rodrigues, João Pedro (dir.) (2022). *Fogo-fátuo*. Terratrema Filmes

Rojas, Juliana (dir.) (2024). *Cidade, campo*. Vitrine Filmes

Sarmet, Éri (dir.) (2021). *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*. Excesso Filmes

Sciamma, Céline (dir.) (2019). *Retrato de uma jovem em chamas*. The Criterion Collection

Scott, Tony (dir.) (1986). *Top Gun*. Paramount Pictures

Vinagre, Gustavo (dir.) (2012). *Filme para um poeta cego*. Carneiro Verde Filmes

Vinagre, Gustavo (dir.) (2018). *Lembro mais dos corvos*. Vitrine Filmes

Vinagre, Gustavo (dir.) (2022). *Três tigres tristes*. Olhar Distribuição

Wenders, Wim (dir.) (1984). *Paris, Texas*. The Criterion Collection

## Séries

Allen, Irwin (Criador). (1965). *Perdidos no espaço*. EUA: CBS

Rossi, Andrew (Criador). (2022). *Diários de Andy Warhol*. EUA: Netflix.

Slade, Bernard (Criador). (1970). *A Família Dó Ré Mi*. EUA: ABC

# Musicografia

Autor desconhecido. *Mané Chiné*, 1967. Master Classics Records [canção popular em versão interpretada por Amália Rodrigues]

Bragança, Paulo & Cid, José & Pacheco, Mário. *Imenso*, 1996. Universal Music

Bragança, Paulo & Ferreira-Rosa, João. *Novo fado do embuçado*, 2022. Terratreme Filmes

Cássia, Rita de. *Anjo da guarda*, 1997. SomZoom Studio

Colares, Vitor & Peixoto, Julianne. *Vermelho azulzim*, 2017. Tratore

Danova, Roberto & José, António & Yellowstone, Peter. *Mulher sentimental*, 1979. Edições Valentim de Carvalho S.A.

Dee, Norris. *Calvary*, 2007. Durtro

Dolores, DJ. *Polka do cú*, 2014. Far Out Music Publishing UK / Westbury Music

Duran, Dolores. *A Noite do meu bem*, 1959. PoppyDisc

Gonzaguinha. *Um homem também chora*, 1983. EMI Records Brasil

Lira, José P. de. *Valete*, 2011. Tratore

Luli & Ricardo, João. *O Vira*, 1973. Universal-MCA

Madonna & Leonard, Patrick. *Cherish*, 1989. Sire Records

Mendes, Fernando. *Você não me ensinou a te esquecer*, 1978. EMI Records Brasil

Quebrada, Linn da. *A Lenda*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos

Quebrada, Linn da. *Bixa Travesty*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos

Quebrada, Linn da. *Submissa do 7º dia*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos

Quebrada, Linn da. *Talento*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos

Veloso, Caetano. *Esse cara*, 1973. Philips Records

## Quadros

Da Vinci, Leonardo (1503-1506). *Mona Lisa*. Museu do Louvre. Paris, França

Howe, Delmas (1972-1973). *As Três graças*. RioBravoFineArt Gallery. Truth or Consequences, Novo México, EUA

Leonilson, José (1989). *O Desejo é um lago azul*. Projeto Leonilson: São Paulo, Brasil

Leonilson, José (1989). *Léo não consegue mudar o mundo*. Projeto Leonilson: São Paulo, Brasil

Leonilson, José (1990). *Favorite game*. Projeto Leonilson, São Paulo, Brasil

Leonilson, José (1992). *O Perigoso*. Projeto Leonilson: São Paulo, Brasil

Rauschenberg, Robert (1955). *Bantam*. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Angeles, EUA

Roza, José Conrado (1788). *La Mascarade nuptiale / O Casamento da Preta Rosa*. Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, França

Winant, Fran (1975). *Dog with secret language*. Acervo pessoal da artista. Nova York: EUA

## Entrevista: Claudia Priscilla e Kiko Goifman

CLAUDIA PRISCILLA (São Paulo, 1972) e KIKO GOIFMAN (Belo Horizonte, 1968) são ambos diretores, roteiristas e produtores. Em 2002, iniciaram uma frutífera parceria criativa com o premiado longa documental *33*, que Goifman dirigiu e Priscilla corroteirizou. Juntos, realizaram diversos trabalhos para cinema e TV, como os aclamados *Olhe pra mim de novo* (2012) e *Bixa Travesty* (2018); tendo trabalhado também em projetos individuais, como *FilmeFobia* (Kiko Goifman: 2008) e *A Destruição de Bernadet* (Claudia Priscilla e Pedro Marques: 2016).

**Querida começar falando da sequência inicial do filme. Nela, a Linn “se projeta”, por meio da sua autodesignação que dá nome ao filme, Bixa Travesty, nos muros de casas e prédios da periferia paulistana. Para mim, é como se ela se afirmasse desde esse início como uma agente operadora da máquina cinematográfica, representada pelo mecanismo de projeção e luz; leia-se, como sujeito da (meta)linguagem audiovisual, que usa o cinema para ocupar e queerizar aqueles espaços – e não como mero objeto a ser dissecado e observado. Querida que vocês falassem sobre a concepção dessa sequência: quando e como ela surgiu, quais foram as discussões em torno da sua criação, e se a ideia foi sempre abrir o longa com ela, ou se foi algo descoberto na montagem.**

**Kiko Goifman:** Essa questão de ela se afirmar como fonte de luz, como fonte de projeção, é, sim, uma ideia de uma metalinguagem. Existe uma coisa que é interessante: o lugar em que filmamos é um lugar marcadamente com a presença da igreja. São evangélicos e, por tradição, por tudo, não gostam da figura, da imagem, de homossexuais – de travestis, menos ainda. Então, um lugar marcado pelo preconceito. Tanto que a gente fez isso [a cena], acho que foi num domingo à noite e, quando terminou a missa, a gente se mandou porque as ruas começaram a ser invadidas por hordas de pessoas vindo. E nós percebemos que se continuássemos ali, poderíamos, sim, sofrer violência. Então, a gente acabou se mandando.

Essa ideia surgiu exatamente por um certo aspecto de metalinguagem, de cinema como luz. E por incrível que pareça, a gente já pensou, sim, para o início. Tanto que é a única forma no início em que aparece o título. A gente não colocaria isso no meio – o título no

meio. Agora, isso é uma particularidade desse filme porque, normalmente, o documentário é marcado exatamente por essa capacidade de mobilidade. Aquilo que você escolhe como meio vai para o fim, o fim vai para o começo e tal. Agora, nesse caso, não. Nós tínhamos, sim, essa clara intenção de que fosse a primeira cena. E desde que colocou, a gente já gostou bastante.

E quanto às discussões sobre a criação do dispositivo, nós usamos uma lanterna com uma transparência pra esse tipo de projeção. Não nos interessava, por exemplo, ela sair com um projetor último modelo, portátil e tal. A gente achava que a própria precariedade funcionaria. E tem um quê de arma ali, né? Ela usava aquilo de alguma forma como arma, antecipando uma questão que, depois, vai ser trabalhada – o corpo como arma simbólica, enfim. Mas foram esses caminhos. Nós fizemos vários experimentos até achar uma forma que funcionasse e que tivesse essa certa, não sei, precariedade, mas esse sentido de uma manufatura, algo assim.

**Dando um passo atrás, queria falar sobre a composição do “trio de criação” do filme. Vocês dois haviam codirigido um documentário de abordagem queer (o *Olhe pra mim de novo*), mas também já trabalharam em diversos projetos com funções separadas, dividindo-se entre direção, produção e roteiro. Li muito sobre vocês contando como entraram em contato com o trabalho da Linn anos atrás, eventualmente a Claudia pensa em fazer um filme com ela e, após o que parece alguma hesitação inicial, o Kiko “embarca” na ideia. Queria saber o que nesse projeto do *Bixa Travesty* fez vocês decidirem que era um trabalho de codireção? Quais aspectos, questões, especificidades do longa levaram vocês a definirem que ele seria criado a partir desses “três vértices”, com a Linn, claro, participando ativamente como agente criativa do filme?**

**Claudia Priscilla:** Eu e o Kiko ganhamos um prêmio com o *Olhe pra mim de novo*, um dinheiro para começar uma outra produção. E eu tinha conhecido a Linn fazendo pesquisa para uma série sobre grupos LGBTQIA+ que usavam a rua como palco de sua arte. Eu a conheci e, depois, continuei encontrando ela em alguns lugares e fui me interessando cada vez mais pelo trabalho dela. Daí, quando surgiu essa oportunidade da gente fazer um outro filme, ela já estava na minha cabeça. E eu convidei o Kiko para ir a um show dela no centro de São Paulo. Ali, ele entendeu tudo e topou fazer, e até conversou com ela já sobre essa proposta. A ideia de trazer a Linn para trabalhar com a

gente é por ela ser uma artista com uma potência criativa imensa. Era muito importante pra gente que a Linn também decidisse a forma como ela seria narrada, o fio narrativo dela dentro do filme. Então, a gente convidou pra isso, pra somar, e a gente criar esse documentário com ela. O que eu sempre falo do filme é que não é um filme sobre a Linn, é um filme com a Linn da Quebrada. E a diferença acontece aí, num processo horizontal criativo.

**A Linn tem um discurso estético/político/teórico/artístico extremamente persuasivo e articulado. Ela usa as palavras e seu corpo-performance o tempo todo não como um espelho, mas como uma ferramenta de autoinvenção, de criação de si mesma, de fabulação. Essa ideia, por exemplo, de usar o funk – um gênero que já foi acusado por alguns setores mais conservadores de misoginia – como uma ferramenta de “terrorismo de gênero”, nos termos dela mesma. Como esse gesto artístico dela afeta o gesto fílmico de vocês enquanto cineastas? Como foi o processo de pensar as formas de filmar essa artista e esse discurso?**

**KG:** É inevitável que a postura da Linn, essa autoinvenção que ela faz, essa autofabulação como você chama aqui, e essa ferramenta que ela usa, o próprio corpo, obviamente que isso influencia fortemente a nossa linguagem. Posso te dar alguns exemplos disso. De um ponto de vista mais genérico, não faria sentido fazer um filme sobre a Linn sem mostrar corpos nus, sem mostrar corpos que significassem o que o próprio discurso dela tem. Por exemplo, a gente não poderia jamais ser pudico. Não tem como fazer uma pessoa falando sobre liberdade de corpo e, dentro do filme, a gente não participar dessa liberdade de corpo. Isso é uma coisa que é significativa.

Outra coisa, por exemplo: quando a gente filmou shows da Linn, o que aconteceu é que, quando chegou no fim, nós achamos que precisava ainda de um show mais punk, de um show num lugar menor, um show dela perto, das pessoas se jogando e tal. Então, nós fizemos isso. Porque a linguagem de câmera tinha que dialogar também com a construção do corpo dela no palco – dela e da Jup [do Bairro]. Então, por mais que a relação seja com o funk, não é nenhum absurdo a gente falar de uma certa postura punk e vibrante da Linn, e que o filme incorporasse isso em alguns momentos como linguagem de câmera mesmo. Nessas situações, a câmera deixa de ser estática, como num show maior, em que elas estão com corrente e tal, e passa a ser uma câmera que age junto, que dança junto. Isso, pra nós, é bastante interessante. A gente pensava

“estamos fazendo um filme com a Linn”. Então, não é simplesmente abrir uma janela, e o espectador vai ver a Linn. Vamos convidá-lo a dançar junto, tentar sentir. Claro, tem a limitação bidimensional da tela do cinema, mas que a gente tentasse de alguma forma converter a experiência fílmica numa experiência sensorial também.

**O discurso da Linn é um discurso de terrorismo de gênero, de questionamento, implosão, desestabilização de uma série de questões, mas também de elaboração de novas mulheridades, e da própria mulheridade dela. Ela constrói isso por meio de uma performance pública, no palco, que o longa filma, mas também acrescentando uma dimensão privada, na casa, na cozinha, no banho, no quarto. Como foi intercalar essas duas esferas na montagem: como foi encontrar o equilíbrio entre o público e o privado, e fazer com que esses dois momentos/performances dialogassem um com o outro pra (des)construir esse discurso de gênero dela? Isso é algo que vocês já tinham definido desde a elaboração do roteiro com a Linn ou que foi encontrado durante a montagem?**

**CP:** Interessava muito esse trânsito da Linn entre o público e o privado. O público, enfim, está na performance dela na rua, no palco. Então, isso a gente já tinha como meta do documentário – filmar as suas performances artísticas. E eu acho que a vida dela, quando ela sai de casa, já acontece como uma performance artística. A questão da vida privada foi muito conversada com a Linn, que escolheu quem participaria do filme. A mãe dela, a Liniker, a Jup foram trazidas pela própria Linn. Essas cenas mais íntimas foram pessoas indicadas, e a gente optou por conversar com essas mulheres, justamente. O dispositivo da conversa é uma forma de trazer intimidade. E eu acho que dá essa sensação também de estar mais perto da personagem, atingir esse lugar de intimidade mesmo. É ali quando ela se coloca com a mãe, com amigas, que conferem essa autenticidade da vida privada.

Eu acho que, para a narrativa do filme, interessava muito essa construção da mulheridade da Linn pública, que é um evento que acontece através da produção artística dela. E também como isso foi se construindo na intimidade. Por isso, o diálogo entre esses dois eixos do público e do privado foi muito importante para descobrir, para entender, os caminhos de construção da Linn.

**Vou pontuar agora algumas questões de *mise-en-scène* que podem parecer banais, mas que me chamaram a atenção no longa. O primeiro é a presença bem marcada do microfone no quadro durante as falas da Linn. Em geral, uma escola mais “tradicional” do documentário e do próprio cinema opta por uma invisibilidade do dispositivo, do aparato, mas esse microfone ali chama a atenção pra um certo aspecto discursivo da entrevista dela e de um poder de fala que ela ocupa ali. Foi uma decisão consciente de ter o microfone ali no quadro? O que essa decisão representava para vocês?**

**CP:** Foi proposital. A gente decidiu levar a Linn para um estúdio como se ela tivesse um programa de rádio, para ela fabular e falar de temas ali. Não fizemos uma entrevista, a gente falava de grandes temas, e a Linn discorria sobre o assunto. E o que eu gosto, e que deu muito certo nesse processo, eu acredito, foi que, além do microfone, a Linn estava usando um fone de ouvido. E ali, eu acho que a gente construiu uma ideia de a Linn estar falando diretamente com cada pessoa. Ela usa um tom mais baixo de voz, que usualmente é muito diferente do que ela usa em entrevistas. Acho que a particularidade dessa ideia criativa do programa de rádio, mesmo tendo todo o aparato tecnológico ali que seria um programa, de alguma forma fez com que a Linn tivesse uma comunicação direta com cada espectador.

**O segundo é sobre a sequência na cozinha, com a mãe e a Liniker. É um momento de intimidade e de afeto – de “sororidade”, para usar um termo da moda. E a cozinha é, de certa forma, um espaço de intimidade e de afeto. Mas reassistindo, me veio à cabeça a máxima machista “lugar de mulher é na cozinha”. E não digo, de maneira alguma, que o filme a reafirme, ou que seja machista em qualquer medida. Mas achei curioso como é um espaço que realmente permite uma proximidade e uma cumplicidade entre aquelas mulheres, é um espaço tradicionalmente de mulheres, mas que talvez seja de alguma maneira ressignificado, queerizado, ao ser ocupado por aqueles corpos trans/não-normativos/não-obedientes. Como foi a decisão/ideia de ter aquele momento e aquela conversa específica ali na cozinha?**

**CP:** A ideia foi, com a Linn, de trazer a mãe dela para cá e fazer estrogonofe de frango, que é essa comida afetiva da Linn, a comida de que ela mais gosta. E eu acho que trazer a mãe para fazer uma comida para a Linn é um ato de cuidado, é um ato de amor. E

propos a conversa ali na cozinha, durante uma ação, também tem uma questão estética narrativa do filme e também tem uma dinâmica que isso trazia. Tem essa escolha estética narrativa, e também, eu acho, a questão afetiva. Quando a gente pensou que traria a mãe da Linn, como seria esse encontro e onde seria? Então, foi um almoço de reunião da Linn, na casa da Liniker, com essas mulheres na cozinha.

Eu acho que, para além dos signos e símbolos que você trouxe da cozinha, a cozinha é um lugar de resistência feminina. Foi um lugar em que historicamente, pela oralidade, as mulheres foram passando conhecimentos e saberes. Então, acho que tem essa ligação de força e resistência nesse lugar. E no Brasil, a gente também entende a cozinha como um lugar de calor da casa, como um lugar de afeto. Acho que tem esses símbolos e tem essa escolha de ação, que era o como a gente podia apresentar e trazer esses personagens. Mas eu acho que o mais importante é a questão afetiva. Porque, desde o começo do filme, a Linn nos pediu que o filme tivesse afetividade. E eu entendo isso nos dois aspectos: que traga afetividade de sentimentos e que nos afete, que saíamos, que estejamos afetadas o tempo inteiro ali. Então, a gente estava sempre em busca desse lugar, sempre em busca desse sentido.

**Por fim, queria perguntar sobre a sequência na sauna. É um momento de discussão sobre os afetos e o(s) amor(es) possíveis para pessoas trans num mundo violentamente transfóbico. E é filmada num espaço que tem um significado muito específico para o universo queer – associado à ideia do *cruising*, pegação, desejo, carnalidade e anonimidade, em certa medida. Mas não deixa de ser um espaço de afeto e desejo possível. De onde veio a ideia de encenar essa conversa ali e quais foram as discussões por trás dessa escolha?**

**KG:** Tem uma série de coisas nessa escolha. Claro, a gente sabe do significado, da questão, da sauna, desse lugar do encontro, enfim. Agora, é uma sauna muito pequena. E existe uma coisa aí que é bastante importante de se pensar: nós convivemos muito com a Linn, com a Jup – e convivemos ainda. Felizmente, elas estão com a agenda cheia, mas a gente convive, meio que se converteu em amigos. Tem uma coisa que é interessante: essa sauna é na produtora. E mesmo antes de filmar, elas iam lá e faziam sauna, de fato. É uma microssauna com dois espaços, para duas pessoas – podem caber três, eventualmente. Mas existe uma questão ali que, mais do que tudo, é um espaço íntimo, um espaço pra pouca gente e que traz esse certo sentido de, não vou falar

privacidade, mas um certo até isolamento. Ao contrário, por exemplo, de uma questão de anonimato. Ali não. Ali é um espaço de recolhimento.

E a gente levou a conversa pra esse caminho, falando ali de uma questão de transfobia, mas fala-se de uma questão do corpo, da possibilidade de novos corpos. A Jup fala do corpo dela. Então, a gente achou interessante elas estarem desnudas. E diferentemente, por exemplo, da conversa na cozinha, com mais pessoas, é um papo das duas – como se elas estivessem fechadas, e a gente pudesse ouvir. Obviamente que não é assim que acontecem as filmagens. Mas era tanto um espaço familiar para elas, quanto também esse lugar propício para conversas íntimas sobre o corpo e também sobre transfobia, que é um assunto que a gente toca, afetos e amores de pessoas trans, como você mesmo diz. Na verdade, a gente não toca, a gente esbarra de leve na questão da transfobia. Tem outros filmes que dão conta disso, que tratam disso, bem melhores que os nossos, mas ali poderia ser um lugar para a troca desse afeto, sim. Essa leitura da sauna provavelmente é... não sei, entendedores entenderão, né? Pessoas que não têm esse repertório não vão ver a sauna como esse espaço simbolicamente importantíssimo.

**Pensando ainda nesses espaços ocupados e queerizados pelo filme e pela Linn, queria falar sobre o filmar na periferia – paulistana, especificamente. Li algumas entrevistas em que vocês falam sobre os cuidados e reflexões que tiveram ao decidir fazer esse filme, sendo duas pessoas cis, brancas, que não vêm da periferia. E o próprio cinema brasileiro tem uma história muito complexa e problemática com seu olhar para esses espaços periféricos, ditos (quase pejorativamente) marginais. Quais foram as discussões que vocês tiveram sobre como filmar esse espaço, como olhar pra ele de uma nova forma, a partir da performance, do discurso, da música e da arte da Linn? Como traduzir essa queerização da periferia que ela opera na arte dela para o cinema?**

**CP:** Eu sou uma mulher cis branca, da periferia. Mas também não estou falando isso como uma defesa, só como uma correção. Eu nasci e cresci na zona sul [de São Paulo], num bairro que se chama Pedreira. A questão da periferia, eu acho que ela é extremamente importante na concepção da personagem da Linn. Não tem como abordar o corpo da Linn da Quebrada, o corpo e a arte da Linn da Quebrada, sem a referência de onde ela vem, de onde ela morava, onde ela estava, e a comunidade em volta dela. A Linn morava, na época, com o Thiago Félix, que é o empresário dela, e

tinham outras pessoas muito importantes naquele núcleo, naquele bairro da periferia. Então, era entender a periferia como um centro de produção artística, de saberes, de conhecimentos. Eu acho que foi fundamental ali para a personagem, acho que ela pedia. E falar da margem, falar dessa personagem à margem, pedia também essa escolha dela, onde ela morava, onde ela produzia, e como isso a afetava. A gente teve muita discussão, claro, sobre como estar nesses lugares, como não se posicionar, como se encontrar também de alguma forma ali. Como entender aquele espaço não como um lugar de fetiche, mas sim como um lugar essencial para a narrativa da obra. Não tinha como retratar a Linn sem o espaço geográfico a que ela pertencia na época.

**KG:** Obviamente, é uma dificuldade. Somos pessoas brancas, cis, realmente isso sempre foi uma questão pra gente. Por isso mesmo, mas não só por isso, a gente chama a Linn para estar junto. Por ela dominar esses saberes. E ao mesmo tempo, a gente começa a conviver com outras pessoas de lá que também dominam bem esse conhecimento periférico pela própria vida. Essas pessoas passam a ser centrais no filme. A periferia passa a ser central de alguma forma no filme porque é o contexto da Linn, é um lugar de que ela muito se orgulha, e que a gente sabe das potências criativas que existem nas periferias, em qualquer sentido – nas periferias do Brasil, sendo que nós [como país] já somos periferia.

Por isso, também, há essa inserção tão grande da Linn no filme. A Claudia e eu temos uma visão, quando vamos trabalhar com um artista – seja por exemplo, alguém que vai fazer uma trilha sonora – se essa pessoa é criativa, nós convidamos essa pessoa para criar conosco. A gente tende a isso. Esperamos que a nossa diretora de fotografia seja criativa, proponha coisas, que a nossa montadora desfrute de uma liberdade criativa. A gente não vê o cinema como uma máquina de funções. E nesse caso, a Linn foi convidada, e aceitou muito bem o convite, exatamente para participar, para sugerir, apontar caminhos, para discordar.

Então, com relação à questão da periferia, acho que foi uma coisa que a gente aprendeu muito. E como eu percebi que você gosta de uns bastidores também, às vezes a gente chegava, a Linn ainda estava acordando, tomando café, meio-dia, né, mas estava ali no ritmo dela. E nós saíamos pela região, filmando, batendo um papo aqui, ali. Tem cenas, várias cenas que foram feitas lá em Sapopemba sem a Linn, que era uma forma também de a gente se inserir. Nesse mesmo contexto, na primeira pergunta que você fez, sobre a questão das projeções, ali também era um confronto nosso, e da Linn também, com esse aspecto dos evangélicos neopentecostais da periferia muito fortes. Uma presença muito forte. Então, lidar com a periferia sempre foi um desafio, mas ao mesmo tempo,

a gente não só gostou – não vou falar se encantou porque a gente sabe das mazelas. E também nós já filmamos em várias periferias durante essas décadas de trabalho, principalmente no meu caso. Então, a periferia não é uma novidade, que a gente chega e fica deslumbrado, mas o acesso às portas principais, claro que esses acessos vieram com a própria Linn, com a Jup, com o Thiago, que também aparece no filme, o John também. Enfim, pessoas que vivem ali e que conhecem bastante não só o conceito de periferia, mas Sapopemba.

**Numa das primeiras falas da Linn no filme, ela começa dizendo “Vocês, homens...”, olhando diretamente para a câmera, num discurso bem direcionado. E eu fiquei me perguntando para quem é o discurso da Linn, a quem ela se dirige – e, conseqüentemente, quem é o/a espectador/a que vocês tinham em mente ao fazer o longa. Vocês pensam numa ideia de público-alvo, ou um “público imaginado/esperado”, enquanto realizam um trabalho? Pensaram nesse caso específico, do *Bixa Travesty* – e, se sim, em que medida isso afeta ou não o processo criativo e as decisões de vocês? E nessa mesma linha: o que descobriram sobre o filme no encontro dele com o/a espectador/a? O que o público e a resposta dele revelou para vocês sobre o longa?**

**CP:** Ali, a Linn está falando com a sociedade em geral. Quando comecei a fazer cinema – meu primeiro filme é sobre uma estrela lésbica, em 2005 [*Sexo e claustro*] –, naquele momento, eu acreditava que fazia um filme que tinha um público específico, com festivais específicos, que pertencia a um nicho. Com o passar do tempo, continuei trabalhando com esse tema, sexualidade e gênero, e fui percebendo que não, que as coisas mudaram, que hoje falar desse tema é falar de uma sociedade. Eu acho que o corpo da Linn, ele denuncia a fragilidade, a falta de imaginação das pessoas cis, em entendimento de corpo – então, eu acho que ela está falando diretamente para essas pessoas. Ela está denunciando a construção dos corpos cis, tão construídos culturalmente e também materialmente quanto os corpos de pessoas trans. Ela denuncia a construção sexual e a construção de gênero. Então, eu acho que ali ela está falando para muita gente. E claro que esse filme teve um espaço muito grande em festivais LGBTQIA+, ele fala com pessoas trans – o que, claro, a gente sempre quis isso, e esperava esse público. Existia uma expectativa de um público direcionado, mas eu realmente acreditava na época, e continuo acreditando, que é um filme para todo mundo. E acho mais: acho que é principalmente para as pessoas cis. O que ela diz faz

parte de um letramento de uma construção pessoal, política, cidadã, social para qualquer pessoa hoje.

Durante o processo do *Bixa*, eu comecei um processo de hormonização de testosterona. Esse meu projeto nasceu como um projeto artístico, e um protocolo que ia fazer para um livro, e isso seria logo depois do *Bixa*. E desisti no meio porque acabou virando uma realidade para mim. Então, faz cinco anos que eu tomo hormônio. Eu não tenho espectro homem trans, mas tenho aí um caminho confuso para mim, portanto confortável nesse lugar, são cinco anos tomando testosterona. E isso começou como um protocolo de um projeto de arte e, depois, tomou minha vida. Enfim, então hoje em dia, eu sou formada, sou constituída por essas mudanças hormonais que eu comecei a fazer uso já tem um tempo, atravessada totalmente pela testosterona.

**Queria falar também sobre a sequência em que a Linn assiste às fotos e vídeos antigos dela no computador. É um dos poucos momentos em que o filme sai mais da dimensão do(s) espaço(s) rumo a um mergulho no tempo, num aspecto mais historiográfico comum nesse tipo de filme. A escolha de ter ela mesma ali vendo e comentando esse material é interessante porque esse momento é o único em que o filme chega perto de flertar com uma certa fetichização do cinema com o processo de transição – como começou, quem era, como foi, em quem se transformou. Só que a *mise-en-scène* coloca a Linn como narradora, performer, comentarista e espectadora de si mesma. Transforma esse potencial relato/retrato de transição numa espécie de processo/performance/espetáculo/criação artística da Linn para si mesma que, de alguma forma, evita ou afasta esse olhar fetichista, no que talvez seja uma síntese do próprio filme. Como foram as discussões em torno do uso desse material no longa e como se chegou a essa ideia final de ter a própria Linn vendo e comentando essas imagens?**

**KG:** A Claudia já conhecia a Linn. Mas uma das coisas que me fascinou muito, quando eu fiquei sabendo, foi o fato de a Linn ter a vida inteira filmada. Eu era reticente no início, “*ah, vamos fazer um filme sobre, ou com?*”. Naquele momento, ainda não estava claro que seria *com*, mas a princípio um filme *sobre* que, depois, passa a ser um filme *com* a Linn. Mas sobre alguém tão jovem, ainda que, um dos milhares de motivos, claro, ela já ter uma vida rica em fatos e em coisas que aconteceram e tudo. De todo

modo, uma das coisas que mais me chamava atenção era o fato da vida inteira da Linn estar documentada – pelo menos da adolescência pra cá. Estar muito, fartamente, documentada. Se fosse um filme sobre mim, por exemplo, não tem nada dessa época. Então, a gente tem a Linn no hospital, a Linn em viagem, a Linn em performances mais novas. A Linn se divertindo, um banho banal de mangueira. E a gente descobriu essa figura, a Núbia, que hoje em dia se chama Nu Abe, que tinha esse material e tinha sido uma pessoa que documentou partes da vida da Linn. A Núbia, inclusive, fez câmera pra gente num show, participou, virou nossa amiga. E foi uma pessoa também fundamental pro filme.

A gente considerou aquele grande encontro porque, assim, você não tem as imagens de arquivo perdidas pelo filme, o que é muito comum em documentário, material de arquivo percorrendo tudo. A gente resolveu concentrar, e de uma forma orgânica, porque não queríamos, do nada, mostrar essas imagens. Porque o ato de filmá-las também é um ato – por exemplo, filmar alguém, uma pessoa nua, num hospital num tratamento de câncer. Não se filma pessoas tratando de câncer, né? E aí, a gente criou um dispositivo, que seria simplesmente a Linn vendo. Mas poderia ser um pouco estranho, a Linn comentando com quem? A Linn falando as coisas sozinha? A gente falou “*não, a pessoa que fez essas imagens é tão importante quanto a Linn nesse momento. Vamos criar esse diálogo*”. E elas são muito amigas, se dão muito bem, então acabou que foi orgânico, funcionou mais rápido do que a gente imaginava. Achamos que ia demorar muito tempo até poder chegar e tocar em assuntos como o câncer. Mas assim como elas aparecem nas imagens, claro, são situações emocionantes, elas choram, mas principalmente poder falar nisso, né? Não ter tabus. Não é que a Núbia foi um dispositivo, mas a ideia do encontro, sim. O encontro para ver imagens. Vamos ali ver imagens, igual as pessoas faziam nos anos 1980, e depois tardiamente nos anos 1990. Vamos ali em casa ver os slides da minha viagem. E era um material que as duas tinham muito afeto, conhecimento, e elas eram autoras daquilo. Então, a gente achou que seria interessante. Tem um fato curioso: se as pessoas se distraem um pouco e não entendem aquela relação ali, muita gente já perguntou quantos anos nós acompanhamos a Linn, em função desse material. Sendo que, pra gente, é muito claro que esse material foi produzido pela Núbia, e não pela gente.

**A respeito dessa complexa e, em muitos casos, violenta história do cinema com a existência – e o apagamento – trans, vocês tinham alguma influência ou referência de filmes ao preparar e conceber o *Bixa Travesty*? Seja do**

**que queriam fazer, ou do que queriam evitar a qualquer custo? Ou mesmo de filmes e documentários não diretamente ligados à questão trans ou queer, mas que de alguma forma influenciaram nas escolhas e decisões criativas do longa?**

**KG:** É óbvio que a Claudia e eu temos um repertório. A gente é frequentador assíduo do [Festival] Mix [Brasil], nós dois já fomos jurados do Mix. Enfim, a gente tem um repertório razoável de filmes que tratam dessa questão. Eu não citaria porque são filmes tão legais, talvez pudesse até soar pretensioso. Eu acho que tinha uma questão, pra gente, de referências, sim, que a gente queria evitar. Tem filmes maravilhosos centrados na ideia de transfobia, com números, com dados – enfim, que tratam desse assunto a partir de uma dimensão, eu nem vou falar política, porque o *Bixa Travesty* é extremamente político, mas estatística mesmo. E a nossa intenção era outra. Eu lembro do comentário de uma pessoa de uma outra área, da área de Educação Física, que não tem nenhuma afinidade com o universo, e que saiu “*nossa, que bacana, eu consegui ver a Linn como pessoa*”. Não tenho nem ideia de como ele via antes, mas enfim. Isso pra gente é bom de ouvir, de uma pessoa provavelmente cheia de preconceitos que, de alguma forma, a dimensão humana saltou aos olhos. Isso pra gente é muito importante. Existem alguns filmes que não têm a ver com essa questão [trans] que eu fico mais à vontade pra citar. Um dos filmes, por exemplo, quando a gente trata das imagens de arquivo, a gente queria ter o mesmo carinho que o [Werner] Herzog teve com o material de arquivo que ele encontrou para fazer o *Homem Urso*. Um respeito gigantesco por esse material. Então, a gente teve algumas influências.

**Por fim, queria terminar pensando na ideia da luva. Pra mim, ela termina sendo uma espécie de *macguffin*, um objeto que tem bem menos importância que o gesto que o manipula. O que realmente interessa, importa, é o que a Linn faz com a luva, não a luva em si – que pode ser usada de *n* formas, muitas absolutamente desinteressantes ou tóxicas. E eu enxergo isso como uma metáfora para a arte, o cinema, o documentário, sua(s) linguagem(ns). Eles são ferramentas, que podem ser usadas de inúmeras formas diferentes, e o que realmente determina a obra, o resultado, é o gesto artístico/fílmico por trás deles. Nesse sentido, queria perguntar como vocês pensam o gesto fílmico de vocês: ele é sempre o mesmo, em todos os filmes? Ou varia e se transforma a cada projeto? Há**

## **algo de diferente ou específico que o afete ou influencie num projeto de abordagem queer, por exemplo?**

**KG:** Eu e Claudia estávamos no Festival de Locarno, não vou lembrar agora com qual filme. Mas nós entramos numa sessão, que a gente não sabia direito, pra ver um filme chamado *Mister Universo* – se não me engano, italiano. Minha memória está péssima, afetada por Covid gravíssima, UTI, coisas assim. Ele é um filme feito com uma companhia de circo, só que de ficção, e os atores, de fato, pertencem a uma companhia circense. E o que acontece é que o domador de leões tem um amuleto, que é uma barra de ferro que foi entortada pelo *Mister Universo*, a única pessoa que conseguiria entortar uma barra de ferro. Um amuleto para um domador de leões é uma coisa muito importante. Pois bem, esse amuleto é roubado. É um filme de busca, no qual ele passa o tempo inteiro procurando o Mister Universo pra que o Mister Universo pudesse dobrar pra ele uma barra de ferro. Fazendo já um *spoiler*, no final ele encontra, mas o Mister Universo está muito velho e não tem mais força pra dobrar a barra. O filme é isso. E a gente ficou com esse filme na cabeça. E é uma coisa que a gente não fala, mas com você eu vou falar, principalmente pelo tempo passado desde o lançamento: a luva foi uma criação, minha e da Claudia, com o apoio da Linn, a partir da ideia do Ney Matogrosso, que é de fato uma referência pra Linn, e a gente pensou em alguma coisa que acompanhasse o filme inteiro, que tivesse esse sentido de busca, de um amuleto. Então, é uma referência explícita a esse filme, e que a gente acabou usando como um artifício, não só para, de alguma forma, prender o espectador, mas como você mesmo fala, ele é um objeto menos importante. Tanto que várias vezes tem contradições: tem a Linn cantando no meio sem a luva. Enfim, a gente não estava tão apegado a isso, mas acabou criando essa pequena trama, e com uma participação da Jup, que a gente achou que seria interessante.

