

A MEMÓRIA LGBT NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA

LGBT MEMORY IN BRAZILIAN AUDIOVISUAL PRODUCTION

Felipe Fonseca¹
Mara Rúbia Sant'Anna²

Resumo: A pesquisa investiga a história e a produção de memórias sobre sociabilidades LGBT no Brasil, no âmbito das produções audiovisuais de longa-metragem. Após uma pequena abordagem sobre a memória e a tradição oral, apresenta-se o levantamento e a análise das produções. Perpassando temas como territorialidades, movimentos sociais e a epidemia do HIV/AIDS, observa-se que as produções dessas memórias estão, majoritariamente, sob a ótica de homens cisgênero. Aprofunda-se a análise em duas obras, São Paulo em Hi-fi (2013) e Carta Para Além dos Muros (2019), em três níveis de sentido: objetivo, expressivo e documental, e identifica-se a importância da tradição oral para a memória LGBT.

Palavras-chave: Memória. Sociabilidade. LGBT.

Abstract: The research investigates the history and production of memories about LGBT sociability in Brazil, within the scope of feature-length audiovisual productions. After a short approach to memory and oral tradition, the survey and analysis of productions is presented. Crossing themes such as territorialities, social movements, and the HIV/AIDS epidemic, it is observed that the production of these memories is, mostly, from the perspective of cisgender men. The analysis is deepened in two works, São Paulo em Hi-fi (2013) and Carta Para Além dos Muros (2019), in three levels of meaning: objective, expressive and documental, and the importance of oral tradition for LGBT memory is identified.

Keywords: Memory. Sociability. LGBT.

1 INTRODUÇÃO

O ano de 2020 marca os 40 anos do primeiro Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas, fruto das organizações sociais que se formaram ao final da década de 1970 no Brasil (FEITOSA, 2017; GREEN, 2019). A organização social em torno das pautas da sexualidade e, mais tarde, da transgeneridade, registram conquistas fundamentais como a retirada do aspecto patológico no entendimento psíquico da homossexualidade em 1985 – fato conquistado pela população transgênero somente em 2018 – também a realização de encontros e marchas que visam a discussão de temas importantes, além de celebrar o orgulho da comunidade LGBT.

A pandemia do Corona Vírus, em 2020, trouxe a necessidade do distanciamento social que afligiu o mundo inteiro, fazendo com que as sociabilidades fossem transferidas para a esfera digital. Assim também se adaptaram alguns dos principais eventos devido às sucessões de decretos públicos que proibiram grandes aglomerações. A tradicional Parada do Orgulho LGBT de São Paulo é realizada desde 1997 no feriado de Corpus Christi, mas em 2020 optou por adiar o evento presencial mantendo um evento simbólico e digital na data anteriormente prevista.

O evento é organizado pela Associação da Parada do Orgulho GLBT de São Paulo (APOGLBT), e para o ano de 2020 previa o tema “democracia”, sendo realizado no formato de

¹ Artigo apresentado ao curso de Moda como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, no ano de 2020.

² Professora orientadora.

Live (transmissão ao vivo) na plataforma YouTube³, atingindo a duração de pouco mais de oito horas. Tradicionalmente apresentado por *Drag Queens*, a 1ª Parada Virtual do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo buscando se adaptar à temática do digital, contou com a apresentação de influenciadores digitais, deixando de lado os nomes da tradição, como a apresentadora oficial desde 2013, Tchaka Drag Queen; Silvetty Montilla, apresentadora antecessora, e Kaká Di Polly, presentes no evento desde a primeira edição; e Miss Biá, a primeira *Drag Queen* do Brasil.

A negação de figuras que marcaram a história do movimento, na composição e organização do principal evento que se propõe a celebrar o orgulho da comunidade LGBTQ – que é fruto da agência de resistência (ORTNER, 2007) por parte de tais figuras – leva a se questionar a importância dedicada à tradição oral e à construção da memória do movimento LGBTQIA+. Se faz importante identificar os discursos que os grupos sociais estão produzindo sobre o passado, nesse campo flutuante de construção da memória.

A crítica à centralidade gay da organização do evento e seu envolvimento com os interesses privados dariam um ensaio à parte – e de grande valia. Contudo, o objetivo desta pesquisa se limitou em investigar a história e a produção de memórias sobre sociabilidades LGBTQ+ no Brasil.

Partindo dessas inquietações, foram procuradas fontes de registro dessa oralidade. Foram encontrados materiais como livros, fotografias, folhetins e produções audiovisuais, sendo este último o recorte escolhido para a pesquisa. A metodologia de análise das obras será detalhada no terceiro item.

Utiliza-se o termo LGBTQ, pois a pesquisa se refere à parcela da comunidade que tenha obtido caráter de movimento social no Brasil durante o século XX. Assim, não cabe o uso da sigla LGBTQIA+ utilizada mundialmente em discussões contemporâneas, pois o gênero *Queer*, por exemplo, estava mais restrito à cultura europeia e estadunidense e as demais parcelas da sigla não estavam socialmente organizadas.