Para terminar, quando você fala sobre o gesto fílmico, se ele é o mesmo em todos os filmes, eu acho que ele nunca é. Nunca deve ser. Eu acho que um dos grandes problemas, aliás dos artistas em geral – um músico amigo meu, o Lívio Trachtenberg, fala sempre que nosso grande problema é se repetir. Você pegar uma fórmula e começar a se repetir. Meu primeiro filme se chama *33*, em que eu procuro minha mãe biológica. É um filme que tem uma linguagem *noir*, é preto e branco. E é o único filme em preto e branco e tão explicitamente na primeira pessoa que eu fiz. E no outro, eu mudei. Depois, mudo novamente pro *FilmeFobia*. Eu acho que isso é muito importante, a gente mudar, pensar cada filme de um jeito, tentar não repetir as nossas saídas para velhos problemas – isso é uma questão difícil depois que você tem uma certa experiência. Mas esse é um desafio nosso, sim. E quando você pergunta se há algo

diferente na abordagem queer, eu acho que sim, pela questão multifacetada que é a questão LGBTQIA+. Primeiro, pela própria diversidade entre o grupo. Segundo, por ser ainda um grupo que sofre bastante preconceito e violência física. Então, sim, existem coisas que a gente precisa pensar de forma específica. Você não vai fazer um filme sobre alguém que sofra violência impondo qualquer tipo de violência. Até porque a gente não trabalha dentro da esfera de violentar um personagem, mas talvez até uma delicadeza a mais. Talvez até o reconhecimento de que a fragilidade que, em alguns momentos, a vida impôs a essas pessoas, a exposição a situações de violência, talvez a gente tenha que tomar mais cuidados.

Pra encerrar, a gente está fazendo agora – eu faço a coordenação geral, a Claudia está dirigindo – uma série para o GNT sobre religiosidade e sexualidade. E nesse caso, feminina só. Então, a gente tira o “G”, o gay, do grupo aí. Mas são mulheres, mulheres trans, bi, lésbicas e a questão da religiosidade para elas. A gente vai transitando por várias personagens, várias igrejas. É um projeto que estamos iniciando, e que o [ex-presidente Jair] Bolsonaro, na primeira *live* dele, criticou. A gente estava para ganhar um edital, e ele cancelou. Ele nos tirou. E agora a gente conseguiu reviver esse projeto.

## Entrevista: Gustavo Vinagre e Julia Katharine

GUSTAVO VINAGRE (Rio de Janeiro, 1985) é diretor, roteirista e ator. É formado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e em roteiro pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba. Iniciou a carreira no cinema em 2008, e sua extensa filmografia, entre longas e curtas, já foi premiada em eventos como o Festival de Berlim, Cinéma du Réel, Festival de Gramado e no Olhar de Cinema, de Curitiba.

JULIA KATHARINE (São Paulo, 1977) é diretora, roteirista e atriz. Após iniciar a carreira colaborando no elenco e no roteiro de produções como *Filme Desastre* (Gustavo Vinagre: 2017) e *Lembro mais dos corvos*, dirigiu seu primeiro curta, *Tea for two*, em 2018.

**O primeiro plano do filme é a Julia abrindo os olhos e encarando a câmera. É um olhar direto, penetrante, que vai se repetir em vários momentos do filme. É como se ela reconhecesse, mais do que a câmera, esse ato do cinema que, diante um corpo trans, parece querer objetificar, exotizar ou explorar, e devolvesse esse olhar, demonstrando que ela também tem o dela e que ele vai fazer parte da construção da narrativa. Essa presença, ou essa recorrência, do olhar da Julia foi algo que vocês discutiram antes? Ou simplesmente aconteceu?**

**Gustavo Vinagre:** Foi algo pensado a priori, junto com a Julia. Até porque ela abre os olhos duas vezes: a gente queria deixar essa relação que o filme faz com essa ficcionalização, essas histórias e essa vivência. Então, é quase como se tivesse esse ensaio de abrir os olhos. Ela abre, depois abre de novo, o plano muda um pouco. Para mim, se relacionava com essa ideia de boneca russa, de uma história dentro da outra, desse despertar, desse sonho dentro de outro sonho. A princípio, o filme até se chamava *Os Sonhos de Julia*, era algo assim. Eu acho que tinha um pouco dessa intenção de deixar claro o dispositivo do filme que, de certa forma, aquilo tudo poderia ser um despertar, mas também um sonho dentro de um sonho e também mesmo uma ficcionalização daquelas histórias.

**Julia Katharine:** Eu concordo. Acho que foi uma coisa muito pensada, discutida. Eu me lembro de ter essa conversa com o Gustavo, de que era muito importante que nós estivéssemos bem afinados sobre o que nós queríamos pro filme.

**A Julia fala o tempo todo de cinema. E eu fiquei pensando como o cinema trans-torna a gente com suas imagens, como somos todos trans-tornados por ele – no sentido de que construímos nossas ideias de gênero e sexualidade a partir do que vemos ali. Não de forma passiva, não acredito que nenhum espectador simplesmente engula, assimile e reproduza tudo que vê. Temos agência e subvertemos, reprocessamos tudo que vemos – sintetizado, pra mim, na frase genial que dá título ao filme. Mas essas imagens nos transtornam, definitivamente, nos constroem, de certa forma. Qual o papel que o cinema teve na concepção individual de vocês de gênero, de mulheridade, de homossexualidade, etc.?**

**JK:** No meu caso, o que aconteceu muito cedo é que eu sempre me reconheci na figura feminina – seja num livro, num gibi. Eu gostava muito de *Turma da Mônica*, aqueles gibis todos da DC, *Novos Titãs*, etc. Gostava muito de bonecas – enfim, sempre me reconheci na imagem feminina. Então, quando o cinema entrou na minha vida, foi muito impactante. A minha construção de feminilidade durante muito tempo passou pelas divas que eu via nas telas, principalmente no cinema dos anos 1930, 1940 – Bette Davis, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Greta Garbo. Eu achava aquilo, essas mulheres todas, o ideal feminino pra mim. E eu acho que, com o tempo, isso foi se transformando em mim, porém de uma forma muito maluca mesmo, de transtorno. Porque eu fui entendendo o quanto essa feminilidade que o cinema de Hollywood trazia para mim era tóxica, essas imagens de uma reprodução de uma feminilidade muito produzida, falseada. Daí, eu fui buscar a minha própria feminilidade e outras imagens que conversassem com aquilo que eu sou. Eu me lembro que quando eu vi um filme do [Ingmar] Bergman com a Liv Ullmann pela primeira vez, imediatamente o meu imaginário feminino mudou. Eu não me via mais como a Bette Davis, a Joan Crawford. Eu não buscava mais aquela beleza que tinha a ver com ostentação, com drama, com a coisa da diva. Eu buscava uma coisa interna, interior. E eu fiquei muito tempo obcecada pela imagem da Liv Ullmann, pensando “*meu Deus, é isso, ser mulher é muito mais que essas divas de Hollywood*”, etc. Logo, as coisas vão se misturando. De repente, eu estava vendo uma novela com a Malu Mader, e eu me lembro da abertura da novela, se chamava *Fera Radical*, era a Malu Mader numa moto. E eu achava aquilo tão

maravilhoso, tão incrível, tão rebelde, que eu criei essa obsessão pela Malu Mader nesse período da novela. E é muito louco porque a gente acaba criando para si um parâmetro, idealiza um corpo, uma imagem, que no fundo é falsa, é criada. A Malu Mader não é aquela mulher na moto, não é a personagem dessa novela. Aquelas atrizes todas não são aquelas mulheres que elas viveram nas telas. É tudo muito falso. E daí, quando você começa a se dar conta disso e a buscar a si mesma, começa a história do seu próprio filme. Você para e diz “*quem eu sou? Pra onde eu vou?*”.

Eu hoje quando vejo o *Corvos* – o filme tem, sei lá, cinco anos – nesses cinco anos, eu já mudei muito. Então, quando eu vejo, eu acho a Julia do filme completamente diferente do que eu sou agora. É muito maluco.

**GV:** Eu acho que o cinema sempre cumpriu um papel de frustração na minha infância, minha adolescência. Eu tinha acesso basicamente a filmes *mainstream* que chegavam no circuito comercial. Então, parecia sempre que eu estava querendo ver uma coisa na tela que não era mostrada. Por muito tempo, especialmente por esse cinema de Hollywood, eu me sentia muito desolado porque muitos [dos filmes] eu não achava bons e, às vezes, tinha algum personagem, alguma fala, alguma coisa que me prendia àquilo, alguma coisa que apontava para uma coisa queer, ou alguma coisa que revelasse alguma sexualidade. Daí, eu me agarrava àquilo loucamente. Mas demorou muito até eu ter acesso ao tipo de filmes, de fato me debruçar sobre algum tipo de filmografia porque, de fato, eram filmes de Cinemark nos anos 2000. Pra mim, eu não sei como, mas o cinema era uma paixão ainda maior porque eu continuava indo e continuava querendo fazer cinema e assistir. Mas de fato eu não me sentia confortável com os filmes, me sentia sub-representado e me sentia subestimado.

**JK:** No meu caso, era ainda mais difícil porque não existia representatividade trans no cinema norte-americano, no cinema europeu, no cinema do mundo todo. Era muito raro você ver um filme em que houvesse personagens trans. Sempre era uma *drag*. Eu me lembro muito disso. Lembro que eu estava vendo o *Corujão*, aí acabou um filme e ia começar outro, que era o *Gaiola das Loucas*, do [Édouard] Molinaro. E era uma coisa louca porque era uma *drag*. Só que eu me senti muito próxima daquela personagem. E eu falava “*gente, mas isso não sou eu. Eu sou uma mulher. Mas eu me identifico muito com essa personagem*”. Daí, você começa a se questionar e procurar. Eu sempre fui muito consciente de que eu não sou uma mulher cis. Eu nunca tive essa maluquice de me projetar na mulher cis, e eu serei uma mulher cis. Não, eu sabia que eu era uma mulher com uma diferença. Eu vi a Rogéria na mesma época, na novela *Tieta*, depois no filme [*A Maldição do*] *Sanpaku*, do [José] Joffily, e fiquei buscando. Comecei a ter

esse interesse, “*eu quero descobrir personagens trans*”, pessoas como eu, que vivem essa... de não ser uma coisa, nem outra. O que me deixou muito confusa e transtornada por muito tempo era que eu sabia que eu fazia parte de algo diferente, mas eu nem era a gay afeminada, nem era a mulher cis. Então, quem eu era? Eu não me achava ali. E isso é muito complexo porque chega uma hora em que você começa a ter essas disforias, essas dúvidas, “*cara, eu preciso de uma referência, quem sou eu?*”. E aí, eu vi um filme com a Vanessa Redgrave, acho que é *Jogo perigoso* no Brasil, que era sobre uma tenista trans. E que foi muito importante pra mim, como imagem de representatividade. Claro que depois tem que ter aquela conversa de *fake trans*, isso é mais recente. Mas é muito complexo. Eu, por muitos anos, o meu desejo, a minha libido, passava por todos os filmes gays que eu via na minha vida. Até hoje, é muito louco porque eu vou para o meu Instagram, e eu sigo vários ursos, vários homens gays peludos. Hoje eu estava, inclusive, *stalkeando* um. E muita gente diz “*nossa, Julia, como assim? Você é uma mulher trans heterossexual, por que o seu desejo passa por isso?*”, e eu não sei explicar. É uma coisa que, pra mim, eu tenho muito mais interesse em ver um casal gay se relacionando do que exatamente uma mulher trans com um homem cis. Não tenho interesse. No cinema queer, porque também me cobram muito, como realizadora, como roteirista, “*ah, cria uma narrativa sobre uma mulher trans*”. Daí, eu penso “*ah, o que eu vou falar?*”. Eu não me sinto como todas, eu me sinto como eu, como Julia Katharine. E Julia Katharine não tem interesse, no seu momento privado, de ver uma mulher trans transando com um homem cis. Eu quero ver dois homens cis transando, e acho isso magnífico, e fico “*e agora, como eu vou falar sobre isso?*”. E no meu primeiro curta, eu falo sobre duas mulheres, sobre um triângulo amoroso que são três mulheres, e uma delas é trans, e eu sinto que falta no meu curta um fogo, sabe, uma chama, uma quentura justamente porque eu não me relaciono com essa questão da libido feminina. Olha que loucura? Eu fui me dar conta disso há muito pouco tempo, que o meu filme é meio frígido, meio frio, porque eu não tenho realmente uma relação com o corpo feminino. E pra mim, eu sou a depravada, *fucking crazy* (risos).

**Esse cinema, tradicionalmente, historicamente, por muitos anos, décadas, não foi receptivo, não abriu espaço, não comportou histórias, corpos e subjetividades como as da Julia. Não só na questão trans, mas também as violências, experiências, o humor, a superação, a melancolia – em resumo, a complexidade que ela traz a tudo que ela narra, que nunca é uma coisa só. Nunca é só comédia romântica, nunca é só melodrama, nunca é só violência. É tudo complexificado, e o filme, e o olhar da Julia, parece que**

**vão abrindo e arreganhando o quadro, o cinema, para fazer isso caber na tela. Como foram as conversas, negociações, discussões pra se chegar a esse gesto fílmico? Como foram as discussões em torno de como o cinema ignorou ou apresentou corpos trans, o que vocês queriam evitar, aproveitar, mudar, adaptar a partir do que já haviam visto antes na tela?**

**GV:** Claro que alguma novidade sempre aparece no momento da gravação, mas eu já tinha ouvido a Julia contar essas histórias algumas vezes. E a nossa preocupação primordial era que ordem dar para essas histórias, justamente como trabalhar pra trazer essa complexidade. Para nós, o fundamental era estruturar essas histórias ao longo da filmagem – até porque a gente filmou numa noite só, então sabia que era importante a ordem dessas histórias para o fluxo do filme porque depois seria difícil montar trocando uma história de lugar por conta da temporalidade, da coisa do passar da noite até a manhã, e da evolução da insônia da Julia. Então, eu acho que nosso trabalho maior foi de organização dessas histórias, do que a gente achava relevante e em que ordem elas deveriam vir. Por exemplo, a história da pedofilia, nós achamos importante que essa história viesse logo de início para, a partir dela, a gente seguir para outras coisas que também fazem parte da vida da Julia. Porque nós achávamos que se essa informação viesse no final, ou no meio, poderia ser muito definidor para o olhar do espectador, *“ah, então a Julia é assim porque sofreu um abuso na infância”*. E terminar com esse tom, daí a pessoa resignificaria tudo que ela tinha visto até ali a partir da informação desse abuso infantil. E a gente quis fazer o movimento contrário: jogar essa informação logo de cara e, a partir disso, resignificar quem é a Julia, sem negar o abuso porque também achávamos importante não omitir essa informação, mas dar para ela o devido lugar. E a partir disso, mostrar todas as outras camadas que a Julia traz. Enfim, era meio que uma ideia de uma jornada dessa personagem trans, como você falou, com essa relação de olhar de volta para a câmera, essa jornada de criança abusada até chegar à diretora de cinema. Era meio que uma jornada da Julia retomando as rédeas da vida e da própria narrativa. No final, quando ela olha para o sol e tenta dirigir o sol, era meio com essa intenção, e acaba com ela contando a história do filme que ela quer dirigir, que depois de fato foi realizado, o *Tea for two*. Acho que nosso maior trabalho de roteirização do filme foi nesse sentido, da ordem dessas histórias.

**JK:** Acho que tem essa questão da ordem, e também que eu me preparei muito para colocar as coisas que eu queria de forma que não fossem mal interpretadas. Porque quando você fala em abuso, é um tema muito delicado para mim, e muito mais complexo do que eu vejo a grande maioria falando sobre. É sempre um tom muito

sensacionalista, muito cheio de culpa cristã, de signos que não me interessam. A minha preocupação maior era: eu não estou passando pano para quem faz isso. Eu não quero dizer que está tudo ok. Não, está tudo errado. Mas vamos entender que existe, a partir de uma certa idade, um desejo que vai surgindo, aparecendo, se manifestando nos nossos corpos. Eu lembro que eu ficava horrorizada quando via, não sei se era uma página no Facebook ou no Instagram, chamada *Criança Viada*. E eu achava “*ah, pra que isso? What? Nossa*”. Eu ficava muito mal de ver. E eu fui entendendo, com o tempo, “*cara, é isso. É sobre isso*”. Em algum momento, eu fui uma criança viada, e essas crianças viadas tinham toda uma complexidade. É muito mais fácil quando um garoto hétero cisgênero começa a ficar de pau duro, os pais ficam orgulhosos e falam assim “*ai, ontem eu fui no quarto do Eric, e o pinto dele estava duro, kkkkk*”. Só que se me pegam enfiando meu dedo ou um tubo de Rexona no meu rabo, vão falar “*what, meu Deus, essa criança está louca, endemoniada, e não sei o que lá*”. Quando você é uma criança viada e tem o despertar do desejo, da libido, isso é problematizado, é oprimido, é tornado um escândalo muito maior de como as pessoas lidam com um garoto hétero cisgênero. E eu ouvi o relato de muitas mulheres cis, e é muito parecido com o que a gente passa. Quando uma menina começa a se manifestar sexualmente, ela é podada, oprimida, escandalizada, e isso é muito complicado. A minha preocupação toda no *Corvos* era que o tema do abuso não fosse mal interpretado porque eu não queria ser cancelada logo no meu primeiro filme. Então, eu tinha muito cuidado. Eu me lembro da gente gravando, e eu estudava quais os momentos, até as pausas, tudo foi muito pensado por mim. E o Gustavo teve esse cuidado de me deixar muito à vontade para falar sobre. E não ficou, em nenhum momento, me guiando para uma ou outra coisa que fosse escandalosa. Porque isso acontece também. Eu vejo esses programas falando sobre abuso, a tendência é sempre o interlocutor ficar colocando a pessoa abusada contra a parede para que ela grite “*socorro, sim, eu fui vítima, tadinha de mim*”. Tadinha de mim, claro, mas vamos falar sobre isso sem esse peso, essas culpas todas que a gente carrega na vida, e entender o que é a natureza humana. Uma vez, eu estava conversando sobre isso com uma mulher, uma psicóloga, e ela falou “*nossa, Julia, ouvindo você falar, eu lembro da minha avó que teve o primeiro filho com 12 anos, e era super naturalizado isso*”. Ninguém nunca foi problematizar a avó dela que teve um filho com 12 anos, e eu não estou dizendo que isso é legal. De novo. Estou dizendo que é muito mais complexo do que parece.

**Nesse sentido, tem dois elementos que me chamaram a atenção na *mise-en-scène* do filme: o espelho e a gaiola. Para mim, eles representam duas**

**possíveis metáforas para o cinema, que pode ser algo que nos reflete ou nos aprisiona. E eu queria saber da Julia se, no momento da filmagem, ela conseguia enxergar na câmera do Gustavo e da Cris Lyra um espelho, uma superfície em que ela pudesse se refletir, olhar para si mesma. E depois, quando viu o filme pronto, essa impressão mudou? E qual a importância da sua participação como roteirista para que fosse possível ou não essa ideia de espelho?**

**JK:** Eu acho que sim. Eu via o Gustavo e a Cris como um espelho o tempo todo. Mas eu acho que eu estava muito consciente do quanto eu queria me expor e do quanto eu não queria me expor. Foi uma *mise-en-scène*, pelo menos para mim ali, na frente da câmera, eu me senti muito atriz em muitos momentos. Eu entendi que precisava me proteger porque algumas coisas, se eu dissesse como eu digo na minha vida, na câmera não funcionaria. Então, o cinema estava o tempo todo na minha cabeça. Eu estava muito consciente de que era um filme, de como eu queria que as pessoas me vissem, como tudo que foi falado chegasse para as pessoas. De certa forma, quando vejo o filme agora – eu vi, tem quatro meses, no Mubi – eu vi ali uma atriz. Eu falei “*nossa, aqui eu me lembro de ter pensado isso*”. O tempo todo eu fiquei me guiando nesse lugar “*tá, você está falando sobre você, mas aí entra a atriz*”. E eu acho que todas as atrizes, e todas as pessoas que participam desse tipo de filme, nesse formato, e lidam com o cinema da forma como eu lido, elas atuam. Eu, por exemplo, consigo ver muita verdade nos filmes do [Eduardo] Coutinho. Mas não consigo ver quando vejo um documentário sobre uma atriz fodona, etc. Para mim, ela está super autoconsciente de que é um documentário sobre ela e vai performar aquilo que ela quer que as pessoas vejam. Ela não vai ser exatamente aquilo que é na vida real. Então, acho que o cinema é muito presente de todas as maneiras. Eu lembro que eu tinha uma preocupação que era “*eu preciso performar como se eu estivesse conversando com um homem que me atraísse*”. Porque eu também tinha muita consciência de que a feminilidade só é lida pelas pessoas, inclusive por um corpo trans, se ela é projetada da forma como a sociedade entende a feminilidade. Então, para mim, não tinha que ficar a menor dúvida nas pessoas de que estavam diante de uma mulher trans. Na vida, eu sinto isso. Quando estou com meus amigos, as pessoas com quem eu convivo, eu não me sinto numa obrigatoriedade de estar o tempo todo feminina, dessa forma como as pessoas entendem a feminilidade. Mas quando estou num ambiente social, eu me sinto às vezes muito ridícula porque sinto uma necessidade de performar uma feminilidade que não é natural para que as pessoas não me rotulem como algo fora do normal, entende? “*Será que a Julia é mulher mesmo? Porque ela tem um jeito...*”. E eu já escutei isso muito de

peessoas trans, esse julgamento. Às vezes, dá vontade de ligar o foda-se, dizer “*não, eu não sou uma pessoa trans. Eu sou um homem cisgênero e estou performando desde os 8 anos. É um estudo, é um trabalho que eu faço, é o meu rolê na vida. Não te contaram que eu comecei a atuar, criei esse projeto com 8 anos de idade e estou com ele até hoje?*”.

**GV:** A gente pensou em maneiras de que a Julia ficasse confortável em cena. E eu acho que esse conforto a gente foi trabalhando através da ficção. A princípio, no roteiro original, ela teria inclusive outro nome, não era Julia, por causa de algumas inseguranças de expor certas histórias. Então, a gente criou esse outro nome que depois acabou abandonando. E criando pequenas situações que não perdessem a Julia, pequenas micromudanças dentro do quadro – como é um plano, não é fixo porque tem *zoom*, mas era uma câmera fixa – a gente criava também pequenos dispositivos que davam início a cada cena. A gente separou por cenas, colocava o espelho, ou a caixinha de música, ou ela vestindo o quimono, que também é uma situação completamente ficcionalizada – inclusive, o próprio embate que se dá ali entre diretor e personagem sobre a fetichização. É uma maneira de trazer para dentro do filme essa discussão sobre fetichização, que era algo que a gente sentia em outros filmes, então como colocar, fazendo parte da narrativa, de certa forma. E aí no fim, a Julia traz de volta essa história e revela como ela se sentiu vestindo o quimono. Enfim, várias coisas que amparavam, que eram ficcionais e amparavam a história real da Julia e essa vontade dela de poder lidar com essa história de maneira mais leve. Também o passarinho, que a gente comprou para o filme, não é da Julia. O próprio apartamento não é o apartamento da Julia. Acho que tudo isso ia ajudando nessa segurança para fabular.

**Eu achei muito interessante que, em várias entrevistas, vocês citam a ideia da ficção, da ficcionalização de certas histórias, como proteção. Para vocês, qual a importância do ato de fabular para sujeitos queer? Ser trans, gay, lésbica, queer, é se autoinventar, é criar algo novo. Qual a importância da fabulação nesse processo? E no caso de vocês, qual a importância da criação artística, da criação cinematográfica, para a constituição de vocês como sujeitos queer?**

**JK:** Eu tenho a impressão de que essa “galera” (risos) queer, em geral, é solitária desde pequena. A gente cria um próprio universo. Na minha geração, não existia esse papo de “*ai, que bonitinho, meu filho é gay. Ah, vou dar uma chupeta para e falar ‘aprende a*

*mamar*”. Você não vai escutar esse tipo de coisa. Nem você vai escutar “*ah, filho, vou te ensinar a chuca, é assim*”. Não. O que rola é um apagamento, a mãe e o pai fingem que não estão vendo. E a bicha começa a falar sozinha. E daí, ela vai fabular. Eu não conheço um viado que não fabule. É impressionante. E as pessoas queer em geral, sapatão, não-binária, *whatever*, tudo que está dentro dessa caixinha chamada queer. Eu penso que as pessoas fabulam desde sempre. Na vida da mulher trans, é isso, a gente começa a criar uma persona social, que a gente acaba aderindo a ela para a vida. Ela acaba se tornando você. Você inventa seu nome. Você usa durante um tempo o nome que as pessoas te dão. Eu tive milhares de nomes. Quando eu penso nos nomes que eu tive, lembro daquela cena da Whoopi Goldberg no *Ghost*, quando descobrem a ficha criminal dela que é enorme. Daí, tem várias fotos e vários nomes da Whoopi Goldberg com várias perucas diferentes (risos). Imagina? Eu, durante a minha adolescência, com todos os nomes que eu tive: Priscila, Kelly, Sayuri, Ayumi, não sei o quê, la la lá, até chegar na Julia. E eu falo “*gente, que loucura*”. Porque, no começo, as pessoas vão te dando nomes, mas daí você vai criando uma persona e vai criando o seu próprio nome. Você fala “*ah, eu não tenho cara de Priscila, de Sayuri, de Ayumi, de whatever, Benedita. Eu tenho cara de Julia*”. E você assume a Julia. Durante vinte e poucos anos, você não foi a Julia. Você foi milhões de pessoas, um multiverso, eu viro a Michelle Yeoh no filme (risos). Então, você é um multiverso e tem que lidar com isso. Acho que a fabulação na história do queer, ela é desde sempre. Eu não consigo não detectar histórias fabuladas numa pessoa LGBT. Não consigo. Todo mundo para mim tem uma personagem, todo mundo viveu histórias fantásticas, é meio Forrest Gump, viu de tudo, participou de tudo. Eu acho a nossa vida, das pessoas queer, muito mais interessante do que das pessoas héteras. Porque a minha prima se conhece como Raquel desde que ela nasceu. E a história de vida dela toda vez que ela me conta, eu acho meio chata, porque é só pagar boleto. É só conhecer o *boy* da rua, o que deu bola para ela, se casar, ter filhos e trabalhar numa fábrica metalúrgica em Diadema. E está sempre com cabelo enebado e nervosa para passear no *shopping* no domingo. A gente não, a gente inventa, fala “*ai, quando eu tinha 15 anos, aconteceu isso na minha vida, foi tão incrível*”. E talvez tenha acontecido, talvez não. Mas o fato de você ter essa imaginação para construir uma vida para você e passar isso pra frente... acho isso tão incrível, tão maravilhoso.

**GV:** Eu não tenho nada a acrescentar.

**Gustavo, você disse numa entrevista algo que achei muito interessante: “I like making documentaries about desires, fetishes and dreams. That’s what I search for”. Desejos, fetiches e sonhos são, de certa forma, modos de fabular, de imaginar algo que ainda não existe. O que te interessa ao filmar esses corpos/sujeitos queer num ato de criação, de imaginação? E qual a diferença entre *Corvos* e *Poeta cego*, no sentido de que a Julia é uma pessoa bem mais consciente do cinema, tem uma concepção própria de cinema, enquanto o Glauco Mattoso vem de outro universo, da poesia?**

**GV:** Acho que o interesse em filmar esses corpos sonhando, desejando, é uma coisa de afirmação mesmo, de colocar a gente no centro das narrativas, tendo voz ativa sobre o que a gente quer, do que a gente gosta, as nossas maluquices. Acho que o que a Julia disse é um pouco verdade. Toda pessoa queer tem algo de artista porque foi deixado à margem. E quando fica à margem, você começa a olhar o mundo com outros olhos, tem uma visão crítica sobre as coisas e consegue não cair nessa coisa que a Julia falou, que é uma vida em que tudo é predeterminado, casar, ter filhos. E quero acreditar que ainda consegue ter uma visão porque a gente está cada vez mais assimilado a essa lógica toda. E nesse sentido de comparação com o *Poeta Cego*, eu acho que todos os meus documentários... são todos artistas, na verdade. No fundo, eu estou entrando no mundo artístico daquela pessoa – seja a Julia na atuação, e depois na direção; seja o Glauco na poesia dele. Acho que são pessoas sempre muito autoconscientes do seu papel no mundo e com uma veia artística muito forte. Porque eu sei que, para o meu método de produção, e de filmes, que é totalmente independente, eu não posso esperar a coisa acontecer. São documentários em que as coisas têm que se dar em dois, três dias, porque não tem mais dinheiro. Não tem equipe que tope trabalhar de graça todo esse tempo. Eu sei que vou precisar lidar com a ficção, e muitas vezes eu vou precisar lidar com a repetição. Então, eu tenho que lidar com pessoas que estejam confortáveis em atuar com si mesmas. Muitas vezes, a pessoa fala “*eu já te contei isso*”, já entra num modo que não é do escopo do trabalho dela, que é ser ela mesma. Eu acho que esse tipo de documentário que eu faço só é possível porque são documentários sobre artistas. E artistas têm a consciência do que significa fazer um filme, por mais que alguns nunca tenham feito um filme antes. Enfim, eles têm a consciência do que é o fazer artístico e a gente se faz entender, eu com eles, da importância de que, em algum momento, eu falei “*Glauco, você vai ler as feridas das costas do Akira*” – só que aquilo é maquiagem, e o Glauco não lê braile. E é uma coisa que ele nunca quis aprender braile. Não quis, não gosta. Mas entendeu que, pro filme, seria interessante, e acho que entendeu isso porque

ele é um artista. A imagem seria legal, então ele topou fazer, apesar de não ser a verdade.

**Queria falar um pouco agora sobre a gaiola e o passarinho. Porque, num filme com muito pouca intervenção de arte, eles me parecem uma escolha muito específica. Eles a princípio remetem a uma ideia de aprisionamento, de algo ou alguém preso para ser observado, contemplado, quase como ornamentação. Mas a cena que mais me chama a atenção é aquele momento incrível em que o pássaro caminha pela Julia. Porque pode ser percebido talvez como um gesto de carinho, mas é claramente também um pouco incômodo, a Julia não está totalmente confortável ali. E isso me remeteu muito à ideia do gesto filmico, que carrega essa dualidade, pode ser as duas coisas. A Julia olha pra câmera, olha pra nós, devolve esse olhar. Queria que vocês falassem um pouco desses dois elementos, da gaiola e do pássaro.**

**GV:** Eu acho que o pássaro pode significar tantas coisas. Pode significar ela no processo de se tornar a dona da sua narrativa, da mesma forma que ela é dona daquele pássaro. Acho que também é um jogo de espelhos, essa questão do exótico, do fetichizado. Aquele pássaro, de certa forma, também está dentro daquela gaiola para servir ao olhar do dono, de quem vê, aquele ser outro, que não é humano, que precisa estar ali, para não ir embora. Mas eu acho que ali também é o começo de uma relação, talvez possa ser o começo de uma amizade. Um pássaro que ela fala que tem há pouco tempo, que ainda está aprendendo a lidar com ele. Ao mesmo tempo, me parece ser interessante ter a Julia responsável por essa vida, por aquele animal.

**JK:** O que aconteceu depois do final da filmagem foi que eu levei a situação toda do *Corvos* para a terapia porque eu fiquei muito preocupada em como as pessoas iam receber o filme. Eu tive crise de ansiedade pensando em como seria essa exposição depois dos 40. Eu estava entrando nos 40 anos, estava começando a pensar na minha imagem, em como as pessoas podiam reagir. Eu não queria me tornar o *freak*. Não queria eu mesma me exotizar, do tipo “*ah, agora vamos olhar para uma travesti que deu errado, kkkk*” (risos). Porque é isso. Eu vivo num país em que eu não tenho nem um prêmio para ganhar por esse sacrifício, diferente do Brendan Fraser, que ganhou o Oscar. O máximo que eu ia ganhar era um Kikito. Vai ganhar o quê, gente? Candango? Ah, olha o nome dos prêmios. Eu fiquei muito grilada com essas coisas. Mas pura besteira. É prestação de contas pra sociedade, essa ideia da imagem. Eu falava pro Gustavo “*nossa, vou entrar numa dieta, ficar magérrima pra fazer o filme*”. Quando,

na verdade, tudo isso era uma prestação de contas da minha cabeça para uma sociedade doente, que cada vez mais cobra que as pessoas tenham um padrão, nas suas caixinhas. E é muito chato isso. Isso que você falou da gaiola é interessante porque, na época, eu tinha muito medo da Nuvem. Para mim, foi muito agonizante ela andar no meu corpo, e eu ter que lidar com aquilo.

**O *Corvos* para mim é um filme, acima de tudo, sobre cinema. Que discute o cinema, o que ele comporta e não comporta. E é um diálogo, ou uma negociação, que vira quase um cabo de guerra criativo entre as concepções de cinema de vocês: a da Julia, mais clássica, hollywoodiana; e a do Gustavo, um pouco mais próxima de um cinema moderno, talvez poético, menos tradicional. Você, Julia, dizendo o que cabe no cinema, o que é adequado, de bom tom, e o Gustavo puxando aos poucos, negociando com você, convidando a ultrapassar ou subverter essas linhas, brincar com elas. A Julia está em cena, ela meio que decide o que quer ou como falar, mas o Gustavo está por trás da câmera, ele tem o *zoom*, ele pode enquadrar. O quanto esse diálogo ou embate criativo foi encenado, já pensado de antemão no roteiro, ou o quanto ele simplesmente aconteceu ali no set, organicamente?**

**JK:** O *Corvos* na filmografia do Gustavo é um corpo estranho, um ser estranho. Se você pegar todos os filmes do Gustavo, eles são muito modernos, uma linguagem mais provocadora, erótica. E o *Corvos* é, tipo, o sexto dedo do pé. Mas [esse diálogo] aconteceu naturalmente. O Gustavo, quando me apresenta os filmes dele, sempre fica esperando a minha reação porque ele sabe que, em algum momento, eu vou ficar constrangida por alguma cena, alguma coisa. Então, ele já acha que eu detesto a maioria dos filmes que ele faz. Não, eu gosto. E não é só porque ele é meu amigo, uma pessoa muito próxima, que eu faria o *Corvos*. Eu fiz o *Corvos* porque eu via que, de fato, ele tinha uma sensibilidade que tinha muito a ver com o que eu queria projetar na tela. Eu estou com uma pessoa que eu confio, ele em nenhum momento ia me implicar, me podar. Com qualquer outra pessoa com quem eu não tivesse a relação que eu tenho com o Gustavo, ela falaria assim “*ah, vamos filmar de novo esse take porque eu acho que ficou um pouco brocochô, ou um pouco melodramático*”. E o Gustavo não. Ele permitiu que eu fizesse as escolhas do jeito que eu queria. Quando a gente encena algum conflito no filme, é muito querendo trazer para as pessoas essa reflexão do que é de fato o lugar de fala, essas questões de quem detém o poder da narrativa. Em algum momento, eu falo “*ah, eu me senti objetificada*”. Mas na verdade eu falei aquilo, e foi combinado anteriormente, muito com a intenção de dizer “*por que vocês não podem*

*questionar os seus diretores?”*. Vocês podem, e isso é interessante. Porque qualquer atrito que houvesse ali no set me estimularia a fazer o meu trabalho de maneira melhor, como eu acho que para ele também. De fato, nós temos olhares muito diferentes para cinema. Toda vez que ele me apresenta um roteiro, eu acho cada vez mais distante, ousado, como eu não faria. Mas eu admiro muitíssimo. É incrível, eu queria entender, mas não consigo porque me formei dentro de uma escola diferente. O Gustavo foi pra Cuba, conheceu pessoas jovens, ele é mais jovem. Eu fui conhecer coisas com o Gustavo. Fui assistir a cinema queer alternativo por causa do Gustavo. Então, é totalmente natural essa troca, esse embate. A gente conscientemente não planejou isso. O que a gente planejou foi até que ponto seria interessante criar atritos para estimular o público, para que não fosse uma coisa num tom só – e como ele filmaria.

**GV:** A gente estava aberto a tudo, ao improvisado, ao acaso, à realidade. Eu sempre tento ficar bem aberto ao que possa acontecer. Mas a gente sempre trabalha com roteiro, tentando definir o máximo possível o que é o filme de antemão. Até para, quando acontecer algo que não pertence ao filme, a gente poder abandonar ou abraçar. Nesse sentido, os embates que acontecem no filme, a maior parte deles, são programados no roteiro. Existem nuances e coisas que surgem ali que a gente não tinha pensado, mas basicamente é encenado.

**Nas entrevistas que eu vi e li, o Gustavo cita o *Portrait of Jason* e os filmes do Coutinho como referências pro *Corvos*. Quería saber se vocês pensaram em outras influências ou referências durante a concepção ou elaboração do longa.**

**GV:** Eu sempre amei Coutinho. E eu tinha visto o *Portrait of Jason*, que me inspirou muito para fazer um filme com uma pessoa só, numa única locação, com um único figurino. Tudo isso me empolgou, como um cineasta independente tentando fazer meu primeiro longa. E eu já tinha filmado em 2014 o *Vil, Má*, que foi lançado em 2020 na Berlinale, mas eu nunca tinha finalizado, nunca tinha montado o filme. Porque eu achava que não tinha um filme ali. Achava que não dava para fazer um filme com uma pessoa só, para fazer um longa. E eu meio que abandonei o *Vil, Má* por um tempo até eu ver o *Portrait of Jason* e falar “*nossa, quero fazer um filme assim*”. De certa forma, dá para dizer que eu já estava nessa pesquisa. Além desses filmes citados, eu já estava nessa pesquisa desde o meu primeiro filme, *Filme para um poeta cego*, que já é uma tentativa de entrar no universo de um personagem e mergulhar nesse universo através da fala com o personagem. O *Filme para um poeta cego* e o *A Chamada* são dois filmes que já trabalham essa estrutura, mas em geral tem personagens coadjuvantes que estão

ali dando um apoio. Os dois filmes têm mais de um personagem. E quando vi o *Portrait of Jason*, e já tinha filmado o *Vil, Má* com ela sozinha, eu falei “*quero fazer essa experiência radical, de ser só uma pessoa mesmo diante da câmera e ver se é possível*”. A gente não sabia se ia ser um longa, um curta. Eu realmente estava aberto. Imaginava que podia ser um longa pela quantidade de histórias e pelo carisma da Julia, mas foi um experimento também. A Julia trouxe referências de atuação, de filmes que ela queria trazer um pouco o tom da atuação. *Grey Gardens* foi muito uma referência, ela queria ter um certo elã da Little Edie e, enfim, ela tinha essas referências dela de atuação muito claras.

**JK:** Na minha cabeça, quando a gente começou a conversar sobre o filme, para mim era uma espécie de *Grey Gardens*. Eu era a Little Edie, “*ah, cá estou eu, no meio da minha decadência, da minha loucura, da minha insanidade*”, e a pessoa precisa descobrir quem sou eu. E para ele, não. Para ele, era o Jason, que é completamente diferente. É outro rolê. Então, quando ele traz o Coutinho, que nós dois amamos muito, as dicas dele eram sempre “*ah, tem esse filme, o Edifício Master, tem esse, tem esse*”. E pra mim, o *Jogo de Cena* era a minha referência maior. Porque no *Jogo de Cena*, eu entendi que eu faria exatamente o que as meninas fizeram no filme – a Marília [Pêra], a Fernanda [Torres], as atrizes profissionais. Eu fabularia a partir de uma história de alguém, e esse alguém sou eu. Então, pra mim, foi bem interessante esse exercício de construir essa Julia que não sou eu, que é uma fabulação. Por mais que veja momentos no filme em que eu me reconheça, em que lembro do quanto eu fui eu, não havia nenhuma camada de atriz, 99% do tempo eu estava muito consciente de ser atriz ali, de que era importante pra mim. Não só pela questão da segurança, mas essa questão de autoproteção. Era também uma questão fílmica mesmo. Porque os documentários do Gustavo são muito crus, tem alguma encenação, mas aquelas pessoas são elas mesmas. Eu não consigo ver o Glauco não sendo aquela pessoa que eu vi no filme. Mas eu não queria ser o Glauco, entende? Eu não queria ser a pessoa real. Eu queria ser a pessoa que ficasse no universo da fabulação, uma espécie de Little Edie, coisas do Tennessee Williams, que sempre me puxam muito. Então, eu ficava, “*ah, eu quero brincar, trazer um elemento da Blanche, uma coisa da Little Edie*”. E a brincadeira do quimono também foi por isso. Porque no *Grey Gardens*, tem uma cena em que a Little Edie coloca uma roupa que ela não usava há muitos anos e fala “*ah, ela está apertada, mas vai entrar, vai servir, e vocês vão ver como é maravilhosa essa roupa*”. E você vê que é um vestido cagado, é uma coisa tenebrosa. Mas ela via uma beleza naquilo e achava que aquilo ia trazer algum elemento pro filme. O quimono tem esse papel, na minha cabeça.

**Outra coisa interessante que eu li é o Gustavo comentando sobre como a Julia calibrava ou adaptava a forma de contar uma determinada história porque ela tinha em mente o/a espectador/a e queria manter ele/a do lado dela, não queria perdê-lo. Vocês tinham em mente uma ideia de espectador/a durante a elaboração do filme? Quem vocês pensavam que seria o público do longa? E o que vocês eventualmente descobriram sobre o filme no contato dele com os/as espectadores/as, algo que talvez vocês não tenham percebido e que veio à tona com a recepção dele em festivais e salas de cinema?**

**JK:** Quando o Gustavo me falou do *Corvos*, ele falou “*ah, eu quero fazer meu primeiro longa, e eu quero que seja com você e sobre a sua vida, sobre as suas histórias e todas essas coisas que você fala pra mim há muito tempo*”. E eu falei “*ótimo, maravilhoso*”. Mas, a princípio, ficava muito aberto. O Gustavo não trabalha muito com esse lugar de expectativa, ele é muito pé no chão. Ele fala “*ah, vou fazer esse filme, não vai custar muito dinheiro, vai ser muito rápido, vai ser uma noite, e pode ser que seja um curta, pode ser que o material seja de um longa. Não sei o que vai acontecer, vamos deixar rolar*”. Na minha cabeça, o filme podia se tornar um curta-metragem, ou um longa, ou nada. Eu estava muito consciente disso – de que, no final, depois de montar, ele podia dizer “*não, não é nada disso*”. E acabou, vai pro arquivo morto. Então, a gente nunca pensou em público. Quando o filme passou pela primeira vez lá em Tiradentes, eu fui morrendo de medo. Porque o público da Mostra de Tiradentes é muito diferenciado. É 8 ou 80. E eu pensava “*nossa, eu vou ser linchada. As pessoas vão rir*”. E quando o filme foi bem recebido, eu não sabia como reagir ao carinho das pessoas. As pessoas vinham falar “*ah, que lindo, adorei*”. E eu falava “*ahn? Ah, então tá*”. Aí, eu fui pra Mar del Plata, que era um outro público, e pra Portugal. E nesses dois lugares, era 90% pessoas com mais de 60 anos na sala. E as pessoas choravam. Eu me lembro de senhoras na Argentina trazendo doces, alfajor, pra mim, “*eu vi seu filme, uma lembrancinha pra você*”. E elas ficavam muito tocadas com a parte do abuso. Falavam “*nossa, como você foi piedosa*”. E eu falava “*gente, onde eu fui piedosa nessa história?*”. Eu não entendia. Acho que é isso, as pessoas também criam uma expectativa de violência em relação ao corpo trans. Então, elas vão pensando que iam ver um filme super assim... ainda mais do Gustavo. Talvez elas tivessem uma expectativa de que em algum momento ela vai enfiar uma garrafa no cú, vai se masturbar, ela vai pular, vai fazer alguma coisa louca. E quando viam que não era nada disso, as pessoas surtavam. Eu falo muito isso com amigas trans. A expectativa que a sociedade tem do corpo trans é muito louca porque as pessoas sempre esperam que nós sejamos as maluconas, ou

seja, que o primeiro *frame* do filme seja eu enfiando uma agulha no meu seio para fazer um piercing. As pessoas pensam loucuras. Ou eu na rua, fazendo programa. E a gente criou um imaginário que, acho que se existia, as pessoas ainda não tinham percebido. Não me lembro. Ele criou, pra mim, um lugar na filmografia queer brasileira que ainda era muito vazio. Eu participei da equipe de seleções de filmes de vários festivais e ficava pensando “*nossa*”. Eu não consigo ver filmes com pessoas trans em que a genitália delas não seja exposta, que a questão da violência não seja exposta. Sempre tem uma cena da travesti na calçada apanhando do cliente, ou as próprias brigas entre elas. Ou elas comendo pão com mortadela num quartinho sujo. E se você não vê isso, explode tua cabeça.

**GV:** A Julia é uma atriz e uma pessoa muito consciente de como a imagem dela pode ser vista em diferentes ambientes. E eu acho que ela trouxe isso pro filme. Acho que tem uma autoconsciência da atuação. Não é só ela sendo ela mesma. Acho que é ela mesma jogando com o espectador, jogando comigo. Acho que ela domina, na verdade, domina tudo. E uma das minhas grandes surpresas na tela é ver o quanto ela está dominando ali a situação, ela faz o que quer, do meu ponto de vista. É o que eu sinto, e já ouvi isso de algumas pessoas também. Eu não sei exatamente o pensamento do público. Eu sempre acho que meus filmes vão fazer muito sucesso, ganhar o Oscar. Eu tenho esses delírios de que meus filmes, tendo sexo explícito ou não, vão chegar em todos os públicos, todo mundo vai amar. Porque se não fizer com essa ilusão, nem faço. Eu sempre acho que os filmes vão furar as bolhas, chegar em muitas pessoas, que é o que eu desejo, de fato. A minha percepção de público é muito distorcida, muito maluca. Mas a Julia, eu acho que ela queria atingir um público grande, e é por isso que eu acho que ela calibrava muito o tom das histórias. E também por saber que a família dela ia ver o filme, e ela sentia medo da família se sentir exposta.

**Qual a concepção de cinema queer de vocês? Não existe uma concepção única, nem definitiva, do que seja cinema queer. Então quando leem ou ouvem a expressão, o que ela significa para vocês, no que pensam?**

**JK:** Durante alguns anos, eu pensava que eu, como mulher trans, não faria parte do cinema queer porque eu não tenho nos meus roteiros, no que eu tenho pronto para filmar, histórias com protagonismo de pessoas queer. Essas pessoas existem nos meus filmes. Mas eu quero fazer um cinema que se comunique com a massa, com o grande público. Eu não tenho essa pretensão de ser uma Jane Campion, ou uma cineasta super

refinada, a francesa que fez aquele filme maravilhoso, *Retrato de uma jovem em chamas*, a Céline [Sciamma]. Eu não tenho essa pretensão. Eu quero contar histórias que cheguem em todo mundo. E estava na terapia alguns meses atrás falando para minha terapeuta “*eu me sinto só porque eu nem sou do cinema heteronormativo, nem sou do cinema queer*”. E ela me perguntou o que eu entendo por cinema queer. Eu respondi “*cinema feito por pessoas LGBTQs que falam sobre as vivências dessa comunidade*”. E ela falou “*eu também penso que é, mas será que é isso mesmo?*”. Nós duas começamos a nos questionar. Será que é lido só cinema queer a partir do corpo queer e sobre pessoas, vivências queer? Porque eu posso muito bem, eu acho que é uma forma de *hackear* o sistema, eu sendo uma mulher trans fazer um filme sobre um casal cisgênero numa treta absurda, numa DR interminável, como o Noah Baumbach fez no *História de um casamento*, e isso ser cinema queer. Porque, afinal de contas, é o olhar de uma mulher trans dentro dessa relação cis heteronormativa e, obviamente, não vai ser o mesmo olhar que, sei lá, a Rebecca Miller, a Maggie Gyllenhaal teria – que são diretoras de que eu gosto muito e que eu tenho acompanhado. Então, eu fico pensando que eu posso fazer cinema queer, mas eu vou ser – e eu odeio essa frase, mas é como eu imagino que os jornais vão escrever sobre os meus filmes: “*ah, o filme daquela cineasta travesti da família brasileira*”, como a Rogéria falava. Porque provavelmente as pessoas queer muito militantes não vão entender o meu filme como um filme queer. Elas vão pensar “*ah, é um filme dessa travesti da família brasileira. Paciência*”. Para eu conquistar o cinema queer, talvez se espera que eu faça um filme sobre uma travesti mutante num mundo distópico, e ela atravessa paredes nua. Ela muda de sexo a hora que ela quiser, então ela imagina uma buceta, a buceta aparece. Ela imagina um pau, o pau fica enorme. Aí, talvez, eu fico imaginando que pode ser isso. Mas também não. Porque é um pouco de birra minha pensar que 90% dessa comunidade queer tem esse pensamento. Pode ser que não, que as pessoas queer tenham outro pensamento. Eu me sinto muito à parte do cinema queer, e é uma coisa que me dói. Eu faço parte do [Festival] Mix Brasil, todo ano estou no comitê de seleção de curtas-metragem. Assisto a uma porrada de filmes gays, filmes de lésbicas... majoritariamente homens gays. E eu sinto quando vou dialogar com esses homens, que eles têm uma dificuldade porque eles não conseguem me ver como uma mulher no cinema queer. Eles ficam me imaginando a tiazona do zap. Eu acho que o cinema queer pode ser muito mais diverso do que as pessoas veem hoje. E eu vou fazer parte, mas vou fazer parte seguindo o meu estilo de cinema, o meu pensamento. Não quero fazer parte me sentindo obrigada a fazer um filme sobre a travesti mutante, ou sobre os gays mais fudas do universo. Porque eu acho isso chato. O Tennessee Williams fazia obras-primas que falavam sobre a homossexualidade, sobre temas que eram muito caros pra ele, mas ao mesmo tempo se

comunicavam com muita gente porque eram sobre várias coisas. E eu penso um pouco dessa maneira.

**GV:** O queer pra mim é uma tentativa deliberada de ser diferente, de fazer diferente, de incomodar, de desafiar o bom gosto, o palatável, o higiênico, o asséptico. É falar sobre sexualidade também, não é apenas colocar personagens gays, lésbicas, trans sendo fofos no mundo. Acho que tem uma questão de não-conformidade com o mundo, que pra mim é essencial pro cinema que eu considero queer. Enfim, não é apenas ter personagens LGBTQIA+ e assimilados na sociedade. Eu acho que não, que é um constante trabalho de desafiar padrões e fazer diferente.

## Entrevista: Hilton Lacerda

HILTON LACERDA (Recife, 1965) é roteirista e diretor. Colaborou nos roteiros de alguns dos principais filmes da chamada Retomada do cinema brasileiro dos anos 1990, como *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas: 1996) e *Amarelo manga*. Na direção, foi responsável por inúmeros videoclipes e, no cinema, realizou o documentário *Cartola: música para os olhos* (2007) em parceria com Lírio Ferreira, além das ficções *Tatuagem* e *Fim de festa* (2019).

**Você sempre deixou claro, ao falar sobre o filme, que o Chão de Estrelas foi inspirado no grupo pernambucano Vivencial Diversiones, mas que o Tatuagem não é a história, nem a biografia, deles – é totalmente ficcionalizado. O que você acha que o longa mantém do Vivencial ou, mais especificamente, como – e que parte do – gesto artístico deles influencia mais diretamente o filme e o teu próprio processo criativo?**

**Hilton Lacerda:** O que mais me interessa em grupos como o Vivencial é onde eles se encontram, é a geografia do grupo. A gente está falando de um grupo que está na periferia da periferia da periferia. Não que seus integrantes de fato estejam lá, mas a própria posição deles e de onde vinha a provocação, num momento muito específico também da história. É o recorte de um pensamento artístico que nasce de uma necessidade muito específica. Ele está longe da academia, vive um universo bastante forte, mas ao mesmo tempo um universo que tem as suas próprias regras – digamos, sua própria ética, de alguma forma, de sobrevivência ali dentro. E isso me interessa bastante, e me interessava quando eu estava fazendo o filme. Não raro, é um filme que as pessoas pensam que está muito voltado para uma espécie de saudosismo. Eu não posso ter saudosismo por uma coisa que eu não vivi de fato. Eu tinha 13 anos, o personagem que mais se aproxima de mim no filme é Tuca, que é o filho de Clécio, mais no sentido da observação e da audição. Eu conheci muita gente do Vivencial depois, tanto que as pessoas perguntam muito com relação a isso sobre a pesquisa do Vivencial, “como você pesquisou”, e eu não fiz pesquisa anterior. Eu escrevi diante de uma reflexão e de uma intuição e também de um conhecimento pessoal que eu tinha, até para ter mais fluidez no que eu queria falar e, talvez, um pouco mais de frescor.

Agora, depois de pronto o roteiro, eu conversei com vários integrantes do Vivencial para entender se aquilo que eu tinha intuído, que estava pretendendo, que tinha construído, fazia sentido. E foi muito bom, foram mais de 20 entrevistas de duas horas, é um material incrível, mas só pode ser publicado se tiver a autorização das personagens que foram entrevistadas. Três delas já morreram. Então, era muito pessoal o que eu queria saber. É um material muito precioso. O que elas me trouxeram foi muito mais um seguimento emocional em relação àquilo que eu estava fazendo. Elas colocaram as coisas, na prática, no universo da amorosidade, em vez de uma frieza mais distante. Tudo que eu conhecia da história do Vivencial era meio mítico. Elas me permitiram entender os conflitos de cada um, o que era a paixão, como as pessoas se permitiam... mas, ao mesmo tempo, elas tinham limites dentro da humanidade delas. Já estava escrito com relação à paixão de Clécio com Fininha, mas ela fica muito mais clara na relação de ciúme entre dois amigos que fazem parte do mesmo projeto, que é Paulete e Clécio, que vem esse sentimento de que às vezes você não dá conta.

**Outra influência que você mencionou que borbulhava pela tua cabeça durante a escrita do filme foi o livro *Orgia*, do Túlio Carella. Claro que se tratam de duas narrativas completamente diversas, mas quais aspectos do romance, que elementos do Recife dos anos 1970 que ele captura por meio da criação literária você acha que o filme busca traduzir cinematograficamente?**

**HL:** Eu li o *Orgia* do Túlio Carella pela primeira vez no começo dos anos 1990. É um livro que foi lançado, com tradução de Hermílio Borba Filho, e nunca foi relançado. Hermílio Borba Filho é um dramaturgo e um intelectual bastante importante. E esse livro desapareceu. Quando li, eu fiquei muito impactado com o personagem de Túlio Carella e com o Recife. A gente está falando de 1961, 62, que é quando o Túlio Carella vem para o Recife. E você vê ali a mesma cidade. Talvez a circulação do estrangeiro tenha ficado mais comum. Na época dele, era muito raro. Mas, na verdade, eu tenho uma paixão por esse livro – não somente eu, várias pessoas já pensaram em adaptar esse livro, o Karim Aïnouz, eu adoraria, um monte de gente fica muito impressionado quando lê. E o que é mais engraçado é que, antes da leitura do livro, eu tinha conhecido o personagem por causa do [livro] *Devassos no Paraíso*. Eu li porque eu tenho a primeira edição do *Devassos*, lançada em 1983. E quando eu li, em 1983, falei “*cara, que história, né, incrível, essa história desse argentino*”. Tem um personagem que, para mim, é muito importante, que está no *Devassos* e também estava um pouco em

Túlio Carella porque fez parte, em determinado momento, do mesmo mundo, que era o Jomard Muniz de Britto. Ele era um agitador cultural aqui do Recife, realizador de vários Super-8, uma pessoa por quem eu tenho um carinho imenso e é uma dessas figuras que eu falei que foram entrevistadas para a construção do Chão de Estrelas. E eu falando com João Silvério [Trevisan] – quando morei em São Paulo, a gente era vizinho de prédio, morava na Avenida São Luís –, ele foi numa festa lá em casa porque era muito amigo do meu ex-namorado, e a gente comentou sobre Jomard. Eu estava com muita vontade de fazer um filme com o Jomard, que fosse meio híbrido, que tivesse esse personagem que eu chamava até de o Homem da Ponte, que fazia essa transição entre esse mundo marginal, marginal artístico, com o mundo acadêmico. E a ponte disso era o Vivencial Diversiones. Foi quando o João Silvério provocou “*ah, por que você não faz um filme sobre o Vivencial? O Vivencial tem uma história tão excitante, tão cheia de nuances, tem tudo lá dentro daquela história*”. Foi quando me veio a ideia: por quê? Porque eu tinha um sentimento de uma coisa que eu queria falar, eu tinha um monte de coisas, mas me faltava um pouco onde colocar essa história, em que tempo, em que janela. Por isso que eu falo, essa coisa do saudosismo está abrindo a janela do passado – claro, do passado na época da realização – para falar de um futuro que era o nosso presente, toda uma perspectiva sobre o que vai acontecer. Esse era, na verdade, o meu maior disparador.

**Você também falou muito dos motivos de ter escolhido o ano de 1978 como sítio histórico do filme: o início da reabertura democrática, uma certa esperança num futuro utópico. Existem alguns, ainda que talvez não muitos, filmes brasileiros sobre esse período, a ditadura brasileira, e a resistência e oposição a ela. Mas a maioria, ou quase todos, ignoram a presença de sujeitos queer nessa resistência. Como você acha que as vivências dos sujeitos queer daquela época, muitas vezes invisibilizadas, mas muito ricas, dialogam com a resistência ao regime e à ditadura militar? Como quis que os corpos desses indivíduos no filme expressassem essa ideia de resistência e esse ato político naquele momento? E como acha que a condição queer dos personagens naquele momento histórico específico afeta ou influencia a criação artística deles?**

**HL:** Tem uma coisa que eu acho muito curiosa na tua pergunta, e no contexto geral, que é você entender a política que esses corpos são capazes de realizar. Essa realização, talvez – de uns anos pra cá, estou falando do final dos anos 1990 pra cá – ela tenha

tomado um processo de consciência mais explícito no Brasil. Eu sempre acho que, no geral, a reação desses corpos diante do mundo é muito intuitiva, no sentido de como você está batendo de frente ali com a política geral das coisas, com a sua... digamos, com você inadaptado ao mundo que está ali te cercando. E a gente vive num país, é uma característica também do Brasil, que tem essa coisa muito hipócrita das relações sociais e das relações pessoais. Nada disso, por exemplo, dessas relações, dessa promiscuidade, entre homens e homens, mulheres e mulheres, mulheres e homens, ela não é novidade dentro da história brasileira. Ela sempre existiu, mas com confrontos morais diferentes. Mas uma coisa caracteriza sempre elas: o tipo de violência com que se reage a isso é diferente, mas sempre se reage a esse universo quando ele transborda. Por exemplo: na minha cabeça, o Chão de Estrelas era todo muito engraçado, muito divertido, você ia lá por causa do deboche, por causa daquele corpo feio nu, porque não eram corpos estruturais, mas são lindos. Mas naquela época, em determinado momento, era assim “*a bicha pobre, não sei o quê*”. Então, tinha uma coisa engraçada, de que as pessoas gostavam. Mas toda vez que isso transbordava – que, no caso do filme, é quando um número faz mais sucesso do que se imaginava – as pessoas ficam putas porque a censura deixou um espetáculo como aquele ser liberado. E tudo que era permissivo se torna proibitivo. O censor diz que não tem nada a ver com isso, que só está ali para proibir, nada mais. Tudo vira uma questão. Então, acho que a questão desse corpo, é um discurso até desgastado já, mas esse corpo político, na verdade, está presente em muitas coisas. Está presente no corpo das mulheres, no corpo das pessoas que se colocam indefinidamente diante de um mundo mais estabelecido. Esse corpo tem várias funções, e eu acho que o corpo queer, quando ele perde a graça, ele incomoda. Quando tanto o discurso político como o discurso afetivo vai para um determinado lugar, não é só que ele incomoda, ele constrange também. As pessoas são meio constrangidas. E é muito bom lidar com isso. No *Fim de festa*, um monte de gente ia ver o filme achando que pai e filho iam terminar transando. Mas era proposital, eu sabia que a afetividade incomoda, a inversão de valores de um filho que é pai do próprio pai, ele que toma conta e se preocupa com ele. Eu acho que as pessoas ficam muito desconcertadas, e isso me interessa bastante: onde usar esse corpo, e a consciência que esse corpo toma. Toda consciência desse corpo pra mim agrada? Não, às vezes tem umas inconsequências, tem uns excessos, mas faz parte da história. A história, quando acontece, é cheia de equívocos. A gente só entende um pouco melhor depois que passa. No presente, ela é só discussão.

**Outro aspecto interessante que você revelou é que os próprios atores do filme se reuniram como uma companhia teatral e criaram os espetáculos e esquetes do Chão de Estrelas. Como esse gesto artístico deles influenciou ou reconfigurou a forma como você pretendia filmar aquela história?**

**HL:** Os espetáculos que são apresentados no Chão de Estrelas estão todos no roteiro. Uma coisa que é importante dizer é que existiam dentro do elenco nuances muito grandes de interpretação. Porque a gente estava trabalhando com artistas, de alguma forma. Tinham coreógrafas dentro do grupo, fotógrafas... porque o que eu queria? Eu queria que, dentro dessa cooperativa de artistas, saísse um espetáculo – como era a ideia desses grupos. Talvez no mundo contemporâneo, o [Teatro de] Oficina fosse uma representação disso, um monte de artistas que têm coragem de fazer muita coisa.

Só que, do ponto de vista da interpretação, a gente precisava de um mínimo de unidade porque era muito perigoso se destoasse muito entre uma coisa e outra. E tinha desde um Irandhir [Santos], ali no meio uma Amanda Gabriel, que estava na preparação geral das coisas, e um monte de atores. Então, é um acordo que foi feito: as pessoas não tinham que chegar até Irandhir, Irandhir foi até os atores. Fez os mesmos exercícios, as mesmas brincadeiras, e veio trazendo o elenco. Obviamente, você vai continuar vendo pessoas que estão ali fazendo muito bem o papel, mas não era interesse delas: são tatuadores, são bailarinas. Mas teve uma preocupação daquelas pessoas em entenderem que isso tudo vinha junto. E o método mais prático, assim como no teatro, é que os textos estavam ali – então, cabia a montagem desses espetáculos. Os personagens – obviamente que alguns estavam intuídos, você sabia quem era Clécio, quem era Paulete – mas o resto tinha que adequar como numa peça. Existia um líder, e a afirmação desse líder, que era Paulete, mas ao mesmo tempo Paulete brigava o tempo inteiro por esse poder. Então, dentro do núcleo dos artistas, foi se criando essa função, que era parte também dessa preparação. E todo dia, a gente estava lá, e eu sempre conversando com eles: *“oh, tu tem que lembrar que a gente está fazendo um processo teatral, mas a gente também está fazendo um filme”*. Então, eu escrevi uma peça inteira para fazer aquele último espetáculo. É tudo escrito, mas eu não vou usar uma peça inteira dentro de um filme porque não era essa a intenção. Tinha que recortar. Tinha a história do cara que entra em contradição e descobria que ele são dois, o anjo e o demônio, o pai... era uma espécie de coisa nietzschiana. Ele descobre a liberdade, por isso a *Polka do cú*. Tinha toda uma estrutura, mas toda repartida no sentido de serem esquetes que, no final, fossem uma peça.

Então, esse trabalho dos atores junto com o Irandhir e a Amanda Gabriel, nesse sentido, era de, a primeira coisa, que os atores virassem donos dessa proposta. Tem que lembrar que era um teatro participativo, mesmo que Clécio seja uma pessoa muito dura, Clécio manda em tudo. Ele aceita tudo, desde que concordem com ele. Quando não concordam com ele, ele é um militar. A inversão dele é onde Fininha está: no exército tem uma coreografia, tem um desejo, tem tudo, só que do outro lado, de uma outra perspectiva. Mas a gente queria uma disponibilidade e uma movimentação dos atores, onde a compreensão dessa movimentação fosse muito livre. Depois, a gente tinha que enquadrar ela nos limites que a gente tinha: limites de movimento de câmera, de equipe, como é que isso se daria. Então, eles tinham uma liberdade incrível de fazer as coisas, tinha uma conversa pra ir além, o que que a gente pode fazer mais, o que são os números. Alguns números são inspirados no Vivencial. Mas o que era mais importante era o que essas pessoas trazem, o que a direção de arte está propondo, o figurino, dentro daquela perspectiva, e que nível de liberdade a gente tem nesses movimentos.

Então, a gente ensaiava os espetáculos, depois eles eram enquadrados por nós. E quando eram apresentados, o público era convidado para aquela apresentação, as pessoas sentavam e não sabiam o que iam ver. Era o primeiro contato com aquele universo, o que era parte da diversão. E como tinha aquela câmera de Joubert, eu dizia “*olha, a câmera de Joubert, você pode olhar quando você quiser*”. A câmera de Joubert é uma câmera onde você “se amostra”, olha nela para aparecer. Tinha toda uma perspectiva, do próprio elenco, existia uma tensão quando apresentavam um espetáculo. Isso no primeiro *take*. Depois, nem tanto. E isso era interessante. Era a função daqueles atores habitar esses dois mundos: o mundo da representação debochada daquele teatro, e o mundo da representação teatral que beira uma espécie de realismo. Agora, um universo derramando no outro. Você não deixa de se contaminar pelo outro universo.

**O filme pode ser considerado um musical. E o curioso é que as apresentações do Chão de Estrelas não são os únicos números musicais. O exército é quase sempre apresentado como performance também, inclusive com música e uma espécie de coreografia. Era intencional essa justaposição, na montagem, dos dois universos como performances teatrais opostas? E como você buscou encenar e filmar cada uma para delinear esse contraste entre os dois teatros?**

**HL:** Essa proximidade, que ao mesmo tempo é distanciamento, está pensada desde o roteiro. Esses dois universos se contrapõem, mas quando se espelha os dois, parece o lado do espelho que não se quer ver. O exército não quer ver a sexualidade que está ali naquele grupo, e esse grupo não quer ver a autoridade, a ordem que existe para que essa anarquia se estabeleça. Tudo é meio limitado por isso. E fazer isso tentando não sublinhar, e deixando isso como parte do discurso, mas como parte da percepção de quem assiste, é o que eu acho mais interessante. Essa coreografia é pensada no sentido de como ela é colocada – obviamente que muito mais simpática a coreografia do Chão de Estrelas do que a coreografia do exército. Mas o personagem de Fininha é muito importante nessa conduta porque, na verdade, ele é o personagem de transformação. Ele leva a expressão de um corpo para dentro do outro. E é isso que causa – ou seja, transbordou: ele envia e faz as coisas transbordarem e, a partir dali, tudo muda. Tem uma mudança que vem da consciência que Fininha vai tomando durante o tempo que ele convive com aquele grupo. A ideia do amor livre, por exemplo: ele compra a ideia do amor livre. Ele vai transar com Érico na festa porque todo mundo pode transar com todo mundo. Mas Clécio não gosta muito. Então, passava um pouco por isso. Esses universos e esse cruzamento, ele se faz um pouco nesse sentido: pensar, pensar de modo diferente, mas entender que esses dois universos são coreografados, e – e isso é uma das coisas que eu mais gosto de trabalhar em cinema, vai estar em tudo que eu escrevo, nas coisas que eu dirigir – de que forma esses gêneros estabelecidos podem ser corrompidos por alguma forma de atuação. Isso me interessa bastante. O *Tatuagem* está bebendo na ideia de musical, isso é proposital, assim como tudo que eu escrevo está muito tomado pelo espírito do que seria o melodramático. O melodramático faz parte da minha formação cinematográfica. E isso está lá. O romance de Clécio e Fininha é uma isca para vender um monte de linguagem. As pessoas ficam talvez desconcertadas quando elas estão indo atrás do romance, mas o romance está abrindo para um monte de questões maiores. E isso me interessa bastante.

**No que tange as canções e números musicais específicos do Chão de Estrelas e do romance entre Clécio e Fininha, você chegou a escrever e/ou sugerir as músicas no próprio roteiro. Pensando nessa ideia do musical como gênero, qual o papel que você desejava que essas canções tivessem na narrativa? Como elas se inseriam no seu projeto cinematográfico para o filme, digamos?**

**HL:** Eu trataria como autocorrupção. Às vezes, quando eu estou escrevendo, elas se propõem a uma mecânica de trabalho: eu vou utilizar as músicas, sejam elas originais, ou que existem, para prever um certo futuro. Eu não vou delinear, mas se você depois ouvir direitinho, vai entender que cada música está relacionada com algum acontecimento. Está sempre comentando alguma coisa que aconteceu ou vai acontecer. *Esse cara* é o meio do filme, mas é o momento exato em que se entende a função musical ali, prevendo um futuro melodramático: esse cara ter me consumido, ao mesmo tempo é tudo que eu quis, meio um exagero, esse lado mais piegas mesmo. A música de Johnny Hooker, quando entra, ela desenhava, costurava as coisas. E era um trabalho com o DJ Dolores muito refinado, no sentido de entender como se colocam as músicas que foram feitas pro filme, e como se colocam as que já existiam. Por exemplo, *Esse cara* é toda tocada ao vivo, quase todas as músicas são tocadas ao vivo. Eu queria que, no momento em que o eixo do olhar de Clécio encontra Fininha, e você não vê Fininha, que a gente acrescentasse algo que não tem, daí entra um Spalla de violino, que cresce e desaparece depois. É só na hora que os dois se olham. Foi a única coisa acrescentada depois, mas como lógica de construção desse melodrama que a gente estava pretendendo.

É um trabalho de que eu gosto muito: a música e o desenho sonoro do próprio filme. Desenho sonoro é quando uma cena não está necessariamente recortada por uma trilha, mas tem o porquê do som. No primeiro encontro de Fininha com Clécio, os dois estão conversando na mesa: se você assistir a essa cena direito, eles se sentam e começam com um monte de seduções de Clécio pra cima de Fininha, e Fininha é tímido. Ele vai ficando sem entender direito e, à medida que Clécio vai falando, a câmera vai fechando muito lentamente nos dois. E as pessoas que estão em volta continuam lá, só que elas vão parando de falar, então só ficam os dois. E as pessoas representavam mesmo, elas estavam falando e iam baixando a voz, tinha um tempo para elas irem baixando. Foi feito durante a filmagem: as pessoas conversavam, mas sem emitir som e, à medida que a câmera se aproxima, os dois também se aproximam. Então, você não vê porque está no plano médio dos dois, mas eles vão ficando recortados no quadro, só o mundo dos dois, não tem mais som, mais nada, a não ser um convite: vamos lá pra casa trepar. No fundo, é isso.

**Com relação ao espaço do Chão de Estrelas, o que você buscava em termos de locação? Quais aspectos eram fundamentais que o local tivesse, como você criou o universo que desejava com a direção de arte, e como acha que**

## **o espaço resultante dialoga e influencia as criações artísticas daqueles personagens?**

**HL:** O universo do Vivencial era em determinado lugar entre Recife e Olinda em que, naquele momento, existia uma área de manguezal e de canais muito grande, e hoje em dia é feito de avenidas. E isso, pra mim, era um dado muito interessante na construção do Chão de Estrelas. Um local que fosse dentro de um centro urbano, mas ao mesmo tempo dentro de uma área rural desse centro. Uma ligação que fosse quase uma faixa de divisão entre as duas cidades. E a gente procurou alguns lugares, mas acho que logo no início a gente foi ao Matadouro de Peixinhos. Um matadouro municipal, um lugar esquisito. Fica quase em Olinda, na divisa entre Olinda e Recife, mas ele pertence ao Recife. Lá tem um centro cultural hoje em dia, que está até abandonado também, mas tinha toda a estrutura do antigo matadouro pronta, só as colunas. E em volta dele, era tudo meio mato. Ele tinha uma coisa, pra mim, interessante: estava num espaço meio indefinido. E pra narração, no roteiro, eu sugeria que se via o Chão de Estrelas de fora na hora em que vinha gente pro espetáculo. Você não tem noção de onde é aquilo: pode ser na cidade, no centro e, de repente, vê que era uma área quase rural, é uma área afastada. Ela não fala muita coisa, mas termina comunicando uma coisa sensível a quem está assistindo que eu acho interessante: você não está no centro da cidade, nem no centro histórico da cidade. Está numa área mais frágil.

E esse lugar a gente procurou com muito afinco. A [designer de produção] Renata Pinheiro procurou. E tem um dado: esse lugar que é o Chão de Estrelas não existe. Ele foi construído. A gente pegou somente o piso onde eram os escombros do antigo matadouro, e ali foi erguido, com madeira, porta, tudo cenográfico. Mas o espaço do Chão de Estrelas é todo construído em cima dessas ruínas, o que dava um aspecto muito engraçado. E a construção desse espaço – a gente gastou a maior parte do dinheiro da arte na construção do Chão de Estrelas, e teve um problema sério. Dois dias antes de começar a filmar lá, a prefeitura proibiu a gente de filmar. A gente tinha a permissão deles, mas depois eles chegaram dizendo que era uma área de ruínas, podia ter algum acidente e, se a gente quisesse filmar lá dentro, precisava do aval de um engenheiro que nós contratássemos pra que, se acontecesse algum acidente, eles não levassem a culpa. Bateu uma paranoia. E a gente ficou, “*cara, não tem nem como refazer o cenário*”, tinha que procurar um galpão vizinho que parecesse. Um horror. E foi meio traumático isso.