Na língua inglesa, o termo *gay* representava não somente os homossexuais masculinos, mas também lésbicas e bissexuais, e ainda hoje é possível encontrar esse tipo de referência. No Brasil, identifica-se a construção do movimento homossexual (que também comportava bissexuais) durante a década de 1970 (GREEN, 2000) e, depois, a desfiliação e independência do movimento lésbico buscando mais visibilidade graças a uma aproximação ao movimento feminista. O movimento de travestis aparece no início dos anos 1990 e sua organização resulta na adesão aos encontros brasileiros de lésbicas e gays, em 1995, quando é fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT), passando-se a adotar a sigla GLT e, anos mais tarde, GLBT. Em 2008, as organizações deliberaram por utilizar a sigla LGBTQ, para dar mais visibilidade às lésbicas.

O trabalho exploratório está calcado em um campo multidisciplinar, envolvendo teóricos de áreas como cinema, história, antropologia, filosofia e sociologia. No segundo subitem realiza-se uma breve revisão bibliográfica acerca dos estudos da memória e sua constituição através da tradição oral. Em seguida apresenta-se o levantamento das produções audiovisuais, seguido pela análise das obras de acordo com os conceitos de Araújo (1995), Leone (2005) e Marie (2012), convidando as pessoas leitoras a importantes reflexões acerca do campo que as constitui.

2. MEMÓRIA E TRADIÇÃO ORAL

As lembranças dos sujeitos se constituem a partir dos chamados *quadros sociais da memória*, que determinam o que deve ser lembrado, esquecido, silenciado ou comemorado pelos indivíduos (HALBWACHS, 2004).

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qkidg6b8GM8>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

Dentro da estrutura social de poder, as memórias provenientes das culturas minoritárias e dominadas tendem a ser menos universalizadas quando comparadas às de grupos hegemônicos. São as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989), que dependem da tradição oral para sua manutenção e sobrevivência.

O passado é sempre uma leitura do presente sobre o tempo passado e, portanto, a memória é um campo sempre em movimento e reconstrução (POLLAK, 1989; HALBWACHS, 2004; SARLO, 2007). A narração confere à experiência uma temporalidade que não é a do seu acontecer, mas a de sua lembrança, e funda uma temporalidade que se atualiza a cada repetição. Ainda, a narração traz consigo a distorção do passado para introdução da coerência (HALBWACHS, 2004).

Enquanto Halbwachs defende o caráter coletivo da memória, Pollak (1989) acrescenta à teoria a importância do poder de agência⁴ dos sujeitos e das práticas individuais para a constituição, mudança e atualização das estruturas sociais. Através da oralidade, as memórias subterrâneas se opõem à “memória oficial”. Assim, a memória encontra-se sempre num processo de reinterpretação e mudança, conforme mudam os interesses e projetos do coletivo, e cria-se um campo de poder e disputa em torno dessa reconstrução de passado.

Deste modo, analisar a produção de sentido em obras que intentem documentar o passado, revela algo além do seu intuito: nas palavras de Halbwachs (2004), a memória é sempre anacrônica e um revelador do presente. Para Sarlo,

tanto a atribuição de um sentido único à história como a acumulação de detalhes produzem um modo realista-romântico em que o sujeito que narra atribui sentidos a todo detalhe pelo próprio fato de que ele o incluiu em seu relato; [...] O primado do detalhe é um modo realista-romântico de fortalecimento da credibilidade do narrador e da veracidade de sua narração. (SARLO, 2007, p. 51)

Da relação dialética existente entre as experiências sociais dos sujeitos nos documentários e a narrativa fílmica proposta pelos diretores, nasce a proposição de uma memória coletiva apresentada nos documentários que, apesar de serem classificados como filme de não-ficção (ARAUJO, 1995), também não têm compromisso com o real. São narrativas construídas a partir da perspectiva de um ou mais sujeitos, em determinados contextos econômicos e sociais, exercendo diferentes níveis de poder e agência (ORTNER, 2007), atravessados pelos quadros sociais da memória (HALBWACHS, 2004).

3. LEVANTAMENTO DE DADOS

A pesquisa teve início com levantamento bibliográfico acerca de fontes de registro histórico da comunidade. Encontraram-se livros – alguns dos quais fazem parte das referências deste trabalho –, folhetins e, mais recentemente, documentários. Assim, optou-se pelo recorte através da análise quali-quantitativa de produções brasileiras audiovisuais de longa-metragem, que tenham como assunto principal a temática LGBT no século XX.

Entende-se por longa-metragem o disposto na legislação nacional: obra cinematográfica ou videofonográfica de longa metragem é aquela cuja duração é superior a setenta minutos⁵.