Mas os desenhos que a Renata Pinheiro faz para a construção do Chão de Estrelas, como ela vai pensando aquele espaço, aproveitava uma parte da ruína, que era a lateral

do palco – em algumas cenas aparece um pessoal conversando ali. E os atores só conheceram o lugar quando ele estava quase pronto. Foi um susto porque, de repente, aquele grupo de teatro que teoricamente já estava junto há quatro, cinco anos, entende onde eles ensaiam, onde trabalham. E a ideia também foi, a partir disso, a Renata pegar os atores do elenco, e também fazia parte da preparação deles deixar pronto o Chão de Estrelas: pintar parede, recortar coisa, escolher o local onde os móveis ficam. Tudo isso foi com essa apropriação que a gente achava que era interessante. E no fim, nós conseguimos negociar, afinal tinha a autorização, e terminou assim: a gente teve que zebra. O elenco não podia estar numa área em que talvez acontecesse um acidente. Então, foi tudo meio isolado, o que delimitou muito os enquadramentos.

**A narrativa do *Tatuagem* é marcada por algumas elipses bastante significativas. Destaco, por exemplo, a manifestação em que Deusa e Joubert confrontam o exército com Fininha presente e, claro, a invasão militar do Chão de Estrelas. Em que medida, essas elipses foram determinadas, ou não, por questões logísticas – orçamento, principalmente? E como você avalia que a obra resultante, que privilegia o espetáculo, a alegria, a resistência, em detrimento da violência e da repressão militar, reflete a sua intenção original para o filme?**

**HL:** Vou responder de trás pra frente. A invasão do Chão de Estrelas sempre foi pensada desta maneira. A violência estaria na elipse. A consequência dos acontecimentos, a expulsão de Fininha do exército, a viagem dele para São Paulo... acontece um monte de coisa nesse espaço de tempo. Porque eu tinha feito na minha cabeça um arco muito claro. Isso não está grifado, mas o evento que eu estou citando acontece um pouco antes do AI-5 cair, em 1978. Porque ele cai em dezembro, e a gente dá um pulo ali pra fevereiro de 1979, que já é carnaval, quando vai ter a estreia do Super-8 de Joubert. Essa elipse já estava muito clara na minha cabeça. Primeiro, como linguagem, porque pra mim cinema é basicamente entender as elipses e como usá-las: se quer ou não fragmentar, se é hermético ou não o seu filme. É a elipse que vai criar essa noção de temporalidade ou construir essa noção de tempo. Isso para mim era importante.

Indo mais para o outro lado, tem várias coisas que estavam no roteiro original. Se você pegar o roteiro que foi filmado, ele já está corrigido, que eram questões de logística. Logística no sentido: não valia a pena investir dinheiro da produção e gastar em relação

ao que tinha que ser produzido. Por exemplo, como a gente começava no 7 de setembro – por isso que tem o espetáculo no Chão de Estrelas sobre os Dragões da Independência, não sei o quê – tinha toda uma história que era o desfile militar. Não tinha exatamente o desfile, mas tinha a preparação toda, que foi caindo porque a gente precisava cortar coisas. O orçamento não ia dar pra fazer isso, então você vai criando o que consegue de nuance ali para poder segurar. E é a mesma coisa que acontece com o confronto do exército com os estudantes, em que Joubert está, e isso já foi direto do roteiro, eu já tinha alinhavado. Eu acho que, se a gente está trabalhando com linhas de elipses, tem que entender se essas elipses funcionam ou não – quer dizer, é uma coisa muito perigosa também. Quando não dá certo, é bem perigoso. Eram cenas muito rápidas e, além de serem muito caras, o risco de cair na montagem era muito grande, “*tem uma barriga aqui no meio que não tem nada a ver com o filme, e a gente está perdendo tempo*”. São coisas que vai se descobrindo na montagem, mas elas foram pensadas desse jeito.

Tem uma elipse – e aí é uma elipse real – que é depois que os dois trepam, tem a cena do lago e corta já pra mudança da casa. Mas nessa elipse real, existia uma sequência de acontecimentos – e isso está nos extras. É uma coisa que até hoje eu tenho muita dúvida, daquelas que você leva como angústia pro resto da vida. A gente filmou – eu acho que ela dava uma liga, talvez fosse engraçada – a Paulete lendo uma carta de Jandira, o grupo ensaiando. E isso tudo é recortado com várias cenas de Clécio, Fininha e Tuca na praia, numa praia deserta, Clécio e Fininha numa padaria tomando café da manhã. Mas é uma elipse que existia, só que intermediada por outras imagens, e acabou se tornando uma elipse de fato.

**Seus trabalhos anteriores como roteirista já incluíam personagens queer, de sexualidades dissidentes, com certo destaque na narrativa – por exemplo, *Amarelo manga e Febre do Rato*. Mas *o Tatuagem* é a primeira vez em que esses personagens aparecem em, e como, comunidade. Eles não são ilhas no meio de um universo heterossexual: são um grupo, família, diferentes, diversos. Como você acha que esse existir em comunidade afeta a forma como eles são retratados e percebidos pelo/a espectador/a?**

**HL:** Tem um processo que começa de forma meio intuitiva, de construção, de narração, mas termina como uma coisa muito consciente, no sentido de se entender como funciona. Se você imaginar que o *Tatuagem* tem esse núcleo em volta desse

teatro, que transborda quando ele é atacado, isso também tinha no *Febre do Rato*, algo muito parecido. As pessoas moram em uma comunidade e, quando elas saem no 7 de setembro, tem toda uma questão. Mas a ideia de criar um universo onde essas relações fossem mediadas por um cotidiano comunitário, para mim, era muito importante. Porque, via de regra, tinha um universo teatral onde as expressões e o modo de vida deles vazava para a vida de representação – assim como o inverso, a vida de representação passava pro cotidiano da vida, como forma de falar, forma de agir, forma de dizer. E eu acho que o tipo de afetividade que se pode ver numa trama heterossexual, você pode encontrar nesse universo queer, do mesmo jeito, obviamente intermediada pelos excessos que qualquer convivência cotidiana tem. Era bem importante ir falando desse estranhamento de forma mais alongada: personagens como Deusa, como Joubert, pessoas que fossem vivendo o mundo do qual eles fazem parte, mas ao mesmo tempo eles avançam um pouco mais. Vamos imaginar que Deusa, na minha cabeça, pudesse ser uma assistente social que fez sociologia, trabalha numa ONG; Joubert fosse um professor universitário – assim como os próprios frequentadores. Os frequentadores são muito misturados, vai ter uma classe curiosa que vai ali ao Chão de Estrelas porque é o que está acontecendo, é engraçado; como tem o mundo gay e o mundo queer de uma maneira muito larga. Johnny Hooker, quando aparece cantando, está muito associado à ideia de que, por exemplo, a Sangria cantava no Vivencial. Personagens da Tropicália, quando iam ao Recife, frequentavam o Vivencial: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa. Era meio um lugar que circulava... “o *Studio 54 da favela*”, de fato. 1978 era o auge do *Studio 54*, por isso que tem aquela brincadeira ali.

**Você disse várias vezes que o *Tatuagem* é um olhar, uma busca de um certo pensamento utópico do passado para pensar o presente e poder imaginar um futuro. Isso é quase a descrição exata do pensamento de alguns teóricos queer. Você sente alguma afinidade, já leu algo da teoria queer, e em que medida acha que o termo se aplica ou não ao seu trabalho? E nesse mesmo tópico: se o filme fosse feito hoje, exatos 10 anos depois do lançamento, como acha que o atual momento histórico e contexto do Brasil mudaria ou não a narrativa e o resultado final?**

**HL:** Mais uma vez, vou começar pelo fim porque o fim tem muito a ver com o que vai estar ali na frente. Eu repito muito isso, no *Tatuagem* e nos outros trabalhos que eu fiz, que é a ideia de como se formata uma ideia na cabeça. Não é que nasça apenas disso,

mas existem umas preocupações que estão muito presentes nas coisas que eu faço: algumas coisas que me incomodam, que me angustiam e, mesmo que alguém proponha um tema para ser desenvolvido, eu tenho que pegar essas coisas e ver onde elas cabem. Eu não gosto muito da ideia de atualizar os tempos, mas eu gosto de pegar os tempos e manipulá-los para que tragam uma reflexão pra uma questão contemporânea. Às vezes, me irrita muito como as pessoas pegam o tempo e tentam tratar aquilo que aconteceu de uma maneira que parece que as coisas eram diferentes. Não: existia uma realidade, existia um preconceito, limpar esse universo que aconteceu ali atrás não vai salvar ninguém – inclusive acho muito prejudicial do ponto de vista da história. Rever a história que foi feita é muito perigoso.

Agora, me interessa muito pegar o que eu tenho de instrumento, o que me angustia aqui, quando eu abro essa janela. E no caso do *Tatuagem*, especificamente, abrir essa janela tinha muito a ver com onde é que cabia essa história. Porque eu tinha um sentimento naquele momento de que alguma coisa parecia estar indo para um lugar muito bom, mas também parecia que alguma coisa por baixo estava dizendo “*isso talvez não dê muito certo*”. Quando eu comecei a escrever, tinha muito essa sensação, e não somente porque era intuitivo. Mas porque eu via que tinha um Estado, um governo, uma representação, umas coisas que estavam se modificando de uma maneira muito interessante, mas quando olhava as bases, não é possível, cara, esses fundamentalistas estão aumentando cada vez mais a força deles no Congresso. O agronegócio está sendo financiado pelo próprio Estado. Parecia a antítese do que se estava fazendo e o que estava havendo ali na base – o que se chama a base da democracia. Pode parecer meio ridículo, mas era isso: “*cara, vai acontecer alguma merda, alguma hora*”. De alguma forma, acho que o *Tatuagem* era o resultado de um sentimento em relação a isso, claro que abrindo uma janela no passado. Porque nesse ano também era um ano em que parecia que as coisas iam dar certo no Brasil: o Brasil ia virar uma democracia, ia ser o país do futuro outra vez, ia acontecer.

Pra minha geração, especificamente, era muito engraçado umas coisas, como falar de nudez na televisão, beijo na televisão. A televisão, no final dos anos 1970 e 80, beijo na boca todo programa de música tinha, era um fenômeno. A abertura da novela da Globo era um cara nu com a mão no bolso, andando de costas. Aí, foi virando. Uma coisa foi sendo tomada por um pensamento conservador. E também os avanços que a gente faz geram uma reação. E essa reação está ficando clara agora porque os golpistas estão perto. Isso eu compreendo. O que eu não compreendo é se essa incompreensão virar o nosso túmulo: a força dela for maior que a experiência.

Quando eu penso o que eu mudaria se fosse fazer o *Tatuagem* hoje, sendo bem claro, acho que provavelmente eu não faria, que não seria a janela que eu teria para falar o que me angustia. Algumas pessoas perguntam o que o *Tatuagem* tem a ver com o *Fim de festa*. O *Fim de festa* é o meu pensamento naquele momento, o fim de um ciclo onde as pessoas estão meio embriagadas, e esse corpo cansado não sabe lidar com uma certa fantasia distópica que vai aparecendo na sua vida depois do carnaval – o carnaval como metáfora de um monte de coisa. Provavelmente, se eu fosse pegar uma ideia do que seria esse universo queer, essa nomenclatura me incomoda do mesmo jeito que gay também me incomoda porque a gente termina perdendo uma originalidade de termos e vai caindo em algo que eu acho muito colonialista. Parece meio libertador, mas mesmo estando num mundo que parece revolucionário, você repete as mesmas questões e, quando vê, está defendendo os mesmos ideais do pensamento americano, formado por outras questões, outras estruturas. O pensamento queer abraça coisas que, como teoria eu acho engraçado, mas quando vou pra prática, essa nomenclatura não me agrada.

**As apresentações dos artistas do Chão de Estrelas no filme podem ser encaixadas num universo artístico definido por vários teóricos como *camp*. Mas *camp* é um termo inglês, e o *Tatuagem* é muito brasileiro. Logo na primeira cena, o longa se define e se admite como deboche. Você acha que a tradição do deboche pode ser entendida, talvez, como o *camp* brasileiro? E acha que o filme pode ser enquadrado como *camp*?**

**HL:** *Camp*, toda vez que eu penso, eu penso mais na definição de brega, sabe? E quando eu penso nesse universo do Chão de Estrelas, periférico de todas as formas, por mais que no fundo eles estão discutindo arte, na cabeça deles, eles estão levando arte a sério. Porque aquelas provocações, aqueles deboches, são propositais no universo em que eles vivem, apesar de toda a beleza que eles estão propondo, mas é uma beleza de resto, de gambiarras, a possibilidade de transformar tudo em arte. Eu acho que talvez não fosse exatamente *camp* a palavra para o grupo, especificamente. Mas esses excessos, talvez o deboche usado de uma maneira... a releitura de alguma coisa, principalmente a ideia desse tropicalismo que vinha ali tardio, chega no final dos anos 1960, 70, no sentido de ficar exposto, estava muito em evidência ainda. A ideia desse tropicalismo de misturar os ritos religiosos com ritos nacionalistas, com anarquia, com a palavra que desmonta. O personagem de Clécio é mais ambicioso, nesse sentido artístico. É como se aquilo ali não fosse somente um acaso, tudo ali tem um porquê.

**O filme tem uma certa obsessão com cheiro. Desde a primeira cena de Paulete até a tara do Clécio pelo cheiro doce do Fininha. Cinema não tem cheiro. Como você acha que o filme tenta sugerir essa experiência sinestésica do cheiro do Chão de Estrelas, daquela casa, do sexo dos protagonistas?**

**HL:** Obviamente a gente não trabalha com cinerama para ficar liberando cheiro, nem acho que era importante. Eu acho que é essa capacidade de despertar determinado sentido naquilo que não está tão palpável naquele momento. Na construção do roteiro, o tempo inteiro eu estou tentando colocar cheiro nas coisas, cheiro no mofo da parede. Eu nunca falo assim: *“essa parede com cheiro de mofo”*. Não. Eu vou colocar, *“parede coberta de umidade, um certo amarelo misturado com azul”*. Eu faço isso porque eu gosto da ideia de as pessoas lerem vendo. Quando lê o roteiro, você vê: está tudo meio acompanhado. No *Tatuagem*, como tem uma liberdade maior, no sentido de como articular as coisas, como esses cheiros aparecem, ele também aparece, de certa forma, não só como qualidade de um sentido que não se alcança, ele aparece também como dado moral. O brasileiro, geralmente, tem medo de excremento. É muito difícil eu ir ao banheiro na rua, eu volto para casa sempre. É uma coisa meio moral da gente. A ideia moral com cheiro de axila, por exemplo. Mas eu acho que tem essa ideia de trazer a sensação de uma coisa, um sentido, que está em quadro, mas ao mesmo tempo está fora. Você só pode perceber ele fora do quadro. E quando eu falo de cheiro e coloco numa situação como o próprio Chão de Estrelas, a pessoa já está, de certa forma, levada a acreditar que aquele lugar tem cheiro: cheiro de mofo, de molhado. Não é ascético, não é um teatro no sentido clássico.

**Esse foi seu primeiro longa como diretor de ficção. O que tem do Hilton no filme que talvez não estivesse nos anteriores como roteirista?**

**HL:** A principal coisa que tem de Hilton no roteiro, no filme em geral, é o pensamento de uma época que eu vivi, mas da qual eu não fui partícipe, entende? Por isso, um dos personagens mais importantes pra mim, não no sentido de ser protagonista, é Tuca, que é o filho de Clécio. Eu não me enxergo na realidade dele. Na verdade, eu roubei Tuca para me colocar em um local onde eu gostaria de estar naquele momento. Uma certa inveja da vida alheia. Acho que tem principalmente essa leitura de um tempo,

quando essa janela se abre em 1978. Se você for reparar em todas as coisas que foram pensadas, desde o figurino, assim como as performances dos personagens, eles não estão bebendo nessa coisa de que 1978 é igual a 1972, todo mundo vestindo calça pantalon. Não, as roupas de Clécio se inspiravam nas roupas de David Bowie – do jeito dele, macacão de alça só, não sei o quê. É uma coisa que as pessoas não entendem, elas perdem a noção de que em 1977 a principal figura do punk rock já tinha morrido, que era Sid Vicious. Quando a gente fala em 1978, a gente fala de quando a *dance music* estava em altíssima – a coisa que mais tocava no Brasil era Donna Summers. A gente não estava somente no mundo bicho grilo.

**O que você descobriu sobre o filme a partir da recepção e da resposta do público quando ele estreou nos festivais e nas salas? O que aprendeu sobre ele que talvez não tivesse percebido antes?**

**HL:** Eu tinha pensado um filme que usasse uma armadilha de gênero – estou falando da relação amorosa como a isca para chamar o olhar das pessoas para outros elementos que estavam dentro do filme, que interessavam. O melodrama como uma grande armadilha para ver esse universo. Eu gosto de usar um certo convencionalismo narrativo para, dentro disso, trazer umas experiências mais inusitadas. É como assistir a Mike Nichols, por exemplo, Carlos Reichenbach. Acho interessante como eles articulam a experiência dentro de uma narração maior. Mas o que eu achei mais engraçado é que, quando fiz isso, eu pensava em fazer uma provocação maior que só o encantamento. E uma coisa que me impressionou muito, que me ensinou muito, é que quando se articula uma linguagem com uma insegurança confortável do que está fazendo, mesmo correndo risco, termina que as coisas batem de maneira diferente. Eu não tive nenhuma reação agressiva diretamente, com relação ao filme. Ao contrário, toda gente começava a encarar aquele universo de forma diferente.

**Por fim, não existe nenhuma definição definitiva do que é cinema queer. O que você entende por cinema queer, o que pensa ou imagina quando ouve a expressão? Acha que seu cinema e seu trabalho se enquadram nesse conceito?**

**HL:** O que me vem à cabeça é uma definição que me foge um pouco o entendimento. Porque, quando eu vou para a palavra em si, o que ela abraça, é um cinema muito

maior do que eu imagino. Mas às vezes ele me parece limitado na hora da apresentação. Parece que o queer permite muita coisa em sua nomenclatura, mas quando vai para sua representação, diminui bastante. E a gente pode dizer que o cinema queer sempre existiu de alguma forma, em algum tipo de representação, em algum tipo de estranhamento nas relações que se pode propor. Posso dizer que *Quanto mais quente, melhor* não é cinema queer, mas você vai para Derek Jarman, é cinema queer. Não é necessariamente um cinema gay, de gênero, é um cinema queer, vai muito além de um monte de coisa. Se você pegar *A Rainha Diaba*, por exemplo, é um cinema queer. Estou levando em consideração tudo que tem sua época. *Tatuagem* é cinema queer? É, para mim, é. *Amarelo manga* também pode ser enquadrado dentro do cinema queer. Então, abraça muita coisa. Se fosse dentro dessa limitação do nome, digamos que sim, acho que meu cinema faz parte – seja série, seja filme – e cabe dentro desse conceito.

Mas por outro lado, o que eu acho, do mesmo jeito do que eu falei dessa coisa de transbordamento, está na hora desse cinema queer deixar de delimitar o espaço. Na verdade, tem que transbordar para tudo que é feito. Porque as personagens já existem, esse mundo já existe. Ele está na sua casa. Ele já faz parte quase de um cotidiano, o que causa de impacto, o que causa de estranheza vai ser a manipulação da narrativa. E talvez a gente saia um pouco desse mundo da alegoria. Porque no *Tatuagem*, os personagens estão dentro de um teatro fazendo uma alegoria. Fora, eu estou trabalhando com outras figuras de linguagem para estabelecer esses diálogos. Acho que é mais ou menos isso, mas eu trabalho pelo transbordamento do queer.

## Entrevista: João Pedro Rodrigues

JOÃO PEDRO RODRIGUES (Lisboa, 1966) é diretor e roteirista. Após iniciar a carreira como assistente de direção e montagem, realizou seu primeiro longa, *O Fantasma*, em 2000. Desde então, seus filmes, entre curtas e longas, foram exibidos e premiados nos Festivais de Cannes, Veneza e Locarno, entre outros.

***Morrer como um homem* é marcado por uma série de duplos – o exército versus o universo *drag*, a Tonia como pai do Zé Maria versus espécie de mãe do Rosário, a Agustina versus o Vadio, a Tonia assertiva como performer versus muito sofrida e martirizada na sua vida, a cidade versus o campo, até um contraponto entre azul e vermelho na paleta de cores. Muitas dessas dualidades tocam muito na noção do que é culturalmente considerado masculino ou feminino. Em que medida essas ideias, essas dicotomias, passavam pela sua cabeça na concepção do filme, desde o roteiro até a montagem?**

**João Pedro Rodrigues:** Eu acho que a questão do duplo é importante, e eu estava consciente quando escrevemos o argumento, o guião – que, no início, foi escrito por mim e pelo Rui Catalão. Ele foi feito a partir de entrevistas que nós fizemos com muitas pessoas diferentes, desde trans, travestis, *drags*, médicos. No fundo, nós não quisemos fazer a história de ninguém, mas quisemos pegar porque não conhecíamos. Eu normalmente faço sempre uma espécie de trabalho de investigação prévio à escrita – depende dos filmes, nem todos. Mas este eu não conhecia. Conhecia os shows do Finalmente<sup>1</sup>, conhecia o Fernando Santos, a Deborah Crystal [persona *drag* de Fernando] como *performer*, mas não o conhecia a ele. Porque ele identifica-se como homem e com pronome masculino. E senti necessidade, apesar de ser um universo que me interessava.

Além disso, nessa época há outra coisa importante: eu acho que o *Morrer como um homem* nasce no fim do *Odete* [longa anterior de Rodrigues]. No fim do *Odete*, há uma cena em que a Odete, no fundo possuída pelo rapaz morto, faz sexo com o amante desse rapaz morto – como uma espécie de volta dentro dos mortos para consumir o amor

---

<sup>1</sup> Bar e boate de Lisboa conhecido por suas famosas apresentações de *drag queens*.

que acabou, de alguma forma. Portanto, essa ideia de um gênero que flutua – de um corpo que não mudou, mas que é possuído por um espírito masculino – há aí qualquer coisa de uma espécie de um gênero flutuante que, eu acho, levou ao *Morrer como um homem*.

Depois, há duplos, por exemplo, como tu falaste, a Tonia e o Rosário, a Agustina e o Vadio. A Agustina é um bocadinho a Tonia, o Vadio é um bocadinho o Rosário. Ela até lhe chama vadio às vezes, acho eu. E a história entre o exército e o *drag*, a performance, foi muito da observação que essas ideias vieram, quando eu segui uma recruta do exército, acho que na Serra da Carregueira. Eu segui uma semana de campo desses soldados. E uma das coisas que eles faziam era maquilhar-se. E eu filmei um soldado a maquilhar-se – portanto, a camuflar-se. Mas aquela graxa me pareceu alguma coisa que correspondia à transformação, à maquilhagem que eu observava também nas performances e nos atores e trans com quem trabalhei. Portanto, as coisas apareceram e foram se construindo muito dessa investigação. Por exemplo, toda a primeira parte do filme, a parte do exército, não existia na primeira versão do argumento. Isso foi uma coisa que eu senti uma necessidade de começar como uma batalha, no fundo, porque o filme é também uma espécie de filme de guerra. É um melodrama, mas também é um filme de guerra – começa como um, *Morrer como um homem* é um bocadinho “*vamos para a guerra morrer como um homem*”. Depois, isso quer dizer uma coisa muito diferente no final. Interessa-me que os filmes me surpreendam e comecem de uma maneira que talvez seja inesperada – e penso eu que começa de uma maneira inesperada. Mas começa precisamente com essa maquilhagem, e isso foi algo que eu presenciei, que eu testemunhei ao seguir a patrulha desses soldados. Por isso, no fundo, tudo é ficção, mas tudo é real. As histórias são coisas que também vêm da própria história do Fernando Santos. A história não é a história do Fernando Santos, mas o Fernando Santos é alguém que está no mundo do travesti e do *drag* – eu acho que ele se chama mais travesti – há muitos anos. Portanto, conheceu muitas pessoas e, no fundo, é um sobrevivente. Não sei quantas pessoas, colegas, que trabalharam com ele, morreram, morreram de Sida. Há imensas histórias trágicas, como a história da Tonia é trágica. E ele é como uma das pessoas que são de uma determinada geração, que atravessaram um período em que, realmente, nos anos 1980, a Sida foi uma coisa que marcou a minha geração, por exemplo. E é um sobrevivente. Por isso, há muitas coisas que eu fui adaptando na escrita quando conheci o Fernando, ao convívio com ele, a ver como ele reagia, como ele falava, como ele se mexia. Não só o Fernando *performer*, que é o que eu via. O filme, no fundo, não filma o espetáculo, o filme recusa a filmar o espetáculo. O filme é sobre os bastidores.

**Você fala em várias entrevistas sobre a importância do *casting* no seu processo criativo, especialmente de encontrar alguém – nem sempre um ator profissional – que complete e inspire a sua visão para um determinado personagem. No que diz respeito ao Fernando Santos, que já era um artista e tinha uma carreira como *drag queen* quando foi escalado, o quanto o gesto criativo dele, o trabalho dele como *drag queen* e como artista, influenciou o seu gesto filmico – a sua concepção da Tonia, a forma como você escreveu a personagem e decidiu filmá-la?**

**JPR:** Há uma coisa muito engraçada de que eu próprio não estava consciente no início. Eu fui escrevendo a pensar, fui transformando o guião a pensar no Fernando e nos ensaios que fazíamos. Nunca ensaiamos muito este filme porque o Fernando fazia espetáculos no Finalmente até as 3h da manhã, e era difícil ter disponibilidade durante o dia. O Fernando ainda tem essa vida em que deita eu não sei que horas, dorme a maior parte do dia e... enfim. Às vezes, ainda falo com ele, mas já não tenho tanto contato como tinha nesta altura. Mas uma coisa que foi muito curiosa é que eu tenho uma maneira de dirigir as pessoas que é... dirijo-as muito. No sentido em que imagino as personagens um bocadinho como as imaginei na minha cabeça. E no início, eu estava a tirar ao Fernando aquilo que ele tinha de verdade – estava a querer controlá-lo demasiado. E aprendi que era muito melhor se eu o deixasse ser mais ele. Ele é incrível. Eu tenho a sensação de que se não tivesse encontrado o Fernando... é aquilo que tu disseste. Eu tenho a sensação de que se não tivesse encontrado os atores para representar os papéis que imaginei, aqueles atores e atrizes específicos, desde o Ricardo Meneses no *Fantasma*, desde a Ana Cristina de Oliveira no *Odete*, o Fernando, depois o Paul Lamy, o filme não poderia ter sido feito.

Além disso, o Fernando atuava muitas vezes com o Alexander David, que faz o Rosário. E o Alex tem uma escola de representação muito mais diferente, é muito mais sutil de gestos – representa menos, no fundo, atua menos. O Fernando é um bocadinho o oposto. E tive que encontrar um equilíbrio entre essas duas formas de pensar a atuação muito diferentes. O Fernando tem uma exuberância, e eu estava a lhe tirar demasiado a exuberância. Tive que perceber que essa exuberância era fundamental para o papel – e para o dramatismo, para o melodrama e para o sentimento, para a emoção.

**Uma decisão criativa muito marcante no *Morrer como um homem* é a escolha de nunca filmar a Tonia no palco, uma apresentação dela. O/A**

**espectador/a só vê a protagonista montada, num número *drag*, na cena final. Fale um pouco sobre o porquê dessa escolha: quando você a tomou, e o quanto que você acha que o palco e o trabalho artístico eram importantes para aquela personagem, quem ela era e como ela se via?**

**JPR:** O que me interessava era filmar o que as pessoas não veem. Era contar a história da Tonia que as pessoas não veem. Os espetáculos de *drag*, há uma espécie de repetição. Se vê um espetáculo de *drag* aqui, em Espanha, em França – agora, houve uma evolução do *drag*, com *Drag Race* e não sei o quê, as coisas mudaram um pouco. Mas sobretudo no universo latino, Portugal, Espanha, Itália, Grécia, era tudo mais ou menos parecido. E não me interessava explorar o clichê. Além disso, eu acho que já tinha sido muito explorado em muitos filmes em que se mostrava o espetáculo de *drag*. E eu queria também fazer um filme que é um melodrama, mas também um musical – uma espécie de musical sem música, ou um musical de câmara. Um musical em que os momentos musicais são aqueles em que a Tonia canta baixinho as canções do [António] Variações. É um musical como se estivéssemos a cantar no chuveiro.

Era uma espécie de musical imóvel. É como aquela cena que, pra mim, é uma cena musical, na floresta, em que a música começa a tocar. Há o eclipse, fica tudo vermelho, e as pessoas pura e simplesmente, os atores e as atrizes, param e ouvem a música como os espectadores estavam a ouvir no cinema. Ou onde estiverem a ver o filme. No fundo, é essa ideia de o que se pode fazer com o gênero musical? É um bocadinho o que eu pensei. Como no *Fogo-fátuo*, foi um bocadinho pensar o musical de outra maneira também. É uma comédia musical, com números musicais, mas agora com coreografia – a sério.

**O roteiro é inspirado – ainda que não baseado, ou adaptado – por uma história real da Ruth Bryden, uma travesti e *drag queen* lisboeta que quis ser enterrada como homem. Mas você, e o filme, de certa forma subvertem esse desejo do título. Porque morre, sim, o homem, é ele que o espectador vê no caixão – e o filme é marcado por uma certa onipresença da morte, e morte do masculino, desde o soldado até o Rosário, que é quem nós vemos efetivamente morrer. Mas na performance final da Tonia, a mulher sobrevive. O homem morre, mas a mulher vive, o corpo feminino vive. O que é muito a própria ideia da transexualidade ou transgeneridade feminina – de certa forma uma morte do corpo nascido masculino para**

**que a mulher nasça. Essa desconstrução, ou reimaginação, era um objetivo seu, algo que você tinha em mente quando imaginou a sequência final?**

**JPR:** O Fernando conheceu a Ruth Bryden. Eu cruzei com a Ruth na noite lisboeta, mas não a conheci verdadeiramente – vi espetáculos da Ruth Bryden. Mas esse desejo faz-me pensar: nós vivemos em uma sociedade católica, em que esta presença, sobretudo na geração de pessoas daquela idade, é muito forte. Há uma espécie de admiração. É muito trágico esse gesto de querer negar de alguma maneira porque se acredita em Deus ou o raio que o parta. Eu percebo e acho engraçada a forma como tu vês porque é o que existe no filme. Ela vive no final e canta no final, em todo o seu esplendor. E isso vem de uma profunda tragédia de negar a sua própria natureza – negar o que lutou a vida toda, e como isso pode ser terrível. Mas é a beleza desse gesto terrível, da abnegação. Porque é uma coisa terrível, mas é compreensível dentro de um contexto em que aquelas pessoas viviam. Para mim, é um gesto chocante, mas belo. Eu não sou crente, nem tive uma educação religiosa, mas a sociedade judaico-cristã está à nossa volta. Portanto, a mim interessa-me também pensar a nossa cultura e que transformações faz às pessoas, como é que essas pessoas individualmente reagem. Porque é como se tivesse tomado uma decisão que parece errada, parece a negação do que foi, mas ao mesmo tempo é compreensível e é bela, no sentido de perceber-se a singularidade daquela pessoa. E o que pode levar essa pessoa, porque é crente, a ter esse gesto. É isso que me comove muito. Acho isso mesmo muito comovente, toda aquela parte final em que todos vão visitar e, no fundo, pedir perdão. É uma espécie de reconciliação com o mundo, que culmina nessa vitória do corpo feminino, acho eu.

**Ainda sobre a sequência final, eu queria falar um pouco sobre aquele último enquadramento antes dos créditos. Nós ouvimos esse desejo de “viver no plural” na música e você escolhe encerrar o filme com aquele skyline, a linha do horizonte de Lisboa. Uma cidade que pode ser vista como plural – urbana no contexto português, mas talvez um pouco provinciana no conjunto europeu ocidental, um pouco patriarcal, mas provavelmente o lugar de maior liberdade queer no país, ainda muito marcada pela religiosidade, mas também muito cosmopolita. Como foi a decisão de encerrar o filme com aquele enquadramento, e até que ponto você acha que a cidade de Lisboa espelha ou não essa pluralidade inerente à Tonia?**

**JPR:** Eu acho que ali, claro que é Lisboa, mas também é um rio e uma ponte. É um atravessar, é uma espécie de passar de um lado pro outro. E é o que, no fundo, a personagem faz, de certa forma. Em *Nosferatu*, do Murnau, há uma parte “quando atravessar ao outro lado da ponte, vais encontrar o mal, vais encontrar o bem, o mistério, o fantasma”. E depois, ainda por cima, há o Cristo-Rei – nós, no fundo, temos na mesma a ponte de 25 de Abril e o Cristo-Rei. Mas é a ideia da ponte, da passagem, e a presença desse símbolo que é um símbolo, ainda por cima, do Estado Novo, que nos remete a todo o passado de Portugal. E se pensares mais, deste rio, dali mais ou menos, partiram as caravelas para colonizar o mundo. Há muitos sentidos, mas o sentido, para mim, era mais de passagem.

Era Lisboa, esse filme passa-se em Lisboa, é uma personagem que vive em Lisboa e, para mim, até esse filme, eu fiz sempre filmes em Lisboa. Porque é a cidade que conheço, e eu tenho dificuldade em imaginar histórias em lugares que não conheço. Era uma espécie de fechar um ciclo de três filmes sobre Lisboa. Não é que eu penso os filmes como ciclos, mas calhou assim, de alguma maneira. Neste, também já há a vontade de sair, essa oposição que fizeste entre a cidade e o campo. Porque o campo também tem a liberdade. A Maria Bakker é a personagem, apesar de isolada, livre.

**Você fala muito nas suas entrevistas sobre essa relação entre espaço e personagem: como espaço e personagem são dois elementos centrais no seu processo criativo, na concepção dos seus filmes, como você visita as locações antes de filmar e pensa muito sobre elas. Parte dessa reflexão envolve um pensar sobre como os seus personagens vão ressignificar, ou mesmo desestabilizar, um determinado espaço – seja a Tonia cantando no cemitério, por exemplo, ou o Alfredo e o Afonso naquela floresta em cinzas? Ou o caminho é mais inverso: você pensa como os espaços vão determinar quem os personagens são?**

**JPR:** Quando nós filmamos a última cena do *Morrer como um homem*, filmamos no Cemitério dos Prazeres. Às tantas, a responsável pelo cemitério – nós não tínhamos dito exatamente quem é que ia... e aquelas *drags* todas, aquelas trans todas a entrar por ali adentro – quase quis parar as filmagens. De alguma forma, desestabilizou até (risos). Mas o que me interessa realmente é o inesperado. A câmara começa em cima, depois vai pra baixo e depois volta pra cima. Há a terra e há o céu, clássica dualidade. O que eu, no fundo, tento é descobrir as histórias que os lugares escondem. Esses lugares

que estão na minha cabeça, porque conheço-os, eu vivo junto a eles, eu estou sempre a cruzar com lugares onde já filmei, no meu dia a dia. Na minha rua, filmei duas cenas d'O *Fantasma*. Na rua acima, filmei outra, ali filmei outra... e também tenho lugares que podem, eventualmente, encontrar lugar noutros filmes. Eu não sei explicar bem por quê. São coisas na minha cabeça que vão ganhando sentido à medida que vou fazendo filmes.

**Outro aspecto sobre o qual você fala muito a respeito do seu cinema é como ele parte quase sempre do real, de um universo muito realista, rumo a uma dimensão mais fabular, quase fantástica. Eu tenho duas perguntas sobre essa estrutura. A primeira: é importante, é algo em que você pensa, que seus personagens – os protagonistas, especialmente – tenham essa capacidade de fabular, de escapar da realidade por meio da imaginação, que esse fabular nos filmes parta deles? Ou ele parte primordialmente de você mesmo? E segundo: nessa ideia do cinema como fabulação, como uma máquina para extrapolar a realidade, em que medida o cinema e os filmes te permitem fugir da sua realidade, imaginar outros mundos?**

**JPR:** Eu acho que não só o cinema – vou começar pelo fim. Não só o cinema, mas todas as artes permitem isso a qualquer pessoa. Permitem, pra já, descobrir um mundo dessas outras pessoas que fizeram essas outras coisas. E é isso que te alimenta, eu acho que eu sou alimentado por filmes, por pinturas, por livros. Foi isso que me fez crescer como pessoa. E como cineasta, pronto, porque eu acabei por ser cineasta.

Depois, para mim, o que me interessa realmente é a ficção, é a construção. O que não quer dizer – para mim, as personagens, ou as coisas, são todas reais. É tudo físico e palpável. Se calhar, é essa diferença entre a realidade, o que é o real, e o físico e o concreto que está à frente da câmara. Para mim, é tudo credível. Eu acho que, se calhar, mais do que isso, é tornar o inverossímil verossímil. Acho que o cinema – não só o cinema, a literatura – mas o cinema, como é tão concreto, é fotográfico de alguma maneira. A fotografia tu associa a alguma coisa real, ao real. Por isso, o cinema pode te fazer acreditar no irreal, no que aparentemente seria inverossímil, faz-te acreditar, através da construção. Faz-te acreditar numa coisa que parece fantástica. E o acreditar é a capacidade do cinema emocionar. E eu acho que isso é importante, a emoção. Para mim, é sempre o mais importante. Agora, o que quer dizer a emoção é individual, de cada um. Mas a emoção não quer dizer só chorar e rir. Pode ser uma emoção estética, uma exaltação. Eu sinto muitas vezes ao ver filmes uma coisa de... os filmes que me emocionam são coisas que mudam a vida. E ao longo da minha vida, houve muitos

filmes que me fizeram sentir e, de alguma maneira, eu quero com os meus filmes... Não é que eu possa mudar o mundo, mas como alguns filmes foram importantes pra mim, talvez meus filmes possam ser importantes para outras pessoas. Não sei se são ou não.

**Você pensa muito sobre essa transição nos filmes de um momento mais realista para algo mais próximo da fabulação? É importante que esses dois universos, digamos, sejam filmados de formas diferentes, que eles tenham uma linguagem própria? Ou não, você acha mais interessante que a linguagem seja a mesma?**

**JPR:** Para mim, há sempre uma forma que é única de filmar, e o meu trabalho é descobrir essa forma. Mas acho que o meu ponto de partida é que eu sempre acredito em tudo que está à frente da câmara, quero que tudo seja credível, mesmo que seja uma coisa completamente inusitada e estranha. Mas eu filmo de uma forma neutra, de alguma maneira. Não sei bem nem o que eu quero dizer: sem, sem, sem... subjetividade. A câmara não tem subjetividade, a câmara é uma coisa ótica. São lentes. Antes, era filmado em película, num suporte através da luz. Agora é um sensor, que é mais ou menos um equivalente, mas é diferente. É um meio técnico que capta a realidade. Portanto, eu não quero sublinhar essa realidade, eu quero que meu filme seja uma espécie de documentário. Embora, é completamente manipulado, mas é como se fosse tudo... é acreditar no que está à frente da câmara. Não sei muito bem como dizer de outra maneira. Eu acredito mesmo. E espero que se possa acreditar, o que eu tento é que se possa acreditar no que se está a passar. E que se possa ter uma emoção.

**Falando um pouco agora sobre o *Fogo-fátuo*, eu queria saber sobre a sua parceria criativa com a coreógrafa Madalena Xavier. Os números musicais, de dança, a ideia da coreografia, são muito importantes no filme, na *mise-en-scène* que você constrói. O que ela trouxe para a ideia original que você tinha concebido para o filme e para aqueles números? Como o gesto artístico dela como bailarina, coreógrafa, influencia o resultado final?**

**JPR:** Eu não tinha experiência, não sabia como havia de trabalhar, no início. Nunca tinha trabalhado com uma coreógrafa. Através de uma amiga, eu encontrei a Madalena Xavier, entendemo-nos bem, vimos muitos filmes, dei-lhe várias referências – sobretudo de cinema clássico americano. Mas também de videoclipes, eu lhe mostrei o

[cantor] Perfume Genius, algumas coisas. Depois, pronto, fomos trabalhando juntos... e começamos a trabalhar com os dois protagonistas, com o Mauro [da Costa] e com o André [Cabral]. Mas a coreografia – é o mesmo processo, no fundo, de imaginar como filmar – porque vem toda do real. A coreografia da cena do baile, que eu costumo chamar de “o baile dos bombeiros”, vem toda da cena anterior, que é a cena em que eles estão a fazer os gestos de primeiros socorros. E no fundo, os gestos que, quando eles descem o varão, começam a fazer um em frente ao outro é a mesma coisa, mas em pé. E a coreografia era uma espécie de linguagem que já existia.

A ideia era começar como um dueto, um duo. Há um dueto de homens – que não costuma ser um dueto de homens. E um dueto de homens bombeiros – também não costuma ser um dueto de dois homens bombeiros. Um dueto romântico, diria eu. Porque, no fundo, é a primeira celebração do amor deles, essa cena, por toda a caserna. Depois, íamos juntando os outros elementos do corpo de baile, com esses gestos. Estivemos a trabalhar com o Mauro e o André, ensaiamos primeiro só com eles os dois e, depois, fomos juntando os outros, e as outras, e fomos criando... sei lá, um grupo em que eles são o centro. E de corpos diferentes também. Porque eu não queria só corpos de bailarinos. Têm todos alguma formação física, mas até o momento em que entra a comandante, a Cláudia Jardim, que tem um corpo que não é o corpo normal de uma bailarina clássica, diria eu – e que também eu queria ver aquele corpo dançar. É essa ideia de ser uma dança democrática, em que todos e todas podemos celebrar o amor.

**Algo que você falou muito nas suas entrevistas sobre o *Fogo-fátuo* é como a ideia de autoapresentação, de autoperformance, era algo muito presente na sua mente durante o processo de criação do filme. No longa, isso está muito presente na ideia da coreografia, de uma certa consciência da encenação. Até que ponto você acha que esse gesto de se autoperformar pode ser considerado um gesto artístico, criativo? E você acha que a arte, seja o cinema, a música, a poesia, a pintura, etc., pode ser uma ferramenta para sujeitos queer no seu processo de autoapresentação, de autocriação diante do mundo?**

**JPR:** Eu acho que isso está na origem do filme. A origem do filme está em eu ter visto uma reportagem sobre os herdeiros da família real portuguesa. E pensar como não só essas pessoas, mas todos dessas revistas cor de rosa, em que as pessoas mostram a forma como vivem aos outros – e, portanto, se autorrepresentar. Eu acho que nós,

agora sobretudo, vivemos no mundo da autorrepresentação porque estamos sempre a criar uma imagem de nós mesmos pros outros. E no fundo, o dilema da personagem principal, do príncipe, é sair desse mundo da autorrepresentação, ou de uma representação para os outros, porque pertence a uma classe social. Mas, no fundo, é tudo uma fantasia. Porque já não há família real desde 1910. É como nesses *reality shows*, em que as pessoas inventam personagens delas próprias. Acho que isso é muito presente no mundo atual, e é um bocadinho dramático. Porque eu não entendo muito bem o que está por trás, quem são essas pessoas, como é que elas são de verdade. E no fundo, o príncipe vai descobrir a sua liberdade, de alguma maneira, na caserna dos bombeiros. Por isso, está tão marcada a teatralidade nas primeiras cenas em que há a consciência de que há um público. Há a consciência de que há uma representação, de mostrar e não mostrar. E é usado e pensado de uma forma cômica porque é uma comédia também. Acho que isso só faz mais sentido, o mostrar o próprio dispositivo, porque é uma comédia. Se não fosse uma comédia, acho que não faria sentido – era no fundo ir contra o que eu estava a dizer, não acreditar o que está à frente da câmara. Há alguma ironia no filme.

**Nos dois filmes, você trabalha um pouco com códigos de gêneros clássicos – o musical, o melodrama, a comédia. Mas você deixa claro ao falar sobre isso que gosta de trabalhar com esses códigos para subvertê-los, ou pervertê-los. Em que medida a desconstrução desses códigos é estritamente formal, você pensa ela em termos de enquadramento, cor, montagem, ritmo, *mise-en-scène*, e em que medida ela também passa por uma desestabilização das imagens construídas, consolidadas ali, de masculino, feminino, homem, mulher, masculinidade, feminilidade, virilidade, sexo etc.?**

**JPR:** Eu acho que a por uma caserna de bombeiros a fazer quadros e piruetas, e a fazer poses mais ou menos irônicas, já está um pouco a desconstruir essas imagens do que é virilidade – embora, voltando à realidade, não fui eu que inventei os calendários de bombeiros. Eles existem. Portanto, eles próprios, os bombeiros, têm uma autoironia sobre essa própria virilidade, acho eu. Mesmo que seja comercial, e acredito que eles fazem esses calendários para vender e ganhar dinheiro, eu acho que eles também se devem divertir. Eu também acho que o mundo está a mudar nesse sentido, em que há uma capacidade de olhar para profissões que são mais formais com alguma ligeireza – que foi o que eu tentei fazer. Eu, quando estou a pensar, não estou a pensar “*agora*,

*estou a subverter o gênero musical”*. São coisas que me vêm naturalmente. Estou a fazê-lo a sério, não estou a fazer para ironizar o gênero. Estou a acreditar. Eu acredito no que está à frente da câmara. E a minha câmara acredita no que está à frente dela. Porque sou eu que estou a pô-la ali. Sou eu que decido como vou filmar uma coisa.

**O que você descobriu sobre esses dois filmes – o *Morrer como um homem* e o *Fogo-fátuo* – na recepção? O que a resposta/reação dos/as espectadores/as te revelou sobre esses longas que talvez você não tivesse percebido durante o processo de criação deles?**

**JPR:** O *Morrer como um homem* já foi há bastante tempo, e eu não costumo olhar muito para os meus filmes, pra trás. Sobretudo em Portugal, eu acho que houve uma espécie de incompreensão. Foi mais o Fernando Santos que me dizia que as pessoas achavam... ou, na altura, não compreenderam o filme. Mas acho que isso também vem daquela grande questão entre o público português e o cinema português. O cinema português acaba sempre por ser mais aceito no estrangeiro primeiro. O *Fogo-fátuo*, o que eu percebo é que há muitos públicos diferentes em que, em determinados lugares, a comédia resulta completamente, como em Cannes. A primeira projeção do filme em Cannes foi absolutamente estrondosa. E outros, como na Alemanha, em que as pessoas não se riram do princípio ao fim. Eu não estou sempre presente, mas depende das culturas. É um bocadinho difícil. Além disso, para te ser sincero, não é uma questão que eu me ponha, como é que as pessoas vão reagir. Depois, os meus filmes dividem sempre o público. Eu estou habituado desde o primeiro filme a ser violentamente rejeitado, sobretudo, mas também amado, às vezes. O que eu tento é fazer os filmes sem fazer concessões. É acreditar no que faço. Isso, para mim, parece uma coisa muito simples, mas não é muito simples porque o cinema está de tal maneira condicionado com ideias do que é o cinema comercial, o que é o sucesso. São coisas em que eu não penso. Eu gostava que os meus filmes fossem grandes sucesso comerciais, e eu não percebo por que é que não são.

**Algumas das sequências dos dois filmes são enquadradas na categoria do *camp*. Você se sente à vontade com essa categorização, concorda com ela? O que *camp* significa pra você?**

**JPR:** Para mim, *camp* é o John Waters. Eu gosto do John Waters. Mas eu acho que os meus filmes não são *camp*. Há uma coisa que eu disse desde o princípio, o *camp* está muitas vezes próximo do grotesco. E a coisa que mais me assusta é o grotesco. Eu tento sempre não cair no grotesco, mas eu sinto que os meus filmes estão sempre ali numa espécie de fronteira – em caírem no poço do grotesco. Mas eu tento que eles... é voltar a acreditar. Porque eu acho que, às vezes, o *camp* afasta da emoção – ou me afasta da personagem. Mas eu também acho divertido. É uma coisa que me interessa e que, ao mesmo tempo, para mim é tudo real. E o *camp* parece-me o cúmulo do irreal. E eu acredito em tudo. Ou tento. Ao menos, quando fiz, acreditava.

**Seus filmes historicamente sempre tiveram uma boa recepção e circulação internacional, mas ao mesmo tempo eles estão em constante diálogo com aspectos muito centrais de uma certa “portugalidade”: a presença da religiosidade e seus efeitos sobre as pessoas, a ruralidade numa certa atração pelo campo, mesmo sendo muito urbanos, uma consciência da história social e política do país. Como você analisa que esses aspectos foram tratados historicamente pelo cinema português, e de que maneira – diferente ou não – você escolhe retratá-los e lidar com eles no seu cinema?**

**JPR:** Para mim, em sendo português, eu não tenho nenhum sentido patriótico. Não é isso que me interessa. Sou português, ou tento ser português, vivo em Portugal, em Lisboa, e fui educado pela cultura que me rodeia. Não só porque sinto que fugi, como estavas a dizer, no cinema, noutras coisas, fugi para outros mundos. Eu sempre quis sair de Portugal, no fundo, desde miúdo, eu achava que ia acabar por viver fora. Vivi por períodos, uma vez em Harvard, um ano, outra em Berlim, por seis meses. Mas foi por residências, não me mudei, não fui viver para outro lado. Para mim, é importante falar do que me rodeia – ou os meus filmes tratarem do que me rodeia. E eu sinto que, por exemplo, o *Corpo de Afonso*, que é sobre o mito do D. Afonso Henriques, de alguma forma, não é que é desconstruir o mito, mas é também um filme que vem da realidade. Tenta descobrir como seria o corpo de D. Afonso Henriques. Porque quando eu vi uma notícia no jornal, antes de fazer o filme, que uma investigadora tentou abrir o túmulo do D. Afonso Henriques para investigar o que lá estava dentro, e não deixaram. O Patrimônio não deixou. Porque há esta lenda que era um homem gigantesco, forte, enorme e, no fundo, a ciência queria tentar perceber – é como se há uma lenda, e é impossível destruir a lenda. É aquela coisa que o John Ford dizia, se a lenda é mais forte que a realidade, “*print the legend*”, escreva-se a lenda. E no fundo, foi retirada à

ciência a capacidade de perceber, de tratar os restos – até se existem lá restos. Não se sabe o que está dentro do corpo do D. Afonso Henriques porque ele foi trasladado várias vezes, mudado várias vezes de lugar, e foi exposto o corpo dele muitas vezes. Portanto, essa ideia de que o mito, a história portuguesa também é feita de mitos, que continuam a prevalecer como história. Além disso, foi um filme que foi encomendado pela Guimarães Capital da Cultura. Guimarães é o berço de Portugal. Também, no fundo, é uma forma irônica de tratar essa encomenda. É uma espécie de comédia também. Por isso, é sempre uma coisa que me questiono: o mundo que me rodeia. Agora, também em *Fogo-fátuo*, os discursos ecologistas da Greta Thunberg, todas essas coisas, eu vou buscar de uma forma irônica também... os incêndios, tudo isso, são coisas que aconteceram e que estão na origem do filme.

**Você se diz um *control freak* e que é muito específico e presente em cada decisão criativa dos seus filmes. Mas também quase sempre trabalha com os mesmos colaboradores – seja o João Rui [Guerra da Mata], o Rui Poças, a Mariana Gaivão, Patrícia Dória, Nuno Carvalho. Você enxerga a sua relação com essa equipe como algo mais vertical, no sentido de que você diz o que quer, o que pretende, o que imagina, e eles te ajudam a executar essa visão? Ou algo mais horizontal, no sentido de que eles trazem contribuições, visões próprias, e você constrói seu filme a partir desse diálogo criativo?**

**JPR:** Eu acho que tudo começa na escrita. As coisas estão escritas e, depois, vão se adaptando. Eu vou adaptando às sugestões que me vão dando. Mas eu estou muito presente em todas as etapas. Na escolha dos *décors*, muitas vezes sou eu que procuro ou, a partir de lugares que me propõem, eu escolho. Vou aos lugares, para mim é importante ir para perceber espacialmente como é que funciona, como é que eu posso colocar os atores e atrizes naquele lugar para imaginar a cena. Tudo isso chama *mise-en-scène*. E o cinema é *mise-en-scène*. Mas, claro, todas as pessoas têm contributos. E como nos conhecemos muito bem e trabalhamos juntos há muito tempo, há uma espécie de confiança e de camaradagem – e bom ambiente, o que é super importante para mim. É difícil pensar em trabalhar com outras pessoas. Para mim, era uma tragédia. É sempre um problema quando algum elemento da equipa está a trabalhar em outro filme. Além disso, como sabes, em Portugal não se fazem assim muitos filmes, e eu quero dar trabalho às pessoas que trabalham comigo. Quero garantir-lhes uma regularidade de trabalho, como eu gostava que meu trabalho fosse mais regular.

Gostava de fazer filmes mais depressa. Não consigo porque é difícil encontrar dinheiro para fazê-los. Mas se eu fizer mais filmes, também essas pessoas têm mais trabalho e vivem melhor. Porque é muito precária a vida de realizador, mas também dos técnicos com quem eu trabalho. Além disso, eu sinto que gostam de trabalhar comigo. Isso é muito valioso porque não há conflitos. Eu sou bastante assertivo no que digo e tenho ideias fixas. Mas as pessoas rapidamente percebem. Às vezes discutimos, chego e adapto muitas vezes porque cinema é sempre feito com limitações: limitações de dinheiro, limitações porque não se consegue uma autorização... E eu tento adaptar-me, mas de uma forma que não prejudique artisticamente o filme. E é bom ter limitações, apesar de às vezes serem duras. As ideias também vêm de como contornar as limitações – as ideias criativas, digo eu.

**Por fim, não existe nenhuma definição definitiva do que é cinema queer. O que você entende por cinema queer, o que pensa ou imagina quando ouve a expressão? Acha que seu cinema e seu trabalho se enquadra nesse conceito?**

**JPR:** Eu sempre, desde o princípio, me desmarquei um bocadinho porque, quando comecei a fazer filmes, e sempre que faço, não comecei a fazê-los porque tratavam de personagens homossexuais, ou queer, para sermos mais genéricos. Mas porque eram personagens que me estavam próximas. De alguma forma, todos os meus filmes são pessoais e eu, como pessoa homossexual, tenho, talvez, dificuldade em ... todos os meus filmes têm mais ou menos personagens queer. Mas tem sido naturalmente. São as histórias que eu sei contar. O que eu às vezes sinto é que é redutor categorizar os filmes, tentar separá-los por queer. Porque queer, depois os filmes são comédia... e muitas vezes também há cinema queer que é feito só para ser queer. Para um público queer. E eu nunca fiz filmes só para determinadas pessoas. Eu sempre quis fazer filmes para toda a gente. Por isso, os meus filmes são pra toda gente, são pra o mundo. E pra mim, é cinema, pronto. Mas depois eu também digo isso, mas *O Fantasma* estreou cá no festival que, na altura, não se chamava Queer, chamava-se Gay Lésbico de Lisboa. Acho que foi no 3º Festival Gay Lésbico de Lisboa. O *Parabéns* estreou no 1º Festival Gay Lésbico de Lisboa, creio eu. Porque, para mim, é importante a existência, e eu poder ver cinema que não fala da maioria das pessoas que existem no mundo, desta sociedade – que é uma palavra que eu não usava, porque eu não sabia bem o que era – heteronormativa. A mim, às vezes, há filmes que me chateiam por serem tão heteronormativos. Determinados filmes aborrecem-me porque já não aguento mais

historietas românticas de casais heterossexuais. Às vezes. Mas não quer dizer que eu não gosto. O meu gosto de cinema é completamente variável. Eu não vejo cinema só porque é queer ou não é queer. Eu vejo todo gênero de filmes. Vejo mesmo. Eu vou muito ao cinema.

Agora, eu percebo que me ponham na gaveta dos queer. Acho que é um bocado óbvio. O problema é que eu não gosto de estar numa gaveta. Demorou-se tanto tempo para sairmos do armário, por que agora queremos voltar para um armário que se diz mais livre, não sei lá o quê, mas tem mais gavetas? Porque agora o queer já não engloba tudo. Eu acho que, quando surgiu a palavra queer, me parecia uma coisa positiva que englobava tudo, todo gênero de pessoas que eram, de alguma forma, diferentes. Isso é o que eu acho. Eu não me sinto igual, nem sinto que faça filmes iguais aos outros. Porque o que eu também sempre prezei, sempre gostei, mesmo em filmes que não têm nada a ver com o universo queer, é a individualidade de cada realizador e realizadora. O que me interessa são filmes diferentes dos outros. A maior parte do cinema americano atual é sempre uma espécie de repetição – e é aborrecido. O que me interessa é o estranho – e o queer também é estranho.

Eu, quando comecei a fazer filmes, não foi porque em Portugal não havia ninguém... pronto, realmente não houve muito cinema queer. Houve alguns filmes do Oscar Alves que foram feitos depois do 25 de abril em Super-8. Há pequenas coisas, o José Álvaro Morais também tem, talvez, algumas coisas queer nos filmes dele. Mas nunca foram pessoas que assumiram isso. Mas não foi para preencher uma vaga. É da minha natureza, e eu não posso ir contra a minha natureza. Para mim, é super importante. Eu acredito no que faço e, para mim, é importante acreditar no que faço.

## Entrevista: Guto Parente e Pedro Diógenes

GUTO PARENTE (Fortaleza, 1983) e PEDRO DIÓGENES (Fortaleza, 1984) se formaram na primeira turma da Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, na capital cearense, e atuam como diretores, montadores e roteiristas. Iniciaram a carreira como integrantes do Coletivo Alumbramento, com seu primeiro longa, *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Luiz Pretti e Pedro Diógenes: 2010), sendo eleito o melhor filme na Mostra de Cinema de Tiradentes. Após o fim da produtora, em 2016, seus trabalhos individuais na realização já foram exibidos nos Festivais de Brasília, Locarno, San Sebastián e Tribeca, onde Parente venceu os prêmios de melhor filme, roteiro, ator e fotografia com *Estranho Caminho* (2023). *A Filha do Palhaço* (2022), de Diógenes, foi eleito o melhor longa na Mostra de Cinema de Gostoso.

**Vocês contaram em várias entrevistas a história de como o *Inferninho* começou com uma peça nunca montada do Grupo Bagaceira de Teatro e chegou até vocês em um laboratório no Iracema Porto das Artes. A partir de então, todo o projeto foi desenvolvido por meio dessa parceria com eles. Como o gesto artístico deles afetou e influenciou o trabalho de vocês?**

**Pedro Diógenes:** O *Inferninho* foi esse processo bem particular, em que o Grupo Bagaceira, como coautores e atores, participaram desde o começo. Desde a elaboração do argumento, eles estavam presentes. Foi realmente um processo muito dividido e colaborativo na parte criativa. Além disso, a gente – que, na época, era da Alumbramento – tinha uma grande admiração pelo grupo de teatro. Uma admiração artística e uma admiração estética. Então, a gente queria trazer muito da estética do grupo para esse processo. Estivemos sempre muito abertos a construir junto com eles, às sugestões e à contaminação pelo processo deles. Todo o processo e a estética do filme são muito contaminados pelo Grupo Bagaceira.

Além disso, tem outra obra que, de certa forma, acho que também junta a gente, que é o filme *Doce Amianto* [2013], que o Guto dirigiu com o Uirá [dos Reis] anos antes do *Inferninho*. Era um filme que todo mundo ali do Bagaceira admirava e que também foi uma base estética para a gente. Acho que – além de outros filmes, outros textos, outras coisas – as nossas autorreferências para se juntar com o Bagaceira eram as peças deles e o *Doce Amianto*.

**Guto Parente:** É um processo que tem uma singularidade muito grande mesmo. A gente até já falou umas vezes: de alguma maneira, é quase como se nós diretores tivéssemos sido convidados pelos atores para fazer o filme. Teve um gesto inicial que foi do grupo nos procurando, a gente se envolveu e começou a desenvolver isso que seria uma série de TV a partir dessa ideia de peça. Acho que a possibilidade de poder participar desse laboratório foi fundamental pra gente criar uma intimidade criativa entre todo mundo, ter uma convivência, experimentar algumas coisas, cometer alguns erros de caminho, de desvios, de voltar... então, assim, a gente fez muitas coisas antes de chegar no *Inferninho*. Apesar de ser um filme que, no final das contas, nós filmamos em pouquíssimos dias – de filmagem mesmo, foram dez dias, o que é uma coisa muito impressionante para um longa –, a gente teve muito tempo de amadurecimento do projeto, que é uma coisa rara de se ter.

**O processo criativo de vocês já era definido por uma certa horizontalidade e um trabalho coletivo na Alumbramento. Qual foi a diferença, ou quais foram, de trabalhar com o Bagaceira? Como esse diálogo foi diferente daquele que já acontecia entre vocês?**

**PD:** Acho que, de alguma forma, a gente já vinha praticando essa criação coletiva há algum tempo. E com o *Inferninho*, foi um passo a mais, no sentido de estar juntando dois coletivos, o Alumbramento e o Bagaceira. Isso muda completamente o processo: a gente escreveu um roteiro tendo os atores ali criando os personagens. No meio do processo, durante a escrita, a gente podia ensaiar, podia fazer imersões, ir para a casa de praia, passar um tempo numa praia só conversando sobre os personagens. E isso normalmente um longa-metragem não tem. No longa-metragem, tem conversas, um tempo de ensaio, só. Nesse caso, foram alguns anos dessa imersão. Lógico que não foram anos completamente dedicados a isso, mas a gente começou os nossos encontros do *Inferninho* em 2013, e fomos filmar em 2016. Então, durante todo esse processo, a gente foi se encontrando, trocando, amadurecendo, e criando junto mesmo. Cada personagem tem muito dos próprios atores e atrizes – muito deles, ou dos desejos deles, das frustrações deles. E existia outro dado: a maioria deles nunca tinha feito cinema. A Samya [de Lavor] e o Demick [Lopes] já tinham alguma experiência. Mas os outros nunca tinham feito e eram muito apaixonados por cinema e muito a fim de fazer cinema, então eles entregaram naquilo ali todas as suas emoções. E era muito interessante: quando a gente filmou, o Bagaceira devia ter 15 anos de estrada, e parecia que eles estavam há 15 anos se preparando para fazer aquelas cenas, aqueles

personagens. Eu acho que usaram toda essa bagagem deles naquele momento que, para eles, era muito especial – pela primeira vez estarem fazendo um filme juntos, naquele processo, com aquela liberdade. Dava essa impressão de que eram atores que estavam se preparando há 15 anos para esses personagens. Eles conseguiam se comunicar pelos olhares, pelos gestos, uma coisa que um longa, um filme, não vai conseguir isso, ou vai... forjar isso, ou vai artificializar isso. Ali, a gente tinha aquilo de maneira muito orgânica e viva.

**GP:** E um pouco mais também sobre a questão da horizontalidade que tu tocou, eu acho que a gente tem uma formação, eu e Pedrinho, nós somos da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza, da Vila das Artes. É um curso teórico e prático – e muito prático. A gente realizava muito ao longo do curso. Cada semestre, eu acho que eram quatro curtas realizados. E uma das coisas que era mais legal no curso era um estímulo para que todos desempenhassem todas as funções no set. Então, a gente aprendeu a fazer cinema sem chegar já no “*ah, eu sou diretor, sou diretor de fotografia*”... sem o pensamento de carreira, entende? Porque às vezes tem alguns cursos, algumas escolas, em que você tem muito o pensamento de carreira: “*ah, eu sou roteirista*”, daí você entra e escreve roteiro, roteiro e roteiro. Ou então, dirige. Ou é fotógrafo. E eu acho que essa lógica de ensino na Vila das Artes fazia com que a gente transitasse por todos os departamentos do filme e entendesse na pele o que é estar fazendo o som de um filme e tá tendo uma barulheira, ou uma luz tá caindo, e você tem que fazer, tem que negociar. Quando a gente vai para o set, vai com o entendimento do que é cada departamento. Normalmente, nós costumamos trabalhar com equipes com quem a gente já trabalha há muito tempo e que também têm o entendimento para além da sua função. Então, é um lugar de horizontalidade, mas é uma horizontalidade que vem integrada em muitas outras camadas também. Não é só sobre um valor igual de opinião, é sobre um entendimento comum das dificuldades e do que cada departamento tem que fazer.

Eu acho que isso é algo do nosso aprendizado, e que é do nosso cinema na Alumbramento também. A Alumbramento estava acontecendo simultânea à Vila das Artes. Nós éramos alunos na Vila das Artes quando já estávamos na Alumbramento. Então, a Alumbramento tinha essa lógica também, nesse sentido da construção coletiva. Pensando isso num modelo de produção mais dividido, é muito você assumir responsabilidade. Nós, como diretores do *Inferninho*, sabemos o que é a responsabilidade de dirigir um filme, e o que a gente precisa fazer para envolver a equipe, para buscar uma atuação melhor num *take*, como vai conversar e conduzir isso. É uma responsabilidade que a gente tem, e uma abertura de escuta também. A questão

da escuta é fundamental. Acho que, nesse sentido, o Bagaceira como um grupo de teatro só existe dentro dessa lógica também. Porque um grupo de teatro só sobrevive se todo mundo estiver trabalhando ali cotidianamente pelo grupo, fazendo mil coisas, e não uma coisa muito segmentada.

**Na minha leitura, o filme existe no contraste entre o primeiro e o segundo plano: o primeiro sendo os personagens e o figurino e a maquiagem fabulosos, de cores fortes, do excesso típico do melodrama, representando a forma como aqueles personagens se fabulam e se inventam; e o segundo, a dureza e a aspereza daquele lugar em que eles se encontram, do cenário de mesas e cadeiras velhas, de caixas de cerveja, meio que aprisionando eles ali. Sei que a produção foi feita com um orçamento mínimo, mas vocês cogitaram levar essa estética do excesso do melodrama também para o cenário – pintar aquelas paredes com uma cor sirkiana ou almodovariana? Ou esse contraste entre os dois planos, entre direção de arte e figurinos, entre as cores, foi intencional?**

**GP:** O contraste é um ponto fundamental mesmo. A relação entre espaço e personagem precisava acontecer num lugar de complementaridade e de contraste, mais do que de redundância. Acho que se a gente tivesse um inferninho com uma decoração mais kitsch, talvez o espaço perdesse a força melancólica que ele tem.

**PD:** Tinha algo que já vinha do roteiro, que eram essas fantasias, esses personagens fantasiados. O figurino da Deusimar, o figurino da Luizianne, que é a cantora, isso já eram coisas que tinham algumas faíscas no roteiro. O figurino sempre puxou essa coisa da cor, do exagero. Como as coisas foram sendo construídas juntas, e todo mundo entendendo o que era o filme, acho que ficou muito claro pra Taís [Augusto], que fez a arte, que o cenário e os elementos do bar tinham que ir, talvez, para um outro caminho, para não haver uma briga. O cenário é muito mais minimalista do que os figurinos. Acho que faz parte da harmonia do trabalho, entender qual é o filme que está sendo feito e que tem que estar caminhando tudo junto. No cinema, isso é muito foda, e eu acho que é uma das maravilhas dele, essa coisa do trabalho coletivo estar lá na tela. Não adianta ter um ator que está fazendo a melhor cena do mundo, se o figurino dele estiver errado. Pode estragar a cena. Se a luz não estiver boa. Ou o contrário. A luz está maravilhosa, o cenário perfeito, mas o ator está ruim, o som está ruim. Tem que estar tudo em harmonia. Não sei se a palavra é bem harmonia porque, às vezes, as coisas

estão meio em conflito. Mas tem que estar todo mundo fazendo o mesmo filme, entendendo qual é o filme. E acho que, no *Inferninho*, isso foi muito forte, de todo mundo entender o que era o filme, as apostas, e ter trabalhado em cima disso. Acho que vem muito daí: o figurino já foi pra um lado, o cenário, o bar, o que era o ambiente, tinha que ir pra uma coisa que funcionassem juntos.

**GP:** E o filme trabalha muito dentro da questão do permanecer e do sair, o dentro e o fora. A personagem vive a vida toda dela ali e tem um sonho de ir pra fora, tem essa projeção do que é esse mundo lá fora. Ao mesmo tempo, ela se apaixona por alguém que chega e que finca raízes. Então, acho que o nosso desafio sempre foi construir um espaço que fosse, ao mesmo tempo, claustrofóbico e acolhedor. E esse contraste, acho que é a grande questão. Quando se fala em *inferninho*, a gente pensa num lugar que contém ao mesmo tempo o inferno e o paraíso.

**O melodrama não existe sem a música, a melodia que evidencia o drama. Vocês comentaram muito sobre as razões afetivas por trás da escolha do repertório da Rita de Cássia, devido a um certo apego e certa nostalgia do que essas músicas representaram nos anos 90, quando vocês eram adolescentes/jovens. Mas como vocês mesmos comentam, ela tem um repertório inacreditável de canções, mais de 600. Queria que vocês comentassem um pouco sobre o porquê daquelas que vocês escolheram especificamente pro filme. O que elas trazem ali para a narrativa e para a própria *mise-en-scène*?**

**GP:** Inicialmente, a gente fez uma pesquisa mais ampla de forró. Tinha uma vontade de que o filme tivesse esses forrós dos anos 1990, fazer uma releitura desses forrós. E chegou num ponto em que, acho que foi a Michelline [Helena], assistente de direção, que era vizinha da Rita de Cássia e comentou isso. E a gente focou na Rita, entendeu que ela era responsável por grande parte dos clássicos do forró dos anos 1990, e foi entendendo dentro da estrutura do roteiro do filme os momentos que tinham música e buscando letras que tivessem a ver com o momento da narrativa, com o que as personagens estavam vivendo naquele instante. Os temas das músicas, as letras, foram pensadas para cada momento. As próprias músicas também influenciaram a nossa escrita porque era uma via de duas mãos. E tem as traduções, que foi um barato também, essa coisa da Luizianne sofrer uma pancada na cabeça e falar várias línguas, que colocou o desafio de traduzir para outros idiomas. Alguns a gente sabe mais ou

menos, outros nem tanto, mas nós fizemos uma força-tarefa. A tradução foi um processo muito divertido porque a Samya não fala aquelas línguas todas. E além de traduzir, ela teve que ensaiar.

**PD:** Tudo no cinema tem um lado meio viagem e um lado bem prático. O cinema é a junção dessas coisas. Eu lembro que quando a Michelline veio com essa ideia da Rita, a gente se encantou, e acho que a Michelline já entrou em contato com ela. Ela foi super aberta e brigou com a gravadora porque tinha algumas músicas que a gravadora não queria liberar. Lembro que ela passou pra gente tipo assim, *“aqui, essas músicas são as que eu tenho direito, vocês podem usar à vontade”*. Eu lembro da gente partir dessa lista que eram as músicas de que ela tinha os direitos, para ter uma negociação direta com ela. No cinema, sempre tem um lado bem prático, mas a gente tem que viajar dentro disso.

**Eu queria falar de um momento musical específico, que é a sequência da viagem da Deusimar. Acho um “casamento” muito interessante, e muito contraintuitivo, porque é de certa forma uma volta ao mundo, e vocês escolhem a Soledad cantando sobre o luar do Sertão. Queria que vocês falassem um pouco do motivo por trás dessa opção.**

**PD:** É difícil porque não sei se o que vou falar é o que aconteceu na época ou o que eu penso agora. Tem essa coisa da Deusimar querer fugir dali, mas na verdade é ali que ela tem que ficar – ela foge para poder voltar, né? E o sertão é meio isso, esse lugar de que as pessoas não conseguem fugir. Mesmo longe, vão ter o sertão com elas. E essa música fala sobre as belezas do sertão, de alguma forma, sobre o luar, as cores do sertão. Então, era esse contraste mesmo dela viajando pelo mundo, mas o sertão não sai da cabeça dela. O Vitor [Colares], que é o compositor da música, é o compositor da trilha original do filme. É ele que faz os arranjos que a Samya canta, então a gente já estava também no universo de Vitor Colares. Lembro de a gente ter testado outras coisas, algumas músicas do Vitor que não tinham letras e, um dia, o Vitor mandou essa. Eu já conhecia a música. Na hora, quando ele mandou, pensei *“essa não vai casar, está falando do luar do sertão”*. Mas quando ouvimos juntos, a música e a imagem, na hora: *“é essa, não tem mais nem o que testar”*.

**GP:** É isso. Tem umas escolhas que acontecem na feitura de um filme que são de uma ordem intuitiva e de alquimia. Esse processo de quando a gente estava montando,

selecionando as imagens da viagem, a gente testou... tinha uma música que era mais rápida. Lembro de um teste que a música era como se fosse um batidão, e ela viajando. A gente vai testando, e essa relação entre o som e a imagem encaixa e gera uma terceira coisa. Quando a música se relaciona com a imagem num lugar em que ela não reafirma aquilo que a gente está vendo, gera uma terceira coisa.

**Teatralidade e artifício, em geral, são termos muito defenestrados no cinema, rejeitados como máculas, profanações da pureza do cinema. Mas, ao mesmo tempo, são muito presentes no melodrama. Como foi trabalhar com o elenco do GBT na calibragem dessa teatralidade que eles trazem como bagagem para o tom certo que coubesse ali na câmera, no quadro?**

**PD:** Essas coisas que você disse que, no cinema, são quase proibidas era o que a gente usava como potência. Porque nós estávamos apostando nesse encontro de cinema e teatro, mas queríamos que fosse um encontro mesmo, e não uma coisa em que um tivesse uma hierarquia sobre o outro. A gente quis trazer a teatralidade, trazer o artifício para o filme. Essa cena de que a gente acabou de falar, da Deusimar viajando pelo mundo, eu acho que é o auge disso. É o artifício completo, mas na tentativa de que mesmo o artifício completo pode envolver, emocionar. E nesse processo de eles estarem participando de tudo, teve a possibilidade de ensaiar muito – a gente ensaiou muito na véspera das filmagens. Mas antes disso, nós fizemos vários exercícios, inclusive filmados. Teve um que teve apoio financeiro do Laboratório e foi filmado numa locação, com equipe, figurantes, figurino. E a gente foi entendendo muito o tom.

Eu lembro que teve dois exercícios, um que a gente fez na sede do Bagaceira, e outro numa boate chamada Toca do Javali. Eles apostam em caminhos diferentes: um é uma coisa mais pessoal, mais quente, mais quase pornográfico; e o outro era mais esse lugar do amor – e isso influenciando, lógico, nas atuações, nas interpretações. Quando a gente viu, ficou muito claro qual caminho era mais a cara do que nós estávamos pensando. Era esse outro caminho, mais do amor, do romântico, do melodrama. A gente teve possibilidade de entender e testar isso, meio que na prática, filmando, editando. Isso foi uma característica muito única desse processo, de poder estar com o Grupo Bagaceira durante todos esses exercícios, que têm um ano, talvez, de diferença entre um e outro. E mais um ano pra gente filmar. São coisas que foram acontecendo, a gente testando e conversando muito com o Bagaceira.

Foi um processo de alquimia: de testar, ver um caminho, o que não dava, ir pra outro e tal. E isso até lá no momento das filmagens: a gente decidia mesmo como ia filmar ali no dia, antes da gravação. Às vezes, testava uma coisa, não, vamos pra outro caminho. Esse processo de poder testar, ensaiar, refazer ajudou muito a achar esse tom, embora a gente nunca sabia como é que isso ia chegar no espectador. Sabia mais ou menos o que a gente queria, o que estava fazendo. Mas nós conversávamos com o Bagaceira porque eles vinham jogando ali todos os seus sonhos, e a gente falava, “*oh, não tem ideia se esse filme vai passar em algum lugar, festivais, se alguém vai conseguir entender a nossa proposta*”. A gente sabia mais ou menos o que queria, mas não sabia qual era a relação disso com o espectador.

**GP:** Acho que isso que o Pedrinho diz, da gente dar esse mergulho no desconhecido, fazendo um filme, apostando naquele caminho, e realmente sem muita ideia do que esse filme se tornaria e como ele seria recebido, tem a ver também com o fato de que nós decidimos nesse projeto ir buscar a verdade pelo caminho do artifício. Porque, em geral, a verdade está muito relacionada ao realismo. Se você quer construir um filme que tenha uma força, uma verdade, uma verdade emocional, uma verdade afetiva, normalmente a gente tem na nossa tradição do cinema brasileiro o viés do realismo como a chave principal em que o espectador se sente mais confortável. É o lugar do naturalismo, do realismo. Não à toa, a ideia do teatral no cinema é sempre tratado como algo negativo. É como se isso fugisse de um realismo de como as pessoas se comportam, como elas falam. E eu acho que a gente sempre soube desse desafio, sempre entendeu que esse era um caminho arriscado, que poderia resultar num filme rejeitado. Mas eu acho que fazia parte também do próprio projeto, do que o filme representa, bancar esse desafio e se lançar nele e tentar encontrar a melhor forma possível de se fazer um filme onde o artifício se expõe, mas que seja um filme carregado de verdade.

Então, hoje, cinco anos depois do filme ter sido lançado, você vê muita gente espantada e emocionada com o monólogo do Coelho. O Coelho é um personagem que carrega muito isso, desse manifesto do artifício, porque é o personagem que a gente decidiu que seria um tom acima. O Coelho, desde o começo, é um tom acima. Eu lembro que, na época, a gente mostrou o corte para amigos, e teve comentários, “*é, o Coelho foge um pouco, ele é muito exagerado*”. Ele carrega muito essa aposta. E nós entendemos que era necessário que a grande virada, que o momento mais forte do filme, venha dele. Ele é o mais desencaixado dentro do *Inferninho*, inclusive, porque ele está acima do tom.

**O filme nunca determina uma localização geográfica para o *Inferninho*. Há uma questão da especulação imobiliária, que é forte em Fortaleza, mas também em vários outros lugares do mundo. Ainda assim, em todos os filmes de vocês, na *Alumbramento* e depois, essa inespecificidade geográfica está associada, eu acho, a um certo orgulho de fazer cinema no Ceará, um certo estilo e sabor local que é quase uma assinatura, eu diria. Durante o processo de criação do *Inferninho*, vocês conversaram sobre o que significava fazer um melodrama – um gênero tão americano, tão associado a uma certa burguesia anglo-saxã, no Nordeste, no Ceará? No que essa transposição implicava?**

**PD:** Eu lembro da gente conversar, durante o processo do Laboratório, bastante sobre essa questão do melodrama. Sempre foi muito claro que era o que a gente queria. Tem a ver com o *Doce Amianto*, que já era um melodrama. Tem a ver com as peças do Bagaceira que também carregam uma coisa já de melodrama. Tem a ver com outras referências cinematográficas, como Fassbinder. Mas lembro muito da gente conversando sobre por que o cinema brasileiro tinha uma questão com o melodrama, e da gente falar que talvez isso fosse muito por causa das novelas. Porque o melodrama brasileiro ficou muito ligado às novelas. E parece que fazer melodrama era fazer novela. No Laboratório, todas as nossas propostas foram muito colocadas em xeque, foram muito questionadas. A gente teve que explicar muito sobre as nossas apostas, e eu acho que, dentro do Laboratório, nunca entenderam direito. A galera que estava lá, os instrutores, não conseguiram entender bem as nossas apostas. E isso foi muito difícil nesse momento. Mas depois, acho que foi importante poder ter testado essas coisas de maneira a ter certeza do que a gente queria.

**Lendo e pensando sobre o *Inferninho*, me veio uma ideia de como ele é, de certa forma, um filme trans. Ele nasce como teatro, mas é criado como série/TV e se descobre e identifica como cinema. Quais são as marcas que vocês acham que ele traz de cada uma dessas encarnações, dessas linguagens pelas quais o filme trafegou?**

**GP:** Quando a gente estava trabalhando ele como série nesse processo do Laboratório, e isso que o Pedrinho falou também de uma certa inadequação que o projeto tinha dentro do próprio Laboratório, nós tínhamos tutoria do Karim Aïnouz, do Marcelo Gomes e do Sérgio Machado, que são embebidos de realismo até o fim. O cinema dos

três sempre foi muito ligado a isso. O Karim agora está se permitindo, nos últimos filmes dele, dar umas endoidadas. Mas isso eu falo sem juízo de valor porque eu adoro o realismo também. Então, assim, a gente sempre sentiu uma certa inadequação, uma dificuldade de justificar. E teve um edital do governo do estado que tinha piloto de série, e a gente acabou naturalmente inscrevendo. Depois que a gente ganhou, sentou para conversar e sentiu, de cara, “*vamos fazer o que a gente sabe fazer? Vamos trabalhar num lugar que a gente entende?*”. Porque essa coisa da série – e existe todo um frisson em torno disso hoje em dia – era muito nebuloso naquela época, fazer uma série sem ter um canal. Eu acho que a chance de fazer uma série que era no meio do caminho e que acabasse não tendo nenhuma visibilidade era muito grande. Nós tivemos essa sacada de entender que, “*cara, não é aí. Vamos fazer um filme? Vamos dar um gás, trabalhar e fazer um filme? Pegar todo esse material que a gente já ergueu desses personagens e concentrar num roteiro de longa e vamos trabalhar isso?*”. Pensando nessas transições que você está falando de um formato para outro, quando a gente decide isso, de alguma maneira nós já estávamos trabalhando com uma substância que era pra dar conta de algo maior, de mais episódios, mais coisas. Então, esses personagens já tinham algumas camadas construídas que, quando a gente colocou no longa, acho que eles vieram com mais substância mesmo.

**PD:** Tem coisas que estão no filme. Coisas que foram mudando, mudando, mudando, mas que, de alguma forma, o cerne permanece. Eu acho que isso vem de todo o processo. O fato de ter sido em algum momento uma série talvez obrigou a gente a ter que ir mais a fundo nesses personagens e tal. Aí, quando foi transformar num roteiro, nós pegamos o que tinha de série e meio que voltou no tempo. A série era como se fosse o fim do casamento entre Deusimar e Jarbas. E nós falamos, “*não, vamos fazer eles se conhecendo*”. Mudou o tempo, mas tudo que a gente já tinha construído dos personagens, e algumas cenas, não se perdeu. Então, acho que foi um processo contaminado por todas essas linguagens, de alguma forma.

**O filme traz influências muito claras do melodrama, Fassbinder, Querelle. Há mais alguma influência ou referência direta que tinham em mente durante a elaboração do *Inferninho*?**

**GP:** Eu acho que [David] Lynch, que é um cineasta de que a gente gosta bastante e que trabalha dentro da perspectiva desse embaralhamento do que é real e o que não é, o que é fantasia, muito livremente. E tem um filme que foi muito legal ter revisto na

época. Teve um fim de semana em que a gente foi para uma casa de praia com o grupo, e passou o fim de semana escrevendo, conversando e vendo filmes. Isso foi muito legal. E teve um filme que nós assistimos juntos e que foi muito importante: *Mr. Lonely*, do Harmony Korine. É um filme bem doido em que o protagonista é um cosplay de Michael Jackson e vai para um castelo de cosplays. O [Werner] Herzog atua nesse filme. É bem doido. E a gente assistiu no processo também.

**PD:** Talvez o *Batguano* tenha influenciado a gente também.

**GP:** Sim, uma referência de um amigo muito próximo [Tavinho Teixeira, o diretor de *Batguano*].

**O que vocês descobriram sobre o filme no processo de recepção dele pelo público? O que aprenderam sobre o *Inferninho* na resposta dos espectadores que talvez não tivessem se dado conta antes? Houve alguma diferença mais marcante na forma como as pessoas reagiram ao filme dentro e fora do Brasil?**

**GP:** Aprender é o tempo todo. É impressionante porque realmente essa possibilidade de circular com o filme em festivais, participar de debates, escutar as pessoas, assistir ao filme junto com as pessoas... a gente normalmente, quando vai aos festivais, acaba assistindo aos filmes de novo. Porque cada vez que você assiste a um filme numa sala, é um filme diferente. Tem uma energia diferente.

**PD:** Foi muito doido porque, como eu falei, a gente não sabia se essa aposta seria acolhida, por quem seria acolhida e como seria acolhida. E foi uma surpresa, e uma muito boa surpresa o jeito como o filme foi recebido. Como ele conseguiu se relacionar com as pessoas, e uma relação muito direta, muito sincera, num lugar muito bonito. E sessões muito maravilhosas. Todas as sessões aqui em Fortaleza foram muito fortes. Eu lembro de [São Miguel do] Gostoso, que é na praia, aquela sessão lotada na praia, crianças e famílias tudo lá. Foi muito forte. E é uma coisa impressionante como ele permanece vivo. Não tem uma semana que eu não receba uma mensagem no Instagram de alguém que venha falar do *Inferninho*. Todo ator ou atriz que eu conheço no Brasil vem falar do *Inferninho*. Eu agora lancei *A Filha do Palhaço*, rodei festivais, e todo mundo vinha falar do *Inferninho*. Pessoas que têm tatuagem. É uma coisa muito louca como o filme ainda é vivo. É um filme que, mesmo cinco anos depois, permanece muito vivo. Ele tá nas plataformas, no Mubi, no Filmicca, acho, e tem pirata. E tem essa coisa

da galera fazer questão de se comunicar, de alguma maneira, depois de ver. Foi uma experiência muito forte e, ao mesmo tempo, a consciência de que foi muito única. Não dá para reproduzir nada, não dá para copiar nada, tentar fazer de novo algo parecido. É o resultado de todo esse processo muito único e particular e que não dá pra ser reproduzido. E que não foi calculado pra isso, não foi pensado nisso. Não é uma produção pra isso, não é nada pra isso, mas tem algo nele – eu vou usar uma palavra que o Guto usou – que é verdade, que faz com que ele fique vivo.

**Vi um debate online, de um festival de Madri, acho, em que o Guto hesitava um pouco sobre a hipótese de fazer o *Inferninho* hoje, devido às questões de representação trans. O que vocês acham que seria diferente se o filme fosse feito hoje?**

**GP:** O filme foi realizado num momento, gestado em 2013 e filmado em 2016, que é anterior ao *Manifesto do trans-fake* da Renata [Carvalho], que é de 2017. É uma questão que não estava na nossa cabeça, nem dos atores, nem de ninguém. Não era algo que a gente pensava a respeito, que a gente entendia. Naquele momento, nós não nos entendíamos como pessoas cis. A gente aprendeu que nós somos pessoas cis, a partir de uma perspectiva que foi sendo posta dali em diante. Então, tem essa característica de que o filme e os personagens foram criados conjuntamente com o elenco. A personagem da Deusimar, no caso, interpretada pelo Yuri [Yamamoto], que é um homem cis, está muito ligada ao imaginário dele. É uma personagem que é ele mesmo – e que hoje, realmente, não seria de bom grado, não seria interessante fazer um filme com uma personagem trans interpretada por uma pessoa cis. Acho que é uma questão política que a gente precisa compreender e bancar também. Acho que existem alguns elementos dentro da narrativa do filme que apontam para o fato de a personagem ser uma mulher trans – que poderiam não ter também, que a gente poderia não ter isso. E o filme não passaria por essa problemática. E é curioso, eu tenho vários amigos e amigas trans que amam o *Inferninho*. E dizem que o *Inferninho* foi, inclusive, em algum momento, um motivo de uma confusão. Eu tenho uma amiga que fala que outras amigas trans vinham falar com ela e dizer que tinham amado o filme, mas o filme era um *trans fake*, o que elas faziam, como se posicionavam politicamente? A gente volta para a questão da verdade também. Eu acho que o filme é construído dentro de um espectro de verdade, de entrega, que eu acho que ele consegue não ser incluído dentro de um espectro de obras que sejam consideradas ofensivas à causa trans ou que estejam

problematizadas dentro do lugar da representatividade. É um filme muito pequeno, feito entre poucas pessoas, dentro de um contexto que realmente não era a pauta.

**PD:** Eu participei de muitos debates na época do lançamento do *Inferninho*, muitos deles com pessoas trans na plateia, nos debates, perguntando. Fazendo essa pergunta, inclusive, e outras perguntas. Mas em nenhum momento, eu senti alguma agressividade ou alguma vontade de que o filme não fosse visto. E era uma época em que, vendo outros filmes, outros debates, isso era levantado de uma outra forma, de uma forma mais... acho que isso incomodava mais o público trans. Eu acho que o *Inferninho*, por tudo que a gente já conversou hoje, acaba não ofendendo, talvez na minha percepção, nesses lugares. Acho que é uma questão, as pessoas perguntam, mas em nenhum momento, eu senti que isso foi ofensivo. Hoje, nem ia passar pela cabeça do Yuri propor algo parecido. Não precisaria nem disso ser pensado ou falado, ou comentado. Ele nunca iria propor esse personagem. É uma coisa muito ligada àquele momento, àquela época e a esse processo.

**GP:** A grande questão, pelo que eu entendo, diz respeito a pessoas cis se apropriarem de narrativas que dizem respeito à experiência do corpo trans no mundo, a questões que dizem respeito ao sofrimento – normalmente é assim, inclusive. E você se apropria disso, não bota uma pessoa trans no papel, não tem ninguém trans na equipe e está falando sobre a vida das pessoas. Eu acho que essa questão é mais grave mesmo.

**Várias sequências, e o filme como um todo, são enquadradas na categoria do *camp*, um termo em inglês. Vocês têm familiaridade com ele e sentem-se à vontade com essa categorização? Concordam com ela? O que *camp* significa para vocês?**

**GP:** Isso foi uma das coisas que a gente aprendeu depois de fazer o filme. Meu primeiro contato com o conceito foi uma coisa que eu fui ler depois – de pessoas que escreveram a respeito do filme fazendo essa leitura. Não era uma coisa que a gente tinha nenhum tipo de familiaridade – talvez com uma produção de cinema *camp*, mas sem nomear dessa forma. Nunca foi um conceito que estava ali nas nossas bocas. Mas para mim, qualquer lugar em que se queira encaixar o filme, pode se encaixar. Ele já não pertence a nós há muito tempo. E esses exercícios acadêmicos de aproximações e associações, eu acho sempre muito interessante.

**Por fim, não existe nenhuma definição definitiva do que é cinema queer. O que vocês entendem por cinema queer, o que pensam ou imaginam quando ouvem a expressão? Acham que seu cinema e seu trabalho se enquadram nesse conceito?**

**GP:** Eu acho que, quando tu fala que ninguém conseguiu capturar o conceito, definir o que é o cinema queer, isso já é um coisa muito boa e diz muito sobre o que é a experiência queer, né? Se fosse possível encaixar e fechar num só tipo de leitura, já tinha alguma coisa que estava contraditória. Eu entendo o queer como o lugar da afirmação de corpos dissidentes, que não são hegemônicos, que contestam o lugar da hegemonia esteticamente e comportamental, socialmente. Vejo mais nesse sentido, um campo de questionamento de normas, normatividades. Nesse sentido, eu acho que o filme se encaixaria, sim, tranquilamente, porque ele fala exatamente sobre um grupo de pessoas que vivem num mundo, que constroem um próprio universo, e é um lugar de dissidência. Nem eu nem o Pedrinho somos muito próximos da academia – somos próximos de acadêmicos e conversamos com acadêmicos, mas a gente não tem uma trajetória na academia. Então, acho que a gente acaba sempre pautando nosso trabalho por questões que pulsam do próprio cinema, das nossas intenções, e os conceitos ficam para depois. Depois que lançar, aí vêm os conceitos. Não me sinto nem muito à vontade para falar sobre eles. Mas eu sou um grande consumidor da arte queer. Isso é fato.

**PD:** O que eu ia falar era isso. A primeira vez que eu ouvi falar do queer foi no debate do *Doce Amianto* em [Mostra de Cinema de] Tiradentes, e o professor Denilson [Lopes] da UFRJ baseou todo o debate dele no conceito de queer. Acho que, para mim, está muito ligado ao cinema, ao consumir isso. Acho que aqui em Fortaleza, mais que o cinema, aqui tem teatro – a gente consome teatro, música. Mas no cinema é muito forte. E pra mim, ter essa palavra é um atrativo. Porque é ligado a uma questão muito estética, de invenção, de filmes mais fora da narrativa comum, mais inventivos. Se eu estou lá no Mubi e, na sinopse, tem a palavra queer, já me chama a atenção. Quero ver. Tem outro [plataforma de] *streaming* que eu vejo muito, o Filmicca, que eu amo. Acho que eu sou muito influenciado [pelo cinema queer], e talvez isso leve a ter elementos, questões, no nosso trabalho – pelo menos, no meu. Mas é uma coisa muito mais dessa relação com a arte do que com os conceitos. Eu não saberia nem dizer o que é. Sei que eu gosto do cinema. E talvez isso tenha me influenciado bastante.

## Entrevista: Rodrigo de Oliveira

RODRIGO DE OLIVEIRA (Volta Redonda, 1985) é diretor e roteirista. Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), iniciou a carreira como crítico e estreou na direção com o longa *As Horas vulgares*, em 2011. Desde então, seus filmes já passaram por festivais como a Mostra de Cinema de Tiradentes, o Festival do Rio e o Olhar de Cinema.

**Você fala em muitas entrevistas sobre seu passado como crítico e como você é um diretor cinéfilo, que gosta de assistir a todos os filmes feitos anteriormente sobre o tema que vai abordar. No caso d'*Os Primeiros soldados*, o que você viu nessas produções que quis ou não fazer? O que descobre nessa filmografia que te atrai e o que decide evitar?**

**Rodrigo de Oliveira:** Acho que o primeiro impulso para realizar o filme foi que esse é um tema que me interessa já muito antes da ideia do filme aparecer. Eu tinha uma noção bastante geral do que se tinha produzido sobre HIV/Aids no cinema do mundo, mas não sabia muito sobre América Latina. No Brasil, eu tinha bastante certeza de que tinha visto tudo que se tinha produzido já. Então, o primeiro impulso foi o de não encontrar exemplos correlatos no cinema brasileiro, mais especificamente, do assunto do filme. E aí, foi um pouco como a gente dessa comunidade faz, de tentar encontrar sentimentos próximos num cinema que certamente não era sobre HIV/Aids e, às vezes, nem era exatamente queer – ou pelo menos, não anunciadamente queer.

Uma coisa muito importante desde o começo era, apesar de haver uma morte na história, esse não seria um filme sobre pessoas que morrem de Aids. Essa era sempre uma constante, sobretudo no cinema americano e francês, que são os que têm mais volume de cinema com esse tema. Apesar de haver uma morte, queria ver se era possível fazer um filme sobre pessoas que vivem com HIV, entendendo que essa é uma formulação relativamente recente da medicina e da militância do HIV/Aids. Mas entendendo isso: que desde o primeiro caso de uma pessoa com Aids, todas as outras pessoas sempre viveram com o HIV. Por mais que a gente só diga isso hoje, lá em 1983 as pessoas já viviam com o HIV, ainda que o horizonte da possibilidade de viver era muito mais curto e muito mais incerto. Mas isso não quer dizer que elas não viviam – a

partir disso, tentar entender o que significava naquele momento viver com isso que era desconhecido e apostar, de alguma forma, em tentar entender um pacto de ignorância com o espectador. Porque o meu espectador ideal para *Os Primeiros soldados* é aquele que não sabe que é um filme sobre o HIV/Aids. Existem algumas demarcações no filme, mas bem já para a metade, onde o tema fica claro – a palavra Aids só é falada pela primeira vez nos últimos cinco minutos. Mas pro espectador que entra no filme já sabendo sobre o tema, pra mim era importante isso: não só eu que realizo, como você que assiste, tem aí na tua cabeça uma litania de imagens e associações que faz com o tema do HIV/Aids, só que esses personagens que vocês estão vendo agora, eles não fazem ideia do que está acontecendo. Então, a experiência do filme fica melhor se vocês e eles aqui dentro não sabem juntos, e o processo do longa vai ser um processo de descoberta. E a descoberta não é exatamente o diagnóstico, mas as maneiras possíveis de se viver, não apesar do diagnóstico, mas consciente de que o que quer que esteja acontecendo ali dentro dos personagens não condiciona a existência deles. Condiciona as maneiras como eles podem viver, mas não condiciona a existência, os sonhos.

Muitos dos filmes que eu via sempre tinham essa baliza do dentro e do fora. Existia um recorte da comunidade LGBTQIA+ que, em geral, era mediado pela existência desse fora da comunidade. Os médicos eram heterossexuais, existia uma dimensão – não importa a época do filme – clara de uma sorofobia e, certamente, homofobia e transfobia. Existia esse universo oficial e um universo paralelo, recortado, queer. E no meu filme, a ideia sempre foi não estabelecer essas demarcações entre o dentro e o fora da comunidade. É um filme sobre como a Aids impacta a comunidade LGBTQIA+, e ele vai ser inteiro contado no interior dessa comunidade. Nenhuma demarcação externa vai ser usada. No processo do filme, a gente passou por alguns laboratórios de roteiro, e as pessoas perguntavam, *“puxa, mas não vai ter nenhum personagem hétero? Como é que o espectador que não é da comunidade vai se relacionar, como é que ele entra?”*. E a ideia foi sempre essa: mesmo o médico que atende o Suzano no meio do filme entende e faz o que faz por ter uma compreensão identitária do que está acontecendo. A gente nunca ouve as coisas que são gritadas contra a Rose quando ela sai do ônibus. Ela está claramente sofrendo uma violência transfóbica ali, mas a gente nunca escuta, só escuta a resposta dela – então, eliminar completamente a baliza de um outro que não fosse alguém da comunidade LGBTQIA+. E isso vinha de ver tantos filmes em que essa demarcação parecia importante, do hétero salvador, o médico salvador, a enfermeira salvadora, algum membro da família. Sempre tinha ali, na maior parte das vezes, homens gays definhando enquanto o mundo ao redor se compadecia. Era muito consciente da minha parte não reproduzir esse tipo de coisa.

Ao mesmo tempo, tinha muitas possibilidades de criação porque, como era um filme que ainda não existia no cinema brasileiro, eu podia realmente fazer e criar tudo ali. E aí, acho que era menos as coisas que eu vi nos filmes anteriores e não queria reproduzir, e mais as coisas que eu gostaria que eles tivessem. Isso foi um pouco o guia da realização.

**Outra coisa que você também menciona muito é o seu trabalho meticuloso com o Lucas Barbi e o Tiago Bello para recriar, ou reconstituir, o período, o ano de 1983, na materialidade do próprio filme. Ao mesmo tempo, porém, você ressalta que não se trata de um filme feito em 83, ele é feito com um olhar de agora, de 2019, quando o longa foi feito, para o público de hoje e, como todo filme, fala sobre o contexto em que foi feito. O que você acha que esse olhar de 2019 diz ou revela sobre aquele passado, aquele momento histórico, e o que ele diz ou reflete sobre o nosso presente?**

**RO:** Uma parte dessa consciência de 2019 pensando 1983 é que tem várias coisas desse intervalo histórico, desses 30 anos, que eu percebi que iam acontecendo, especificamente na história do HIV/Aids, ao longo do tempo. Como eram coisas que me interessavam, eu pensava, *“bom, se isso acontece dentro dessa comunidade, como é que isso batia lá em 1983?”*. Porque essas coisas são mais ou menos permanentes. A luta contra o HIV/Aids se transformou muito nesses últimos 40 anos, mas tem certas demarcações que ainda são muito parecidas. A sorofobia ainda é meio que a mesma, o tipo de medo, o tipo de relação que as pessoas que descobrem que estão vivendo com o HIV têm. Então, o que eu fiz foi: pegar coisas que me interessavam na história da luta contra o HIV/Aids e tentar imaginar como é que isso acontecia lá na origem de tudo.

Uma delas era exatamente essa ideia de comunidade. A gente falou muito sobre isso antes, enquanto estava preparando, ensaiando o filme – e, na filmagem em si, existia uma representação bem explícita disso. Metade da equipe era LGBTQIA+. O elenco inteiro era LGBTQIA+. Em alguns momentos da filmagem, como as sequências das festas lá na boate, na Genet, a gente tinha às vezes uma proporção de 250 pessoas LGBTQIA+ para 20 ou 30 heterossexuais – o que era ótimo. Mas isso é, digamos, a dimensão visível da comunidade. E enquanto filmava, eu fui entendendo o que o filme dizia sobre a comunidade. Eu acho que tem a ver com o que a gente enfrenta hoje em dia: o Suzano, a Rose e o Humberto não são amigos. Eles não se reúnem naquele sítio porque são amigos. O Suzano conhece a Rose de vê-la performar na noite, a Rose

conhece o Humberto porque ele acabou de chegar na cidade e está fazendo um trabalho sobre ela, o Humberto e o Suzano não têm nenhuma relação entre si. Eles não se reúnem porque são amigos. Eles se reúnem porque têm causas em comum, e essas causas não pedem a supressão da diferença entre eles – pelo contrário. E isso me parecia uma coisa interessante politicamente que o filme estava fazendo, sobretudo não só nesse momento político do Brasil, mas até mesmo dentro da nossa própria comunidade que, internamente, ainda tem tanto preconceito e tanta dificuldade, digamos, de integração. Isso, para mim, era importante: uma comunidade não é a reunião de iguais e não é uma congregação de amigos. Uma comunidade é a união de pessoas diversas, com histórias diversas, e que têm objetivos políticos comuns. Têm posturas políticas comuns. Isso para mim era mais importante do *“ah, aí acaba tudo, e os viados e as travestis precisam se unir para lutar contra o resto do mundo”*, sabe?

Filmando, e depois montando, isso ficava cada vez mais evidente pra mim. O que o filme estava dizendo sobre a comunidade, e o que ele podia falar sobre o que a gente passa hoje, é isso: o apagamento das diferenças, ou a ideia de uma comunidade pacificada, harmônica naturalmente leva a falsas equivalências. A Rose, no filme, em determinado momento, é super homofóbica com os meninos. O Suzano no final é radicalmente transfóbico com a Rose. E isso, pra mim, era importante de ter no filme. Essas fissuras existem ainda dentro da nossa comunidade, só que a gente pode potencialmente ser mais forte não ignorando, mas encarando de frente. Existem pautas comuns e existem diferenças radicais entre a luta travesti e a de um menino gay cis branco de classe média alta, como o Suzano. De tudo que o filme faz, acho que essa é a conversa que mais me interessa entre 1983 e 2019.

**Você opta por começar o filme na floresta, na natureza, depois a narrativa se desloca para um ambiente mais urbano, o bar, a boate, mais associado geralmente à comunidade queer retratada no longa, mas em seguida, ela retorna para o campo, a natureza, que se torna essa espécie de refúgio dos três. O quanto você pensou, ou não, nessa oposição, ou justaposição, entre urbano e natureza? E como foi encontrar aquele espaço e aquele sítio onde os protagonistas se refugiam, o que você queria que aquele lugar dissesse sobre eles?**

**RO:** Eu adoro filmar no mato, então todos os meus filmes têm um retiro no mato, um desvio pela natureza. Eu nem sou exatamente uma pessoa muito de trilhas e

cachoeiras, mas na hora de filmar eu gosto muito. Primeiro, tem um gatilho pra ideia do sítio. Eu estava filmando meu segundo longa, que se chama *Teobaldo Morto, Romeu Exilado*, num distrito de Cachoeiro do Itapemirim, aqui no Espírito Santo: Burarama, um lugarzinho de 600 habitantes. O filme era todo no mato. Era um lugar bem isoladinho. Durante o set, num lugar super pequeno, eu começo a me relacionar com um cara lá da cidade. E na segunda ou terceira vez que a gente saiu, ele me contou que vivia com HIV. Era um cara bem... da roça. Não tem outra maneira de descrever mesmo, bem da roça. Muito inteligente, mas muito bruto.

Isso já estava no meu imaginário desde sempre – me interessava como é que alguém vive com HIV numa cidade com 600 habitantes. E ele me falou outra coisa: que morava com um irmão que também vive com HIV. Eles moravam nessa cidade maior, Cachoeiro, os dois, pelo que eu entendi, essa coisa de uma passabilidade hétero, tinham filhos, mas se relacionavam com homens. Os dois diagnósticos aparecem, e eles são meio que expulsos de casa pela mãe. E vão morar juntos num sítio que conseguiam pagar no meio do nada, em Burarama, onde a gente está filmando. Acho que, na época, uma vez por mês um deles ia à cidade para pegar os remédios, voltava, e ficavam meio se cuidando os dois ali. Enfim, isso foi em 2013.

Quando comecei a escrever *Os Primeiros soldados*, eu me lembrei disso. Falei “*se isso certamente acontece em 2013, acontecia em 1993 e 1983*”. E fui começar a procurar vestígios na história dessas pequenas comunidades de cura, ou de apoio e acolhimento, que eram de alguma forma autogestáveis. E assim: casos no mundo inteiro, no Brasil certamente, aqui no Espírito Santo tinha bastante. Comecei a coletar isso.

É curioso, num momento de confronto com a mortalidade, esse conforto que a natureza oferece, diferente de um ambiente de cidade. Acho que isso está no filme de alguma forma, sobretudo no começo, no *off* que o soldado diz, que é o próprio Suzano. De fato, ninguém nunca tinha me perguntado sobre essa oposição entre cidade e campo, mas eu acho que o HIV/Aids é o disparador da consciência de mortalidade de uma comunidade inteira, e isso é muito diferente de geração para geração. Eu acabei de completar 39 anos e comecei a frequentar a vida gay enquanto isso ainda estava acontecendo, o AZT ainda era muito novidade. Vi gente morrer, vi gente desaparecer, muito novo. Mas para a geração dos atores adolescentes do filme, por exemplo, a ideia da mortalidade associada ao HIV é algo completamente estranho. Eu fico pensando nisso: numa geração que se descobre mortal, depois do desbunde, da liberação sexual, do começo da liberação identitária que aí, de alguma forma, retorna para a natureza com uma ideia de que faz parte de uma coisa eterna, que é o que o Suzano fala no começo do filme, se ele

não conseguia virar terra, ia virar água. Eu acho que é uma sensação que a nossa comunidade talvez não experimente com tanta força, que é a ideia de que a gente faz parte do mundo, de um todo. A consciência de minoria é às vezes muito destrutiva, e ela se aplica em qualquer lugar. E de repente, esses personagens se misturando no mundo, se fazendo mundo, me pareceu uma dessas maneiras diferentes do filme olhar pro HIV/Aids. Na primeira vez que a gente vê os três personagens juntos, quando o filme volta para o passado e eles estão na cachoeira, mal dá pra distinguir onde está cada um. Porque a Rose está com uma roupa roxa, que é exatamente o tom do roxo da pedra, o Humberto está com uma roupa tal, e o Suzano está jogado na pedra. E isso é proposital. Até o momento em que eles começam a falar, e você identifica onde está cada um no quadro, eles estão completamente camuflados pela natureza. E como gesto, eu acho isso bonito.

**Nas suas entrevistas sobre o filme, você diz ter colaborado com o elenco e a equipe n’Os Primeiros soldados de uma forma bem mais intensa e diferente dos seus filmes anteriores. Fale um pouco sobre isso: como se deu essa parceria, essa cooperação com os/as demais artistas envolvidos/as no filme, e como ela foi diferente dos seus trabalhos anteriores?**

**RO:** Em termos de equipe técnica, não foi tão diferente porque eu trabalho com a mesma galera já há muito tempo, então a gente tinha uma maneira de funcionar e de colaboração que já estava bem estabelecida. Com o elenco, foi, sim, bem diferente, a princípio porque eu nunca preparei o elenco de nenhum filme meu de maneira igual. Cada um deles tinha um processo específico, que eu achava que tinha mais a ver com o filme. Teve filme que eu ensaiei por meses só em cima do texto, teve outros que eu não ensaiei nada, fazia outras coisas.

N’Os *Primeiros soldados*, como tinha essa coisa de “*olha, é um filme sobre essa comunidade que vai ser contado por essa mesma comunidade*”, era importante pra mim que os atores tivessem o máximo de domínio possível de tudo que cada um deles representava dentro desse corpo coletivo. E a maneira de chegar nisso foi por meio de exercícios de improvisação. A gente ia pra sala de ensaio dois meses antes de filmar, lia a cena do jeito que ela estava no roteiro e, depois, fazia tudo que vinha antes e o que acontecia depois da cena. No filme, aparecem 12 ou 13 recortes em VHS da vida deles dentro do sítio. A gente deve ter ensaiado uns 50 na improvisação. Então, quando a

gente chega para filmar, eles sabiam exatamente o que tinha acontecido antes e depois. Tem um tanto de pequenos detalhes ali naquele trecho que ninguém nunca vai perceber ou reparar – e não importa, não era pra isso. Mas eu sei que os personagens sabem exatamente por que eles estão se comportando daquele jeito.

Na cena em que o Suzano vem com as encomendas e os remédios do correio, quando eles estão dentro do carro, a Rose está vestida meio como uma espiã, é o mais bem arrumada que ela está nesse trecho inteiro. Ela está com um lenço, uma roupa muito bonita, e tem uma história de por que ela está daquele jeito. Uma das coisas que se fala na carta do namorado francês do Suzano é que eles têm que fazer exames de sangue, e a gente ficou três dias na sala de ensaio descobrindo como que eles ali na roça faziam pra conseguir exames de sangue sem se anunciar pra sociedade e sem que os resultados fossem públicos, o que significava que a Rose precisava fazer certas coisas... então, assim, toda uma vida interior. E nisso, existia muito de experiência pessoal mesmo: de que maneira a Renata [Carvalho], com a vivência travesti, via certas coisas, diferente do Johnny [Massaro], que é um cara branco de classe média-média, que aspirou e é famoso, diferente do Vitor Camilo, que é um cara preto que está começando a carreira agora – cada um deles com a sua vivência específica. E isso se espalhava pelos atores todos, os mais jovens também.

Acho que tinha uma coisa de uma responsabilidade coletiva que, nesses casos, é melhor que ela ser mais individualizada. Porque isso era muito consciente em todos nós: nós estávamos evocando ancestrais que a gente não tinha conhecido. Então, a gente tinha, de alguma maneira, que honrar isso no cotidiano mesmo da filmagem – e no que vem depois também. Os atores foram todos muito dedicados até o final do processo, no lançamento do filme. O monólogo da Rose, por exemplo, eu não sei quantas vezes ele já viralizou. De três em três meses, aparece um outro vídeo da Renata falando aquele monólogo. Era muito consciente pra nós que a gente estava mexendo não só com algo muito sagrado, mas de alguma forma tinha a oportunidade de inventar esses ancestrais – e a responsabilidade que isso significa.

**No filme, você não dialoga só com o gesto artístico dos seus colaboradores da equipe e do elenco. Os seus personagens também têm um gesto artístico: a Rose performa, o Suzano também, o Humberto é um homem com uma câmera. E eu queria perguntar duas coisas: a primeira, o que você queria que esse gesto artístico dos personagens dissesse ou revelasse**

**sobre eles? E a segunda, como esse gesto artístico deles influencia, ou não, o seu gesto fílmico – a sua forma de filmar, de olhar para eles, de construir essa história?**

**RO:** Em alguma medida, a gente dessa comunidade precisa se entender como imagem no mundo de uma maneira que eu acho que as pessoas heterossexuais não precisam. Porque há em algum momento, na maioria dos casos, a necessidade de não revelar o que se é, e isso leva naturalmente a uma questão de performance – de gênero, de identidade sexual. Todo armário me parece que gera um artista de si mesmo. Em algum momento, você vai precisar mostrar ou performar algo que você não é para escapar de uma situação desagradável. E acho que, muito naturalmente, a consciência de ser imagem no mundo leva a maioria, ou boa parte dessas pessoas, a transformar isso num gesto artístico em alguma medida.

O caso do Suzano, por exemplo, é isso: ele é um cara da Biologia, mas todo réveillon, ele colocava uma roupinha e dançava. Carnaval é isso: metade dos viados que eu vi de calcinha nos blocos certamente vive uma vida super exata, careta. Acho que é um pouco inato mesmo. Alguns dançam melhor que os outros, mas essa consciência de ser imagem no mundo é um pouco recorrente na maioria de nós. O Humberto, sendo um cara da imagem mais radical, o cara que tem a câmera na mão, tem um momento ali no filme – tem várias coisas biográficas no filme, mas essa é uma delas – que é quando o Jean fala *“ah, você tava aí todo molinho, todo com pinta de viado, e agora você ficou todo duro”*. Isso é o resumo dessa consciência de ser imagem no mundo. E eu acho que isso está ali nos três. Eu não sei se eu conheço uma travesti que não sonhe em estar num palco. Não tem a ver exatamente com a vontade de ser artista, com a vontade de fama, ou mesmo com uma coisa consciente. É uma consequência muito natural do tipo de acúmulo de história que esses corpos carregam, que é representar essas coisas para que outros vejam – e, de alguma forma, gozar a ideia de ser vista, mas também de servir de norte, de alerta. Tem tanta coisa na história da Rose, por exemplo, que é parecida com a da Renata. A gente tem uma atriz no filme que transicionou depois das filmagens, muito por causa do contato com a Renata, sabe? É a Rose servindo de guia e modelo no interior do filme, e a Renata servindo de guia e modelo nos bastidores. Eu acho que isso tem muito a ver com essa maneira como a gente se apresenta no mundo, isso que você chama de gesto artístico, mas que é mais um gesto de consciência de estar no mundo – e que a gente, talvez mais que outras minorias, consiga usar melhor porque a gente tem essa, não sei nem se dá pra dizer isso, essa “vantagem do armário”.

Acho que a maneira como isso se reflete no meu próprio gesto tem muito a ver com isso: com dar a ver certas coisas que acho que eram meio secretas, estavam meio escondidas. O primeiro caso, mais geral, era obviamente a própria ideia de um filme sobre HIV/Aids nessa época, que não existia no cinema brasileiro. Mas mais que isso, cada uma das decisões do filme foi sendo tomada com essa consciência de que muitas dessas coisas vão estar sendo vistas pela primeira vez. Então, como dar a ver isso da melhor maneira possível? Entendendo a natureza do que está acontecendo e, ao mesmo tempo, respeitando. Acho que foi um pouco isso.

**Nas entrevistas, você também falou que o teu gesto de querer contar essa história parte de um desejo de imaginar a vida desses primeiros soldados, dessas pessoas apagadas pela história e mesmo pelas estatísticas. Então, você decide fabular essas vidas, quem foram esses sujeitos. Mas existe uma dupla fabulação no filme, na minha opinião, porque os protagonistas também fabulam. Em vários momentos, eles imaginam um futuro, uma salvação, uma cura, uma felicidade, uma plenitude que a realidade não oferece a eles ali naquele contexto. Na sua opinião, qual a importância desse gesto de fabular, do não aceitar a realidade como dada, para a comunidade e para os sujeitos queer? E qual o papel do cinema nisso?**

**RO:** Tinha uma consciência, desde os primeiros tratamentos, da maneira como o filme ia lidar com o tempo. Desde a primeira versão do roteiro, o Suzano nunca morria no final. Ele sempre morria no meio. E depois da morte, sempre existia outra coisa, que era a vida. As iterações de que vida era essa foram mudando ao longo do tempo, mas sempre existia essa vida após a morte. E o filme sempre lidava com a ideia do tempo, e a passagem do tempo, de maneira fluida. Isso tem a ver com duas coisas muito básicas. Primeiro: nas minhas pesquisas, no meu contato com amigos que vivem com HIV e que me ajudaram muito, o diagnóstico dispara uma consciência do tempo muito diferente da que as pessoas que não vivem com o HIV têm – mesmo hoje, nos anos 2020. Porque, apesar de todos os tratamentos que a gente tem, se você não toma os remédios, ainda é 1983. Se não descobre, ou se faz parte da população que não tem acesso, onde o governo e as campanhas não chegam, você é um dos 10 mil por ano que ainda morrem de Aids no Brasil até hoje. E me interessava muito, não só entender, mas filmar, a percepção que as pessoas que vivem com HIV têm do que é o tempo. Não exatamente um senso de urgência, não exatamente um senso de tempo acabando, mas é uma sensação de existir por cima do tempo, que é um pouco o que o Suzano fala no final.

Contra tudo que possa parecer, de alguém que escreveu uma carta antes de morrer e fala “*eu morri sabendo o máximo que eu podia*” – e disso ser a vitória dele. Ele tinha o sonho de morrer sabendo o máximo e conquistou esse sonho.

Em 1983, a expectativa de vida de um homem cis gay com Aids era 35 anos. Até hoje a expectativa de vida de uma mulher transexual no Brasil é de 35 anos. A expectativa dos homens gays no Brasil ainda sofre com o colapso da Aids nos anos 1980 e 1990. Acho que a gente está em 55, a média do homem brasileiro é 70 e poucos – e do homem gay ainda é bem menor por causa dos reflexos do que aconteceu. E naturalmente para uma mulher trans, se a expectativa de vida que você tem é 35 anos, a tua relação com o tempo vai ser diferente. Porque a experiência de infância, juventude, vida adulta e velhice às vezes precisa estar comprimida dentro de um espaço muito específico – a mesma coisa com homens gays. Quando você tem tão pouco tempo de vida, o que se faz com esse tempo naturalmente muda. E a ideia do filme era muito não só falar isso, mas encenar isso – encenar a diferença do sentimento da duração que a gente tem em relação a outras pessoas.

Nisso, tem muito a ver essa coisa da fabulação, que é um pouco existir por sobre o tempo. E por não termos representação na história oficial, não termos pilares humanos e sociais nos quais se segurar, tipo “*ah, eu venho daqui, a minha linhagem é essa, essa e essa, esses romances, essas pinturas, e depois esses filmes*”, nós temos uma maneira de habitar o espaço-tempo que é, digamos, de uma colaboração imaginativa com a história. Então, quando a Rose faz a Blanche [Dubois], do *Bonde chamado Desejo*, o que ela está dizendo ali é “*ah, vocês estão dizendo a Blanche, aquela personagem trans que o Tennessee Williams escreveu?*”. Porque para a Rose, a Blanche sempre foi uma personagem trans, nunca foi uma outra coisa. Porque ela olha para aquilo, olha para aquele texto, e fala “*eu sempre dependi da bondade de estranhos’, pô, isso aqui é a experiência trans para mim*”. E quem vai dizer que não é? Então, porque a gente não faz parte da história, a possibilidade de construir uma história nossa a partir dos pedaços que mais nos interessam, e com os quais a gente se relaciona, para mim era uma coisa muito importante, do impulso de fabulação do filme. Porque isso acontece dentro do filme com os personagens, e é também um pouco o que o filme está fazendo como gesto na relação com o mundo.

Existiam algumas figuras reais que inspiram esses personagens, mas todas elas anônimas. Durante a pesquisa do filme, eu não consegui encontrar nenhum sobrevivente em Vitória, uma pessoa que tivesse tido o diagnóstico no começo dos anos 1980 e ainda estivesse viva. Eu só fui encontrar isso depois que o filme estava pronto.

Durante a pesquisa, eu tinha dois médicos que estavam lá desde o começo, um deles acha que viu o primeiro caso de HIV/Aids em Vitória, que é uma personagem que inspira a Rose. Mas eu não tinha naquele momento nenhum parente, nada. Tinha ali as impressões dos médicos, as memórias dos médicos e um tanto de números. Era uma história que só existiria pela imaginação, e a ideia era aproximar o máximo essa imaginação de uma experiência de verdade – ainda que não fosse exatamente a realidade, tinha uma experiência de verdade. Um dos médicos me fala lá no começo, *“ah, naquele momento, o perfil que eu me lembro era esse: as travestis que trabalhavam com sexo, os caras brancos, os gays brancos, que vinham de fora do Brasil já vivendo com o vírus, e as pessoas pretas e pobres, os caras pretos e pobres que vinham e, em geral, nos primeiros contatos sexuais, eles já contraíam o vírus”*. Eu tinha três perfis frios de quem eram essas pessoas em 1983, 1984, em Vitória, então vamos dar um corpo e uma alma pra elas e, na construção de cada uma delas, entender que lugar de fabulação possível era esse.

O Suzano certamente é um ativista de partida, ainda que privilegiado. Pra mim, o grande gesto político dele são as polaroides do corpo marcado pelo sarcoma. O Humberto, tem uma coincidência histórica ótima, que é o HIV e o VHS surgem meio que ao mesmo tempo. E, muito rapidamente, as pessoas da nossa comunidade entendem que aquilo pode ser uma ferramenta de documentação democrática de uma forma que ainda não existia antes: se eles não vão contar nossa história, vamos contar nós mesmos. Tem os registros famosos do ACT UP, de Nova York, de Paris, mas aqui em Vitória também tinha um grupo – a gente chamaria hoje de um coletivo queer ativista, que estava filmando intervenções com a câmera da universidade. No mundo inteiro, o VHS serviu pra isso e, pra nossa comunidade, foi incrível. Então, era um pouco isso de enxergar a fabulação como a nossa maneira de se inscrever na história.

**Grande parte desse gesto de fabular, de imaginar a própria r/existência, dos personagens se concentra naquelas sequências em VHS da segunda metade, que seriam filmadas por eles mesmos. São sequências de muita alegria, muito gozo, muita irreverência. Você falou sobre como a inspiração para essa parte do longa veio da prática de autorregistro dos grupos e dos portadores do HIV da época, mas eu queria que você dissesse um pouco sobre as diferenças de *mise-en-scène* entre esses momentos de autogravação dos protagonistas e as demais cenas do filme. Para além, claro, da janela, da textura da imagem, como você queria que essas**

## **sequências se diferenciavam das demais, e como isso foi construído com o elenco e a equipe?**

**RO:** A gente tinha alguns princípios fotográficos, eu e o Lucas [Barbi], que eram muito conscientes desde o começo. Primeiro: como é que se filma uma comunidade, a formação de uma comunidade? A primeira coisa era isso. Tem um arco dramático dentro da própria ideia da formação de comunidade, que quer dizer que as pessoas começam como sujeitos isolados, atomizados e, em algum momento, elas se reúnem e têm um senso comunitário formado. A partir disso, como é que filma, então, esse despertar? Uma coisa que acontece na primeira parte do filme toda é que a gente usa muita panorâmica, muita câmera parada, solta no tripé, e a gente vai de um ponto a outro. Isso acontece mais notadamente em duas cenas, que é quando o Humberto e o Jean estão conversando, se aproximando, se amando, se descobrindo apaixonados; e depois com a Maura e o Muriel conversando sobre o Suzano. Nesses dois casos, a câmera nunca está exatamente em quem está falando. Se a nossa ideia era como filmar a formação de uma comunidade, o começo de uma comunidade é a negociação do espaço entre uma pessoa e outra. A ideia, então, era filmar menos as pessoas e mais o espaço entre elas – e o que é que se transmite de um pro outro. Invariavelmente, isso tem em vários momentos do filme. Sendo um filme sobre transmissão, não de um vírus, mas da ideia de amor, da ideia de comunidade, a gente tem situações de toque, ou de uma coisa que é passada de uma pessoa para outra. Isso está no começo do filme inteiro: todas as personagens têm, em alguma medida, um momento que a gente chamava de momento de transmissão – um momento em que alguma coisa é passada pra eles, ou um momento em que se vê o espaço entre uma pessoa e outra. Isso significa que, na maior parte do começo do filme, existem muitas imagens de pessoas sozinhas, e demora ao longo da sequência para elas serem vistas no mesmo quadro.

E o que acontece nos VHS é que eles estão no mesmo quadro o tempo inteiro. Os quadros são, na maior parte das vezes, fixos. Tem um momento, logo no começo, porque era importante mostrar como é que essa dinâmica funcionava: ao Humberto interessava filmar bonito, mas tem alguns casos que ele só queria registrar. Então, tem a cena, digamos, mais bonita dos VHS, que é aquela coisa dos remédios para o suicídio. A gente chamava “o ritual do suicídio”. A luz está mais baixa, é o único momento noturno, o Humberto está atrás da câmera, ele fica devagarzinho fazendo o que o filme fez no começo, que é passando do Suzano pra Rose, até que a câmera para, e o Humberto sai detrás da câmera e vira um personagem. Pra gente, era isso: neste momento, formou-se uma comunidade. Quem estava atrás da câmera foi pra frente, e agora cabem todos eles no mesmo quadro, sem que a gente precise negociar o espaço

entre um e outro. A gente estava vendo o tempo inteiro o espaço entre um e outro, e o que interessa agora é a relação entre eles, e o espaço está fora. Isso no set significava um tipo de liberdade. Nessa cena de que eu falei antes, quando o Suzano chega com os remédios e eles estão dentro do carro, a equipe de cinema estava, por causa do som, a 100 metros daquele carro. Ali dentro, estavam só o Vitor Camilo com a câmera, a Renata ali na frente, e o Johnny entra. Está tudo microfonado, são só eles. Na maior parte das vezes, era o Vitor que operava a câmera mesmo, e a gente via o cinema dar um passo atrás. A equipe toda dava um passo atrás, e ficam ali aquelas pessoas vivendo naquela coisa.

A gente tinha muito material – sobretudo depois dos ensaios que eu falei – de tudo que acontecia ali dentro. Tem algumas coisas que estão no filme que foram aparecendo durante os ensaios. Mas era muito consciente que, idealmente, a gente veria só os momentos leves, ou a maioria dos momentos leves, e que só ia pesar quando o filme voltasse pra imagem normal. Mas, por exemplo, no famoso monólogo da Rose, a gente fez uma vez, na sala de ensaios, uma improvisação de quatro horas. Porque existia uma combinação com os atores: aqui dentro dessa casa, cada um de vocês tem dia bom e dia ruim. O dia bom é quando você acorda e não sente nenhum sintoma, dá pra fazer tudo certo, e você dorme bem. E o dia ruim é quando deu alguma merda: você passou mal, acordou pensando em coisa ruim. Então, antes de filmar, a gente falava, *“olha, Rose e Humberto, dia bom. Suzano, dia ruim”* – isso no mesmo quadro, e eles precisam conviver com isso. E nós descobrimos, na sala de ensaio, um dia ruim da Rose, que era quando ela pedia os remédios de suicídio pro Humberto. Era justamente isso: Rose, você vai lá pedir pro Humberto os remédios, e tem toda aquela organização, você precisa provar que está consciente, e aí o Suzano chegava. E, de repente, isso foram quatro horas exaustivas. A gente saiu cansadíssimo, mas quando terminou, disse: *“é, isso aqui realmente não faz sentido entrar no filme, mas é o gatilho pra Rose fazer o monólogo dela”*. Então, quando a gente vai filmar o monólogo da Rose, a Renata sabe por que é que a Rose está gravando isso agora. É porque ontem foi o dia ruim dela, e ela falou, *“tá, não quero os remédios, não quero nada, mas você vai me filmar porque eu tenho uns negócios pra falar”*. Cada um desses momentos tinha esse disparador. Foi a coisa mais fácil de filmar, mais prazerosa. Acho que foram quatro ou cinco dias só disso. E as melhores memórias que eu tenho de estar no set de filmagem são esses momentos de VHS.

**Esse gesto de autorregistro tem seu clímax, vamos chamar assim, no ato do Suzano de distribuir as polaroides na boate. É um gesto radical, mas que diz muito dessa decisão e dessa coragem de se expor, e de por que se expor. A Aids foi uma doença – ou uma síndrome – construída por imagens, da TV, do cinema, das revistas. E os protagonistas estão criando ali as imagens deles. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa criação de imagens, as deles e as suas: como foram as decisões do que mostrar, do que não mostrar, e como foi essa reflexão na construção do filme?**

**RO:** A Aids tem associada a ela um repertório de imagens que a gente acha que é compartilhado, mas que na verdade não é. No filme, por exemplo, tem um momento muito específico em que, se você tem alguma dúvida sobre o que o filme é, isso fica claríssimo, que é quando o Suzano está no telefone, falando com a irmã. Daí, ele se vira, e você vê a marca de um sarcoma no pescoço dele. É absolutamente declaratório: se alguém tinha dúvida, o filme é sobre Aids agora. A gente passou o filme numa sessão juvenil, menos de 21 anos, num festival em Londres e, quando acontece esse momento, ninguém da plateia sabia o que é. Era um festival queer, e a maior parte da plateia era jovens gays, lésbicas e trans. Ninguém tinha essa referência. O que para mim e para você é, “*oh, eis a Aids*”, pra essa geração, pra geração dos atores jovens do filme, não é. O que, de alguma forma, condiciona também a maneira como a gente se relaciona com essas imagens-limite, digamos assim.

Tem uma coisa muito escrota sobre cinema, sobre a realização de cinema, que é as imagens mais complexas, moralmente e eticamente importantes, são produzidas da maneira mais tecnicamente primária possível. Pra chegar naquele sarcoma, a gente fez vários testes de maquiagem, em que a maquiadora ia pesquisar o tipo de resina, aí ela voltava com um mostruário de dez tipos de manchas diferentes, a gente testava no corpo do Johnny, tirava foto, via como ficava na luz. Esse símbolo que, pra gente, é a imagem mais radical da Aids estava ali completamente coisificado. Como é que a gente faz para chegar o mais próximo possível dessa imagem que, neste momento em que está fazendo isso, está descolada completamente da história e da emoção que está por trás dela? E o trabalho de quem faz filme é isso: é pegar essas imagens às quais você precisa chegar da maneira mais técnica e fria possível e tentar dar algum sentido moral, emocional e histórico para elas.

É o caso do sarcoma especificamente, talvez junto com o emagrecimento do Johnny, que também era uma outra questão. Pra ver aquela imagem daquele corpo definhando no filme, a produção teve que tratar de um monte de detalhes muito pragmáticos que

existem para que exista algum sentido moral dentro do seu uso. E aí, numa dessas improvisações nos ensaios, a Rose e o Humberto estão massageando o Suzano, uma imagem inspirada no Hervé Guibert – que é um cara fundamental pro filme, um escritor francês, ele se filmou fazendo os tratamentos no fim da vida, isso já no começo dos anos 1990 – e a Rose fala, “*ih, Suzano, tem uma manchinha nova aqui*”. E o Johnny, que já tinha passado por todo esse processo de teste de maquiagem cinco meses antes do filme, convivia de maneira pragmática com aquilo que ia estar no corpo dele e, ao mesmo tempo, já estava no meio de trabalhar emocionalmente esse personagem, de ver as coisas e ouvir as histórias, ele fala, “*ah, seja bem-vinda*”. É quando a gente entende que, ao Suzano, esse é o corpo dele. E ele abraça o corpo dele da maneira como ele é – e esse corpo, neste momento, tem os sarcomas. E ele gosta do corpo dele porque é o corpo que ele tem. Isso transforma a maneira como a gente vai filmar o resto todo.

Primeiro, o espectador vê as imagens nas fotografias, nas polaroides e, depois, o momento em que elas são tiradas no final. É um momento imediatamente a um gesto radical, à morte, mas o texto é de alguém que já teve tempo pra pensar sobre a morte. E parecia que essa imagem impossível de repente fazia sentido. Assim que ele tira a camisa, a gente vê que o corpo inteiro está marcado disso, não só o pescoço. No momento em que tira a camisa, ele está sozinho no quadro – voltando àquilo que nós falávamos antes – e, imediatamente, os outros dois personagens entram no quadro, e a comunidade se estabelece absolutamente: “*esse seu corpo é meu corpo também, e a gente está junto nisso*”. Pra essa imagem mais definidora, que foi isso que você perguntou, esse foi o trajeto.

**Outro desdobramento desse autorregistro presente na história é que existe uma consciência, e uma quase onipresença, da câmera no filme. Ela aparece em vários momentos, é evidenciada – e onde existe câmera, existe encenação. Os protagonistas estão conscientes da própria encenação. E quem encena, encena para alguém. Na quebra da quarta parede, no olhar dos protagonistas diretamente para a lente, eles não reconhecem apenas a câmera, eles olham para nós. Eles reconhecem que estão fazendo aquilo para alguém, e aquele olhar deles é um olhar que fabula, que projeta, um/a espectador/a. *Os Primeiros soldados* é construído muito em torno de um diálogo de gerações, um legado, na relação entre o Suzano e o sobrinho Muriel, que é quem vê as imagens. Para você, quem seria esse/a**

**espectador/a quando estava fazendo o filme? E o que você descobriu sobre o longa no processo de recepção e no diálogo com esse/a espectador/a?**

**RO:** É até textual, né, o Muriel meio que anuncia, a última coisa que se fala no filme é *“eu vejo essas imagens porque alguém tem que ver”*. Eu acho que tinha, no meu gesto mais geral do filme, quase uma coisa de forçar um testemunho. A essas pessoas foi negado o direito à imagem, o direito à história, e esse direito meio que continua sendo negado. Existe hoje, por exemplo, só no Instagram, um manancial imenso de *influencers* só do HIV/Aids. Pessoas que vivem com o HIV e colocam lá a cara e narram seus processos, narram suas histórias e ajudam as pessoas, interagem. Eu fiquei muito próximo de vários deles nesse processo. Qualquer vídeo desses, você vai olhar os comentários e vai ver o mesmo tipo de ódio destilado desde sempre, desde 1983 até agora. Essas pessoas precisam lidar com isso, e eu acho que tem um pouco no gesto delas uma coisa de, *“eu vou obrigar vocês a testemunharem a minha história, quer vocês queiram, quer não. Porque isso é mais importante que a sua vontade de não se confrontar com isso que está acontecendo”*. Acho que no filme tinha um pouco isso também.

Apesar do gesto do filme ser todo muito amoroso, tem uma parte que é muito distante do que as narrativas oficiais ainda são, inclusive no interior da nossa própria comunidade. Não foram poucas as vezes em que eu ouvi, *“ah, mas por que mais um filme sobre a Aids? Por que mais um filme sobre bichas tristes morrendo?”*. Isso acontecia muito fora do Brasil, mas aqui também. Aqui dentro do Brasil, a resposta era fácil porque era, *“ah, qual a outra bicha triste que você viu? Qual a outra travesti?”*. E fora que é essa coisa colonial de, *“ah, mas a gente já contou essas histórias. Cadê o romance?”*, que eu acho que tem a ver com essa invisibilidade que ainda permanece: certas coisas é melhor a gente não ver, certas coisas é melhor a gente não falar. E uma das teses do filme é que toda a homofobia e transfobia que a gente sofre até hoje tem uma origem muito demarcada, pelo menos pra nossa geração, na ideia do que é a Aids – na ideia de que isso que a gente é, é algo que se transmite, que se pega. E o filme é uma maneira de explorar e desmistificar um pouco isso.

A experiência de entrar em contato com o espectador do filme foi muito... o Johnny teve que passar muitos minutos depois de sessões abraçado com pessoas que estavam chorando pelos tios delas, pelos primos, pelos pais, que elas não puderam ver da maneira como elas viram o Suzano. A história de qualquer sessão desse filme era a história de gente dizendo, *“aquele era o meu tio, aquela era a minha prima, eu conheci o Humberto, o Suzano foi meu pai”* – e, via de regra, *“foi ótimo ver o filme porque é*

*algo de que a gente não fala. Na nossa família, a gente não fala*". Ao mesmo tempo, tem essa coisa geracional, que a gente já falou um pouco antes. Essa geração mais recente tem uma relação muito diferente com o HIV/Aids, o que quer dizer várias coisas, inclusive que eles são muito mais suscetíveis a entrar em contato com o vírus hoje em dia. A PrEP<sup>1</sup> é algo que a nossa geração entende muito mais que a molecada.

Mas uma sensação mais geral da espetatorialidade, e é onde eu acho que o filme talvez tenha sido mais bem sucedido, é a de existir para além do tema dele. Porque eu sabia que esse era um filme cujo tema ia estar sempre na frente. Esse longa rodou o mundo inteiro, e a gente não teria tido sessões em Genebra promovidas pela Agência de Aids da ONU se não fosse o tema dele. Todo 1º de dezembro, desde que o filme foi lançado, ele está passando em uns 20 lugares no mundo inteiro, celebrando o Dia Mundial de Luta Contra a Aids. Eu sabia que isso ia acontecer, a ideia sempre foi transformar o tema do filme em *mise-en-scène*, em realização. A coisa que eu mais gosto é quando as pessoas vêm falar dos sonhos dos personagens, dos momentos em que eles performam. As pessoas falam do VHS, do monólogo da Rose, sempre apontando pra pulsão de vida. E essa é a melhor coisa. Eu não me lembro de ter discutido em nenhum momento, em nenhum debate que eu fiz depois desse filme, sobre as condições da morte do Suzano. A gente sabia, eu sabia. Cada um dos três protagonistas, eu sabia exatamente qual era o diagnóstico deles: o que eles tinham, quais eram as doenças oportunistas, e tinham traços de personalidade e comportamentos que a gente vê no filme que eu sei exatamente que estão ali porque cada personagem sofre de tal coisa específica. Eu nunca falei isso com os atores porque eu não queria que eles soubessem, os personagens não sabiam. E eu nunca tive que discutir isso em debate nenhum, mas falei muito sobre a questão da memória do Suzano, o que significa ele ficar perdendo a memória – isso era sintoma de uma doença que ele tem. Mas nunca falei da doença, nunca fui perguntado sobre isso – me perguntaram o que significa uma pessoa que está passando por isso e tem essa relação com a memória. E eu falava tudo isso que a gente conversou há pouco sobre fabulação e construção do imaginário.

Então, a melhor reação de espectador que eu tive foi essa de, sabendo que o tema ia chegar na frente, transformar todos os gestos de *mise-en-scène* do filme em manifestações desse tema. Quando as pessoas estão falando sobre HIV, elas estão falando sobre cinema no filme. Isso pra mim é mais importante que a pauta porque o filme é só um filme. É só uma primeira entrada numa história que eu espero que vá se

---

<sup>1</sup> Profilaxia pré-exposição. Trata-se de uma medicação que, se tomada seguindo corretamente as orientações médicas, impede que uma pessoa contraia o HIV, mesmo que seja exposta a ele durante uma relação sexual sem o uso de preservativo, numa transfusão de sangue, ou no compartilhamento de agulhas.

desdobrar, que já está se desdobrando, em outras histórias, outras perspectivas, em outros momentos históricos, com outros personagens. Mas como pontapé, me parece que o filme funcionou nesse lugar.

**Nas suas entrevistas, você falou muito sobre como as principais influências do filme vieram do cinema brasileiro dos anos 1980, como vocês criaram um *drive* que foi compartilhado. E eu acho interessante porque o cinema brasileiro, assim como todas as demais cinematografias mundiais, por sinal, historicamente ignorou ou apagou as existências queer – não por completo, que fique claro – mas elas quase nunca estiveram no primeiro plano da nossa filmografia. E existe toda uma geração de cineastas dos últimos 10 ou 20 anos que têm realizado um esforço de inserir a nossa existência nessa cinematografia – eu penso no Marcelo Caetano e o *Corpo elétrico*, por exemplo, ou o *Inferninho*, o *Praia do Futuro...* o quanto você se sente, ou não, como parte desse esforço e sente *Os Primeiros soldados* como esse gesto de queerizar ou enviar o cinema brasileiro?**

**RO:** Eu, até por conta da minha trajetória, de ter começado como crítico, conheci essa geração toda primeiro nessa condição – eu escrevi sobre os primeiros filmes de todas essas pessoas: o Pedrinho [Diógenes], o Guto [Parente], o Gustavo Vinagre, Marco Dutra, Caetano Gotardo. E era um momento em que esses cineastas já existiam – isso em 2005, quase 20 anos atrás – como um corpo coletivo, ainda que cada um estivesse trabalhando nas suas questões. Você chegava em um festival e podia ver cinco ou seis filmes queer na programação. Na crítica, era muito diferente. Eu era, via de regra, o único crítico gay por muito tempo – acho que na minha experiência crítica toda, em festivais, tudo. Então, quando eu começo a fazer filmes, tudo que eu queria era fazer parte do grupo, que era um grupo o qual eu não tinha na minha experiência de crítico. Até hoje, a opinião de alguns desses cineastas ainda é muito importante pra mim. Porque tem a ver com uma sensação de não estar sozinho, e a sensação de fazer parte de um gesto que – apesar de ser atomizado, está cada um no seu rolê – tem uma sensação de gesto coletivo. Mas por causa da maneira como o cinema brasileiro existe e funciona, isso nunca se configurou exatamente como um movimento.

Essa coisa de enviar o cinema brasileiro, eu acho... se pensar, por exemplo, que o [festival] Mix Brasil tem 35 anos, acho. Foi um aniversário importante na edição passada. O Encontro de Cinema Zózimo Bulbul, que é o do cinema negro, acho que fez

11. Por mais que a gente sofra, e se entenda e exista como minoria dentro desse contexto, o cinema gay – e, assim, cinema gay, acho que ele começa a ser LGBTQIA+ há muito pouco tempo – brasileiro historicamente existia e tinha um festival importante pra fazer parte, só que ele era feito por pessoas brancas. Por pessoas cis brancas. Então, eu acho que o cinema brasileiro é viado há muito tempo. Eu não acho que ele contou as melhores histórias viadas. Não acho que ele existiu politicamente de maneira consciente, do jeito que poderia. Mas ele já faz isso há muito tempo. O que me parece diferente e melhor no que está acontecendo agora é que ele começa a ser lésbico e trans também nos últimos cinco, dez anos – o que é ótimo. E deixa de ser tão branco. O que me interessa agora é que quando as pessoas falavam, “*ah, mais um filme de viado triste*”, eu não me lembro de ter visto um filme de viado triste preto, sacou? De viado triste periférico. Certamente não um filme de travesti triste. Ou de travesti alegre. Ou de travesti, ponto. Com o *Minha mãe é uma peça* sendo o filme mais bem sucedido do cinema brasileiro, dá pra dizer “*a gente já não era enviadado desde sempre*”? Agora, aquele enviadado talvez não faça sentido ser o mais, ser a representação, a coisa que o espectador não-especializado do cinema brasileiro entende como, “*ah, esse tipo de viado pode. Olha como ele pensa como a gente, olha como ele é um pouco homofóbico também. Ele certamente é muito transfóbico*”. O que eu espero e torço muito é que esse cinema brasileiro seja realmente um pouco mais diverso, inclusive nas experiências de viadagem que ele encena.

**Por fim, não existe nenhuma definição definitiva do que é cinema queer. O que você entende por cinema queer, o que pensa ou imagina quando ouve a expressão, e acha que seu cinema e seu trabalho se enquadra nesse conceito?**

**RO:** Eu acho, sim, que o meu trabalho se encaixa nisso. Historicamente, existem esses marcos todos do que é o cinema queer. Inclusive, um mês atrás, me chamaram pra dar uma palestra sobre diversidade no cinema, e eu estava relendo algumas coisas que escrevi para uma mostra de cinema queer uns anos atrás. Escrevi sobre as relações do cinema moderno com o cinema queer tradicional americano dos anos 1990. Fui olhar pros filmes do [Rainer Werner] Fassbinder e do [Luchino] Visconti, e os primeiros filmes britânicos que falam mais abertamente sobre experiências queer. E eu sinto que o queer é muito mais um gesto do que um tema. Eu já vi muitos filmes gays, feitos por realizadores gays, com temas gays, que me parecem criminosos, do ponto de vista da encenação e do que fazem. Para mim, tudo tem a ver com linguagem, com a linguagem

do inimigo. Não tem como pensar um cinema queer sem pensar um cinema político. E acontece muito desse cinema enfiado não ser um cinema político, não anunciar sua posição no mundo, não fazer escolhas dentro dessa posição. No nosso caso, o cinema do inimigo é o cinema heterossexual, que é um cinema de estado de natureza, de um estado de normalidade, de uma ideia de normalidade, do que é estabelecido. A ideia de uma comédia romântica gay, pra mim, é completamente alienígena. Porque essa é a língua do inimigo. Se eu ver mais um filme gay sobre a descoberta da sexualidade na adolescência... eu não aguento mais. Esses, pra mim, não são filmes queer.

De fato, eu acho que não tem mesmo uma formulação definitiva, mas acho que tem alguma coisa a ver com a linguagem, que tem alguma coisa a ver com o olhar que, pra mim, tem que ser obrigatoriamente um olhar não-hegemônico. Não adianta cantar a vantagem de ser minoria e tentar falar na língua da maioria. A única vantagem que a gente tem, sendo minoria, é o fato de que precisou estabelecer uma língua nossa, um entendimento nosso, uma relação diferente com o tempo, com a ideia de família, com a ideia de amor, com a ideia de relacionamento. Pra que passar por isso tudo, se não for pra transformar isso numa coisa reproduzível na arte? É só nesse sentido que eu acho que faço cinema queer porque a minha experiência de homem gay no mundo não só demarca a maneira como eu vejo certas coisas, mas certamente me diz sobre coisas que eu não quero ver, sobre a maneira como não quero existir e as coisas que não quero que os meus filmes digam. Mas de novo: uma das coisas da experiência de minoria é que a gente é muito marcado pelas negativas, e a gente ainda tem uma necessidade maior de construir as afirmações. Eu acho que estou ainda um pouco nesse processo, pelo menos com o meu cinema. Era muito claro pra mim, quando eu comecei a fazer filmes, 15 anos atrás, as coisas que eu não queria reproduzir, apoiar, que não queria ver dentro dos meus filmes. Mas as coisas que eu quero, as proposições, foram demorando um pouco a aparecer. Acho que *Os Primeiros soldados* é o filme em que isso está mais evidente, mas é muito claramente também um primeiro grande passo numa direção em que eu ainda não domino completamente – mas que eu estou curioso para descobrir o que é.

## Entrevista: Carlos Nader

CARLOS NADER (São Paulo, 1964) é documentarista e videoartista. Iniciou a carreira na videoarte e estreou no cinema em 1992 com o curta *Beijoqueiro*. Venceu duas vezes o prêmio de melhor longa no É Tudo Verdade, o principal festival de documentário no Brasil, com *Pan-cinema permanente* (2008), sobre o poeta Waly Salomão, e *A Paixão de JL* (2015), sobre o artista visual José Leonilson.

**Você já sabia da existência das fitas, elas tinham sido deixadas pelo Leonilson com um amigo que vocês tinham em comum. Qual era a expectativa que você tinha do conteúdo desses diários antes de ter acesso a eles, e o quanto foi surpreendido, ou não, ao finalmente ouvi-los? Em outras palavras: que filme você tinha em mente quando foi convidado a mergulhar nessas fitas, e o quanto esse projeto ou expectativa mudou depois que você as ouviu?**

**Carlos Nader:** Eu acompanhei toda a história, desde o começo. Eu me lembro de quando o Léo estava gravando as fitas, a gente conversava sobre isso. Nunca foi um projeto de gaveta, não era um diário secreto. Era uma coisa para ser publicada de alguma maneira. Só que a história das fitas deu super errado como livro porque a família não quis publicar, coisa da época, preconceituosa mesmo. A história do filme começa quando o Itaú Cultural me convida para fazer um outro documentário [*Sob o peso dos meus amores*], mais clássico, e minha troca com eles foi: “*olha, eu faço, mas tem uma coisa muito mais interessante do que fazer um documentário assim, que são as fitas que o Léo deixou*”, que era uma coisa super complexa. Mas como eu conhecia também a Nicinha [irmã do artista e presidente do Projeto Leonilson] e a família do Leonilson, eles acabaram confiando. Já era outro momento, a mãe do Leonilson estava com Alzheimer. E eu disse, “*eu quero fazer um filme das fitas*”.

Quando comecei a ouvir, pensei “*putz, isso é chato. Não dá pra fazer um filme com essas fitas*”. Era muito chato. E é uma experiência oposta à do Waly [Salomão]. Porque o Waly poderia ficar chato pelo excesso, pela vontade e tal. E o Léo gravava de noite, antes de dormir, e contava “*ah, eu fui ao cinema hoje*”. Não era especialmente interessante. E eu tive que adensar. O movimento todo no Leonilson foi de adensar. No

Waly, foi o contrário, de esgarçar um pouco, dar mais tempo para as coisas, colocar mais silêncios.

Mas quanto às fitas, eu já sabia da maioria das coisas. Fiquei surpreso como pareceu difícil de tensionar no filme. Tem muita gente que era amigo meu e do Léo, que detestava as fitas – e detesta o filme. Porque eles achavam que o Léo tinha um outro lado, e de fato ele tinha. O “eu” que está falando ali nas fitas é bem diferente do “eu” das vernissages, em que o Léo era uma pessoa cáustica, engraçada, mundana, gostava da noite. E ali nas fitas era um outro “eu”.

**Fale um pouco desse que talvez tenha sido o processo central da realização do filme: a edição do áudio. Imagino que o conteúdo das fitas fosse bastante extenso, e possivelmente rendesse vários filmes. Quais foram os critérios que você usou para escolher o que ia entrar ou não no documentário? Em vários momentos do filme, você procura “casar” a história que o Leonilson narra com a obra que ele produziu naquele momento: você diria que as obras determinaram o áudio, ou o contrário?**

CN: Começando pelo fim, houve quatro tipos de associações, digamos, dois pares de associações diferentes entre voz e obras. Uma são as literais, associações literais que eu fiz de um determinado dia em que o Leonilson foi de fato à [avenida] Paulista, por exemplo, e eu sabia que aquela tela tinha a ver com aquele momento, por alguma razão. E ainda nesse mesmo par, associações também diretas e quase óbvias feitas pelo próprio Leonilson: sei lá, um dia ele vai andar pela Paulista e diz que tem um buraco dentro dele, e tem uma tela que tem um buraco mesmo – eu fui ver, e o trabalho foi feito na mesma data. Ele chegou em casa e fez. Então, foi uma associação dele mesmo.

Os outros dois tipos de associação são as ligações poéticas que eu fiz – poéticas, assim, indiretas, como associar determinado trabalho a alguma coisa que ele fala. E associações que ele mesmo fez também: tem algum sinal no trabalho que aquilo vem daquele dia, que não são necessariamente literais. Às vezes ele fala “*estou apaixonado*” e coloca um vulcão. A gente conversava muito sobre vulcões. Tem um quadro que chama *São tantas as verdades*, um quadro famoso que até foi nome de um livro sobre ele, em que ele escreve um monte de nomes de coisas de que gostava: artistas, comidas, coisas assim. Eu cheguei na casa dele, ele estava sozinho em casa, pintando, já tinha terminado, aí ele me olhou e botou “*Caos*”, que é o nome da revista que a gente fazia

juntos nessa altura. Ele fazia muito isso: botava os números que apareciam na conta de telefone, coisas assim. O trabalho dele era diarístico, independente das fitas. Tinha um eu específico. O eu do trabalho dele era um eu romântico, e eu acho – essa é a minha opinião – que ele quis fazer isso nas fitas também. O eu que está nas fitas é quase ingênuo, quase uma moça, eu brincava com ele que era uma escrava Isaura, que queria ter alguém na vida. Ele ria. Ele tinha muito humor, não era exatamente o que está nas fitas. As fitas não têm humor em nenhum momento, zero.

E o que eu escolhi, eu me centrei na coisa da vontade de apaixonar que ele tinha, porque ele era muito sozinho. E eu juntei personagens ali. Namorados que não rolaram, eu misturei. O principal namorado que não rolou, a razão pela qual o Leonilson fez o teste de Aids, foi a primeira vez em que o Léo achou alguém por quem ele era correspondido. E justamente pra poder transar, o Léo foi fazer o exame. Então, tem uns três personagens misturados ali, todos com o nome de Eitan, que é o cara que ele conhece no avião. Mas depois o Eitan vira outra pessoa, que vira outra pessoa, e continua como Eitan no filme. Eu queria botar o nome de verdade, mas o jeito de fazer foi esse. Até uma crítica feita ao filme, que eu acho injusta e quase desonesta, é que ele não mostra o lado sexual do Leonilson. O que tem no filme é o que está nas fitas. Eu ia ao Malícia com o Léo – Malícia era a principal boate gay da época. E o Léo tinha uma vida de sauna, só que ele não colocou. O que tem está no filme, quando ele fala que foi à sauna e tinha um cara com um corpo lindo, mas isso é o máximo que tem nas fitas. O cara que o Leonilson colocou lá é esse cara romântico porque ele já estava pensando em termos de publicação: era um personagem. É um eu-lírico, mas que, como todo eu-lírico, talvez remeta à coisa mais essencial que ele tinha – um eu mais profundo.

**Antes do *A Paixão de JL*, você já havia feito o *Pan-cinema permanente em 2008*, sobre o Waly Salomão. São dois filmes que você cria em diálogo direto com um outro artista. Qual/is a(s) diferença(s) entre o seu diálogo com o Waly no *Pan-cinema* e o que você estabelece com o Leonilson e a arte dele no *Paixão*? Quais as similaridades, aproximações e diferenças entre esses dois processos?**

**CN:** Em termos da ideia de fazer os filmes, eu pensei menos neles como artistas e mais como amigos. Eles eram amigos muito próximos, de maneiras diferentes. O Waly até mais: ele era uma pessoa com quem eu falava praticamente todo dia e via duas vezes por semana, quando eu morava no Rio. E o Leonilson, durante um tempo, também.

Então, pensei mais neles como amigos mesmo. Tem uma coisa afetiva ali, não tem como não ter. Não é jornalismo o que eu faço. Eu quero fazer o retrato mais humanamente complexo possível, mas não tem uma necessidade jornalística de equilibrar os lados.

Como artistas, os dois tinham em comum alguma coisa barroca. No Léo, isso é menos evidente porque os trabalhos dele são mais essencialistas, enquanto o Waly tem uma coisa mais aparentemente ligada ao jogo. Mas é falso isso que ele trabalhava esse jogo, parece uma coisa verborrágica, mas era hipertrabalhado – um poema que ele fazia acabava com o rolo do meu fax. Ele fazia o poema e me mandava, e mandava de novo. Trabalhava muito os poemas. O Léo era o contrário. Ele tinha uma coisa não verborrágica, mas imagorrágica ou pictorrágica. Morreu com 30 e poucos anos e produziu quase 4 mil obras, né? Ele realmente tinha uma coisa daquele gênio que produz muito.

Agora, na relação com eles, teve isso que eu falei: um precisou ser adensado, e o outro precisou ser espaçado. Acho que o que sempre me marcou neles, e que é uma influência pra minha vida, é que apesar do eu artista poder ser outro, ou de você ter vários eus na vida para poder expressar de várias maneiras, não tem uma divisão entre a vida prática, profissional, e a vida afetiva, separada. Num artista, é tudo misturado. E os filmes querem misturar isso também, deixar claro que é misturado. Por exemplo, no caso do Waly, ele era um poeta excepcional, escrevendo, ganhou prêmios, Jabuti, foi reconhecido como poeta. Mas ele era um grande poeta na vida. A grande poesia dele, o que me tocava realmente muito, é o que ele fazia na vida. E a história do Léo é também isso: ele era um artista radical, que nunca cogitou ser alguma coisa além daquilo, nunca conseguiria nem trabalhar numa editora. Acho que isso é a coisa mais importante. Eu lembro de olhar pro Leonilson e falar “*nossa, esse cara, ele vive o maior sonho da minha vida*”, que é viver do trabalho dele como artista. Mesmo que com pouca grana, ele vivia disso.

**Nesse sentido, como o gesto artístico do José Leonilson influencia e afeta o seu gesto fílmico em *A Paixão de JL*? Como a narrativa que ele cria naquelas fitas, as imagens que ele sugere e as obras dele reconfiguram ou não o seu gesto como cineasta e documentarista?**

**CN:** Tem uma coisa que é muito comum entre a gente, eu e o Léo, e uma outra que é muito diferente, na qual eu admiro ele imensamente. A coisa que é comum é que, apesar de nenhum de nós dois entender muito de astrologia, nós dois somos piscianos, então a gente tinha uma coisa dramática, pisciana, contraditória, paradoxal, que é aquela coisa de um peixe pra cá e um peixe pra lá. A coisa romântica, no sentido não do afeto, amor, mas do ponto de vista artístico mesmo, deslavada. E um radicalismo, um questionamento essencial da vida, da condição humana, da dificuldade da condição humana, da condição existencial humana de ser colocado aqui sem saber. Mas o outro lado, que eu admiro nele demais, e que não consigo em mim, é conseguir chegar numa simplicidade que é impressionante. O Léo é um pintor figurativista, desenha coisas, apesar de ter tricô... mas mesmo o caráter dominante no trabalho dele, que é a coisa figurativa, é tão essencial que quase chega no abstrato. No seguinte sentido: um vulcão do Léo é todos os vulcões. Um homem são todos os homens. O mar é o símbolo do mar. Então, é ao mesmo tempo figurativo e abstrato. Porque aquilo não é uma figura tirada da realidade, é tirada de um arquétipo, de uma coisa pessoal.

E o *A Paixão de JL* é o meu filme mais gostado, assistido, e isso é mérito do Léo. O Hermano Vianna, que é um antropólogo, irmão do Herbert Vianna, e foi o grande ideólogo do grupo do rock de Brasília, intelectual, um cara muito especial, quando ele viu o filme, o *A Paixão*, ele falou “*nossa, o Leonilson tinha uma coisa meio Renato Russo, né?*”. O Hermano foi muito amigo do Renato e viu no Leonilson uma coisa Renato Russo, que é isso de ter algo sofisticado como arte, e ser sofisticado como pessoa, como artista – que era o caso tanto do Renato quanto do Léo –, mas conseguir transmitir isso para massas, para grandes públicos. O [Carlos] Drummond [de Andrade], você pode dizer que foi o poeta de uma geração, mas ele não tinha essa coisa pop. O Léo tinha uma coisa pop – não no sentido da pop arte, mas ele adorava Andy Warhol também. Ele tinha uma coisa pop, no sentido de que a obra dele, você pode botar numa estação de metrô, e as pessoas vão adorar, vão entender, aquilo vai tocar elas. Tem muita gente hoje em dia que se tatua com trabalhos do Leonilson. Tem essa coisa incrível de comunicação com o público sem deixar de ser complexo, sofisticado. Eu tentei emular isso no filme. Porque em todos os meus filmes, eu tento que a linguagem se relacione com a linguagem do artista.

**Outro filme com o qual *A Paixão de JL* dialoga diretamente é o *Sob o peso dos meus amores*, outro documentário que você fez sobre o Leonilson, só que do ponto de vista externo, das pessoas que o conheciam. São dois**

**filmes que apresentam duas versões um tanto diferentes da mesma pessoa – e eu não acho que nenhuma delas seja falsa. Eles revelam a oposição, a diferença, ou complementaridade que existe entre quem nós somos em público e quem somos em privado – entre a versão de nós que performamos para os outros e aquilo que realmente sentimos ou somos quando estamos sós. Ao fazer esses dois filmes, o quanto essa oposição entre público e privado era algo que você tinha em mente?**

**CN:** É engraçado, eu não sei se pensei nesses termos. Para te ser bem sincero, quando fiz o primeiro filme, o *Sob o peso dos meus amores*, eu pensei num filme mais convencional, foi uma encomenda – o que não quer dizer que o filme precisa ser ruim, ele pode ser convencional e legal de assistir. Mas eu concordo com o que você falou. Eu não tinha pensado assim antes, mas acho que tem uma visão do Léo mais de fora... e uma coisa interessante que eu fiz e tem a ver realmente com o que você falou, é que no *Paixão*, eu pensei num filme como se a gente estivesse dentro do Leonilson. Até na própria mixagem do som eu pensei nisso, porque tem muito a voz dele, e o certo seria colocar toda a voz no canal da frente, da tela, como se alguém estivesse falando com você. Mas eu coloquei também atrás pra que o espectador no cinema ficasse com a impressão de que está dentro do Leonilson olhando o mundo. E só o que aparece são coisas olhadas pelo Leonilson, tanto nas pinturas quanto no diário escrevendo sobre determinado filme que ele viu – *Paris, Texas* a gente viu junto, por exemplo.

E é engraçado o que acontece quando tem sessão de cinema do filme, rola uma espécie de hipnose. Porque a cabeça do espectador percebe isso, sem racionalmente sacar que está acontecendo, e entra numa espécie de transe. Fica um silêncio impressionante – em nenhum dos meus filmes teve um silêncio assim, e parece no final que você está morrendo com o Leonilson. Muitas das pessoas que me escrevem descrevem isso, “*parece que era eu que estava ali morrendo*”, porque tem toda essa construção que leva a isso. E no *Sob o peso dos meus amores*, eu não lembro de ter pensado em fazer uma visão de fora, mas de fato é mais convencional – uma estrutura clássica de documentário “vida e obra”.

**Assim como os entrevistados em *Sob o peso dos meus amores*, você também é um amigo do Leonilson, de certa forma, construindo um retrato ou uma versão dele nos dois filmes. O que você descobriu sobre o Leonilson, e a arte dele, no processo específico de realização do *A Paixão***

## **de JL? O que mudou na sua percepção dele e da obra dele após a produção do filme?**

**CN:** Eu já gostava dele no máximo... achava uma referência. Não sei se eu aprendi, devo ter, porque o filme é uma experiência pela qual você que faz passa. Tem que ser assim porque, se o filme não é uma experiência transformadora pra você, não vai ser pra ninguém. Mas... deixa eu tentar pensar. Talvez eu tenha misturado. Eu sei que ele já era uma mistura de amigo que eu amava, adorava, e também de ídolo porque ele tinha feito o que eu queria ser. Eu também queria viver do meu trabalho [como artista]. Mas não sei dizer o que mudou. Que engraçado. Talvez isso tenha acontecido: meu filho é autista severo. E nos últimos dez anos, desde que eu terminei o *Paixão de JL* e o filme do Coutinho [*Eduardo Coutinho, 7 de outubro*], eu não fiz nenhum filme que não tenha sido encomenda, que eu possa chamar de autoral. O *Paixão* eu não considero uma encomenda exatamente porque encomenda era o outro. E acho que vai influenciar no meu trabalho – eu quero que influencie, pelo menos – essa falta de medo de ser simples. De ter uma coisa que a simplicidade tem, no caso dele, uma dimensão muito profunda. Então, quando chega aquele desenhinho de um homem que é o mínimo esboço possível do que um homem pode ser – por exemplo, o cara de pau duro que aparece em uma das telas dele. É impressionante porque ele faz uma pessoa deitada, um homem meio deitado no espaço, e o pau dele está paralelo a ele, como acontece quando você está dormindo, e é só isso. E aquilo vira um negócio de um tamanho, aquela imagem diz tanto. É o quase nada que é quase tudo do Fernando Pessoa. É um nada que é tudo. Só o fato daquele pau não estar colado – ele está paralelo e voando também. E isso pra dizer um caso, mas todos os outros, a gota de sangue do *Perigoso*, eu queria ter isso pra mim, ter essa capacidade. Queria fazer um cinema mais simples.

O meu próximo filme, que estou fazendo agora, é um filme coutiniano. Olha que interessante, eu nunca tinha pensado nisso. Estou pensando agora. É um filme com o dispositivo do Coutinho: uma câmera e um fundo “nada”, só que é um filme sobre pessoas que expõem o corpo na internet. Tem uma coisa física com o corpo, não só masculino, mas também masculino, feminino. É um filme com um tema sobre o qual Coutinho nunca faria, pessoas que expõem o corpo, ele não faria com semicelebridades, *influencers* – era contra a cartilha dele. Mas tem essa simplicidade do Léo: é um corpo num fundo preto, não só falando, às vezes também dançando. Então, talvez seja uma mistura dessas duas coisas. E me espantou muito: assim, pessoalmente, o Coutinho e o Leonilson não poderiam ficar na mesma sala, iam brigar o tempo inteiro, provavelmente. Tem uma chance de eles se amarem loucamente, mas acho muito pequena. Ia ser radical. E sem querer, a vida me levou, com esses dois últimos filmes

que eu fiz no mesmo ano: o Coutinho tem essa mesma coisa que o Leonilson tem, da simplicidade que atinge, sem deixar de ser ultracomplexo e sofisticado, e se comunica com todo mundo.

**No *A Paixão de JL*, você constrói um retrato bastante específico de uma pessoa, um indivíduo, e a subjetividade dele. Mas nenhum filme existe num vácuo, e o documentário inevitavelmente se insere no conjunto de narrativas audiovisuais sobre a Aids – que, como muitos autores já analisaram, foi a primeira doença, ou síndrome, a ser construída no imaginário popular pela mídia, pelas imagens midiáticas, seja jornais, revistas, TV, cinema. Ao fazer o longa, o quanto você estava focado exclusivamente em contar a história específica do Leonilson, a jornada dele, o ponto de vista dele, e o quanto você tinha consciência dessa inserção do documentário nesse conjunto de filmes sobre a Aids, a responsabilidade e o peso que isso significa, e o quanto isso afetava e influenciava ou não suas decisões e escolhas estéticas e narrativas?**

**CN:** Eu falava, num tom de semibrincadeira, que esse filme é uma parceria póstuma entre mim e o Léo. Quando gravou as fitas, ele já estava consciente de estar fazendo uma narrativa a ser publicada – se viria a ser um livro, ou só as próprias fitas... não sei se ele pensou em filme. Pode ser que em algum momento tenha pensado. Mas ele estava criando, era um trabalho dele. Essas fitas são um trabalho dele, não um diário secreto, mas um trabalho. Então, do mesmo jeito que tudo virou Aids depois que ele fez o exame, nas fitas não tinha mais nenhum outro assunto. Ele faz o exame e, inclusive, fica três meses sem gravar – assustado. Foi o período que ele ficou mais tempo sem gravar. E aí, ele volta dizendo, *“aconteceu isso, isso e isso, eu fiz o exame, deu positivo, fiz de novo, deu positivo de novo, e vou seguir fazendo isso aqui”*. Pra mim também, não teve como. Eu tenho mil ideias sempre, como qualquer criador, para fazer filmes e tal. Mas tem um momento em que uma dessas ideias sai da cabeça e vai pro coração. Não dá nunca pra explicar por quê. No caso do *Paixão*, foi essa série de coincidências, mas que eu também direcionei. Eu falei, *“vocês estão me propondo para fazer esse filme, mas...”* foi nesse momento que a ideia veio pro coração – e aí, o que faz? Eu estou tentando fazer uma metáfora bem simples, já que a gente está falando tanto de simplicidade. Mas é bem isso que acontece.

Então, eu não pensei em fazer um filme que falasse da Aids. Não era isso. Mas no momento em que eu vi que era, que a história que estava ali era essa, é óbvio que eu tinha consciência de que estava fazendo um negócio sobre o horror que a gente viveu. Eu tenho noção do que foi isso. Lembro de ver no jornal a chamada “peste gay”. Agora, tem uma coisa que eu acho que vale pra todos os meus filmes, da qual eu me orgulho, e acho que está certo eu agir assim: acho que, de fato, se você mergulha em qualquer pessoa, você consegue extrair um mito, algo mitológico daquela pessoa. Mas o pensamento nunca é anterior, no meu caso.

**O documentário afirma logo de partida que a narrativa a seguir apresenta ficção e realidade. Como amigo e como alguém que conhecia o Leonilson, você provavelmente conseguia identificar momentos das gravações em que ele estava fabulando, ou ficcionalizando a própria vida. Como você decidiu lidar com isso, como documentarista e cineasta? Como você encarava esses gestos de fabulação dele e como decide usá-los no filme?**

**CN:** O filme começa com uma declaração, que passou até pelo departamento jurídico, mas que eu não pedi pra botar, de que o filme mistura ficção e realidade. Mas passou pelo departamento jurídico do Itaú [Cultural] pra ver se estava certo e tal. E eles inserem isso junto com a imagem de um dos trabalhos que eu mais gosto do Leonilson, o *Favorite game*. Então, no momento em que isso está dito, eu não tenho muito pudor – eu acho que toda tradução é necessária, sempre. A ideia de que o fato é o acontecimento é uma ideia completamente errada. O fato já é uma narrativa sobre o acontecimento – uma narrativa curta. Mas quando você fala, sei lá, “*a Alemanha nazista perdeu a guerra*”. Você está falando um fato, isso é fato. Mas pra gente chegar nessa narrativa, nessa frase que é uma narrativa, teve que aparar mil arestas, resumir mil coisas, pra dizer isso. E pode ser contestado, alguém pode falar, “*na verdade, essa guerra ainda não acabou*”, qualquer merda que se fale hoje em dia. Hoje em dia está mais claro o grau de absurdo que pode ser dito, qualquer coisa. Então, desde que tenha uma história extraída da realidade, que traduza o que aconteceu, com honestidade da minha parte – uma honestidade subjetiva, não objetiva – eu acho que isso pode ajudar a dar mais verdade. Quando você está olhando qualquer filme, ou mais que isso, quando você está olhando, lendo ou ouvindo qualquer obra de arte, você tem que pensar no âmbito de alguém que está diante de uma obra de arte – não é porque é documentário que tem que ser exatamente igual. O documentário que se venda como mais atento aos fatos, cuidadoso, também vai ter escolhido deixar coisas de fora, dar

destaque pra outras. Não tem nada que seja objetivo. É impossível. A objetividade não existe em nenhuma obra – nem no próprio jornalismo. Tudo é uma história. Quando as pessoas chegam pra mim e falam, “*puxa, pela primeira vez eu conheci o Waly Salomão de verdade*”, eu penso, “*desculpa te frustrar, mas você não conheceu o Waly Salomão de verdade*”. Era um retrato, um olhar, visto por alguém, que nem sou só eu. No filme do Léo, o Ian e o Du [amigos] foram fundamentais. A gente assistiu a várias cabines juntos, eles deram milhões de palpites. E mesmo afetivamente: nossa, a cabine final, depois de ter visto 100 mil vezes o filme, a gente tem um acesso de choro, os três. Meio constrangedor porque estava o pessoal do Itaú – mas chorar e soluçar. Porque era uma coisa muito pessoal o tempo inteiro.

**Algo que eu acho curioso também é que você começa e termina o filme com a figura de um certo “rapaz do lado de fora”. O longa começa com o Leonilson dizendo que tem medo desse rapaz que aparece nos sonhos dele e termina afirmando que ele é agora esse rapaz do lado de fora. Como foi a decisão de dar essa importância, centralidade, a essa figura no longa? Por que você decide começar e terminar o filme com essa imagem e o que ela dizia para você sobre o Leonilson e, especificamente, sobre o Leonilson construído no documentário?**

CN: Genial, eu não tinha pensado nisso. Ou não me lembrava. O começo, com aquele sonho que ele teve – é um fauno, mas ele chama de pan, né – mas eu vejo mais como um fauno... nossa, que bonito, que lindo. Essa coisa do dentro e do fora que você está colocando o tempo inteiro está sendo, pra mim, bem interessante. E é a cara dos meus filmes, de como eu vejo o mundo, mas eu não lembro de ter pensado nessa ideia do fora e de dentro, e nem da ideia de ter começado com um sonho e terminado com um delírio. É isso que acontece, mas eu não pensei, “*vou começar com um sonho e terminar com um delírio*”. É que, de fato, o sonho é a primeira coisa que tem nas fitas, e o delírio é a última coisa. Aquela foi a última gravação. E é engraçado porque no sonho, aquela imagem que tem de um cara tocando na grade como uma harpa, aquilo foi a única coisa que eu filmei. E o túnel foi a única imagem interpretativa de terceiros, junto com os passarinhos. Nesses momentos, realmente existem imagens colocadas por mim, que não são do Wim Wenders, por exemplo. A obra tem um momento em que ela começa a se fazer, e você é só o instrumento. A obra de arte existe em si – não quer dizer que ela não tenha relações com o resto das coisas, quer dizer que ela para de pé sozinha.

**Outro elemento muito marcante na materialidade do filme é o uso de imagens da cultura pop – o clipe da Madonna, a cena da novela, o *Paris, Texas* – para trazer à tona essa subjetividade do protagonista expressa nas fitas. O quanto, pra você, elas eram simplesmente um reflexo da personalidade específica do Leonilson, ou o quanto você tinha consciência – ou não – do papel que essa cultura pop tem para os sujeitos queer, como comunidade, como uma forma de expressar sentimentos e emoções de outra forma indizíveis?**

**CN:** Eu me identifico. Ainda bem que essa não é uma entrevista de televisão porque... mas eu queria ser gay. Eu sempre quis. É quase como se eu não tivesse conseguido ser. Mas eu tentei. E nesse sentido que você está dizendo da arte e do pop, eu me identifico profundamente, e os meus melhores amigos têm essa identificação com a coisa gay. Então, nesse sentido, sim. E há uma coisa que é a valorização que a cultura pop teve no final dos anos 1980, nas artes plásticas inclusive. Nos anos 1960, teve a pop arte com o Andy Warhol – tinha uma coisa, como o próprio nome diz, pop. Depois, a arte embarcou numa coisa conceitual, que meio que considerava menor a coisa da cultura pop. No final dos anos 1980, início dos 1990, teve uma espécie de *revival* – como a revista que a gente fazia [*Caos*], que era isso: uma celebração da cultura pop de um ponto de vista inteligente, não do ponto de vista popular. Não era *high brow*, tentava não ser, mas era uma revista que celebrava essa coisa pop. A gente realmente gostava. Tudo que está ali no filme são coisas de que o Leonilson gostava. Eu acho que o salto que o filme faz, o que é do filme mesmo, é fazer com que essas imagens virem manifestações da vida do Leonilson. Às vezes, ele está falando uma coisa, e aquela imagem do filme que ele assistiu está falando sobre a vida dele. As várias imagens da cultura pop – seja a Madonna, ou o Wim Wenders, seja Derek Jarman ou o *Perdidos no espaço*, uma coisa mais *trash* assim, ou a novela com o... [ator] Marcelo Serrado, que o Léo fica meio a fim. É uma novela bobona, e ali tinha uma coisa desafiadora de um artista ter coragem de falar isso. O artista gostar de novela era visto como uma coisa menor – “artistas se preocupam com coisas mais importantes”, sabe esse tipo de moralzinha? E a arte do Léo também tinha um caráter assim.

**Você diz muito que o Leonilson não gravou essas fitas em segredo, que ele sempre quis que elas viessem a público de alguma forma. Quem você acha**

**que era o público que ele imaginava para esse material – e, nesse sentido, quem era o/a espectador/a que você tinha em mente para o *A Paixão de JL*? E o que você descobriu sobre o longa no processo de recepção em festivais e no lançamento nas salas, que talvez não estivesse tão claro enquanto você o produzia?**

**CN:** Eu acho que nem eu, nem ele – ele com certeza não pensava num público. Tinha uma coisa do artista mesmo, quase egocêntrica, você pode até imaginar uma pessoa, uma espécie de alter-ego que vai receber aquilo. Mas eu não penso nunca. Penso como se fosse eu, sabe? Às vezes, eu imagino alguém vendo, mas é sempre alguém específico – e eu uso isso bastante. Faço bastante cabine. Mas faço sempre com pouca gente, e preciso conhecer um pouco a pessoa – de preferência, muito. Mas no mínimo um pouquinho eu preciso conhecer, pra saber de onde vem o que ela está falando, sabe? Porque às vezes ela fala uma coisa, e aquilo vem de uma coisa dela, que não tem a ver com o filme. Quando eu falo que não penso num público, e o Leonilson com certeza também não, não é como desprezo. E não é por falta de vontade que o público veja, a obra é feita para existir – se não, não faz nada. Mas pensar num público assim... eu acho que emulando a coisa do Leonilson, ou dialogando, para que a minha linguagem dialogue com a do Leonilson, já pretende um público mais amplo. Mas isso não é uma coisa que eu pensei.

Tem uma coisa que eu vi, e é uma pena – e vale também pro filme do Coutinho – é a questão da linguagem. Se fosse um filme falado em inglês – e em determinado momento eu pensei em chamar um ator pra interpretar em inglês – porque a legenda atrapalha muito. Como ele é muito falado, sem parar, falado de uma gravação, você ou lê ou vê a imagem. Quando põe legenda, atrapalha muito a fruição da imagem. Inclusive no cérebro, a linguagem é no lobo temporal esquerdo, e a linguagem visual no temporal direito. Ainda mais homem. Mulher tem mais facilidade para fazer as duas coisas ao mesmo tempo, mas no cérebro masculino... você tem que ficar ligando e desligando um lado. Nesse ponto, é uma pena porque eu acho que o filme faria sucesso, seria visto no exterior. E mesmo quem viu em festivais [internacionais], teve uma recepção legal, mas tem essa limitação. Eu fico sempre muito surpreso como o filme tem algo de hipnótico, realmente coloca as pessoas num transe. Tem alguma coisa nessa inversão do olhar: em vez de você estar olhando para alguém que está atuando – porque as pessoas, quando tem câmera, seja documentário, seja ficção, estão sempre atuando –, o Leonilson está falando, e é ele que está olhando pro filme. E você está dentro dele olhando pro filme. Ele não está no filme, está olhando para o filme. O filme é imagin-ação do Leonilson, no sentido amplo: a criação de imagens do filme é do

Leonilson. Então, aquilo que é imagin-ado, nos dois sentidos, tanto pensado quanto criado mesmo, é do Leonilson. E essa inversão dá um drible mental nas pessoas que elas ficam muito... ficam atônitas olhando – isso, em qualquer lugar que eu vi. Ele não foi pra muitos festivais fora – uns dez, talvez – mas sempre foi uma coisa forte. E tem um monte de meninas, principalmente, que se identificam muito com o Léo.

**Você tinha alguma influência, ou referência, em mente durante a realização do longa: outros filmes, diretores, ou obras de arte não necessariamente audiovisuais?**

**CN:** O *Blue* [de Derek Jarman], por causa do tema, né, da Aids, e do jeito. Eu sempre quis fazer um filme que tivesse só palavras na tela, mas nunca consegui. Porque é bem diferente do *Blue*, o próprio dispositivo não é o mesmo. Tem as imagens. Foi a primeira vez em que eu editei primeiro o texto, depois eu adaptei, cortei, tirei coisas, mas primeiro, o som. Editei uns 60 ou 70 minutos de som sem as imagens, mas sempre imaginando que eu ia usar as imagens do Léo e as imagens do que ele viu. Eu dei uma prioridade também, uma coisa que talvez não fizesse se o dispositivo fosse outro, a essas menções de coisas que ele assistiu – “*ah, eu vi tal novela, vi tal filme, vi tal coisa*”. Dei uma privilegiada, por alto.

**Por fim, não existe nenhuma definição absoluta, fechada, do que é cinema queer. O que você entende por cinema queer, o que pensa ou imagina quando ouve a expressão? Acha que seu cinema e seu trabalho se enquadram nesse conceito?**

**CN:** É engraçado, eu nunca pensei nisso. Na hora em que você falou, me veio o Derek Jarman na cabeça, mas eu sei que tem outros. Eu gosto muito, não sei se o *A Paixão de JL* se encaixa, mas eu gosto muito quando falam que encaixa, quando é considerado. É uma coisa que eu fico feliz. Porque eu não tenho uma visão de mundo que é muito identitária. A ideia de identidade é uma ideia com a qual eu lido há muito tempo nos meus filmes. Eu tenho um vídeo chamado *Carlos Nader* que fala de um ponto de vista identitário, mas sempre de alguém que está pensando de um ponto de vista mais existencial, num estar aqui existencial. Talvez isso tenha se dado porque eu sempre fui, aqui no Brasil sou considerado branco, homem, de uma classe social mais pra cima – talvez como um privilégio. Mas como artista e como pessoa, eu sempre vi a vida por

esse ponto de vista mais existencialista. Então, eu tenho dificuldade de encaixar – e gosto muito quando me vejo encaixado em diferentes identidades. O escritor de que eu mais gosto, o Proust, tem uma personagem principal, o [Barão de] Charlus, que é gay. Talvez, eu sou suspeito, mas para mim é o personagem mais interessante, e o Proust fala: *“ele é uma mulher”*. É um homem, bem masculino, mas ele é uma mulher. Eu gosto. Não conheço muito direito a coisa queer. Acho que, quando você quer dizer muito uma coisa numa obra de arte, você invariavelmente carrega na mão. Não estou dizendo que a obra de arte não queira dizer nada: ela quer, mas é ela que quer. Você fez ela, mas é ela que quer dizer alguma coisa. Então, você precisa estar atento ao que ela quer dizer. Parece uma mistificação falar isso, mas em documentário é muito claro porque acontecem coisas, como isso que aconteceu que você disse agora sobre o “fora”, e eu não tinha nem percebido. É incrível. Essas coisas acontecem mesmo: é a obra que é. É como um filho: é algo que você faz, mas é autônomo. Eu sou tão fundamentalista que acho que, mesmo antes do filme existir, ele já tem as vontades dele, e você vai já sentindo. É um organismo.