Antes de tudo, salienta-se que, para as pesquisas online, foi utilizado o modo anônimo do navegador, para que os resultados não sejam contaminados por algoritmos e pesquisas anteriores. Também, não foram questionados os resultados encontrados sobre a sua adequação ou não à temática; interessa-se o que seria encontrado pelo público ao utilizar os mesmos

⁴ Na presente pesquisa compreende-se o conceito de agência de acordo com Ortner (2007), em que os sujeitos possuem mais ou menos agência e esta é dividida entre agência de poder e agência de projetos.

⁵ Definição de acordo com Medida Provisória nº 2.228-1 de 6 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em 6 de agosto de 2020.

mecanismos de busca. Por exemplo, identifica-se nos resultados o filme *Hebe: a estrela do Brasil* (2019) cuja pauta LGBT é um aspecto secundário. E ao mesmo tempo não aparecem outros filmes como *O Lamião da Esquina* (2016), *Rogéria: senhor Astolfo Barroso Pinto* (2019), ou obras anteriores a 2002.

Tendo em vista que apenas uma pequena parcela da população nacional tem acesso às plataformas pagas de *streaming*, foram considerados os catálogos abertos, porém não necessariamente a disponibilidade pública da obra. O intuito, nesta etapa, foi mapear o que seria facilmente encontrado pela população ao procurar obras relacionadas à comunidade LGBT.

As plataformas pesquisadas foram Google e LGBTflix e os catálogos da Casa 1 e do “Cinema LGBT”. Os resultados encontrados foram sistematizados em uma tabela, contendo também o nome da pessoa diretora, o ano de produção, a sinopse, a duração e o gênero fílmico. As sinopses, num segundo momento, também se tornaram objeto de análise, a fim de identificar um possível subtema.

Na plataforma *Google* foram pesquisados os termos “filme LGBT” e “longa metragem LGBT”, sendo elencadas as produções brasileiras de longa-metragem. No intuito de alcançar o maior número de resultados possíveis, também foram observadas as “pesquisas relacionadas”, bem como os nomes de diretores e diretoras encontrados. Salienta-se que o Google não hospeda tais obras, sendo apenas um indexador de pesquisa.

A plataforma *LGBTflix* conta com um acervo aberto de 250 filmes, em grande maioria curtas-metragens, todos dirigidos por cineastas LGBT+ brasileiros e/ou que tenham a comunidade como tema. Sendo assim, foi analisado todo o catálogo e consideradas apenas as obras de longa-metragem.

A terceira análise foi feita sob o catálogo da Casa 1 – uma organização financiada coletivamente pela sociedade civil, que acolhe pessoas LGBT+ em situação de vulnerabilidade, congrega também um galpão de atividades culturais e educativas e conta com um terceiro projeto, a clínica social que oferece atendimento psicoterápico. A organização publicou um catálogo com 40 produções nacionais voltadas à pauta LGBT+.

Outro catálogo analisado foi o Cinema LGBT, um blog criado com o intuito de extrapolar a mesmice das listas comumente encontradas sobre o assunto, e que também se propõe a promover as obras divulgando dicas, sinopses, cenas, histórias e fotos em um perfil no Instagram.

Em um terceiro momento, analisou-se também o perfil das pessoas responsáveis pelas produções, a fim de utilizar tais observações para compreender o contexto ao qual está inserida a obra na etapa documental da análise.

4. A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Os resultados encontrados no levantamento foram sistematizados em uma tabela, somaram-se 64 filmes, e foram retirados apenas os que interessam para objeto dessa análise. Isto é, foram contabilizados somente os de gênero “documentário” e/ou com o subtema (de acordo com a análise da sinopse) que indique um caráter biográfico, totalizando 24 obras, conforme Tabela 1 a seguir.

Tabela 1: Produções consideradas

Nome da Obra	Diretor	Ano	Duração (min.)	Gênero
Madame Satã	Karim Aïnouz	2002	105	Drama/Musical
Carandiru	Héctor Babenco	2003	148	Drama
Cazuza, o tempo não para	Sandra Werneck, Walter Carvalho	2004	98	Musical/Drama
Dzi Croquettes	Raphael Alvarez, Tatiana Issa	2009	110	Documentário/Drama

Meu amigo Claudia	Dácio Pinheiro	2009	80	Documentário
A volta da Paulicéia desvairada	Lufe Steffen	2012	95	Documentário
Kátia	Karla Holanda	2012	73	Documentário
Olhe para mim de novo	Kiko Goifman, Claudia Priscilla	2012	77	Documentário
São Paulo em Hi-fi	Lufe Steffen	2013	101	Documentário
Somos tão jovens	Antônio Carlos da Fontoura	2013	104	Drama/Musical
Cássia	Paulo Henrique Fontenelle	2014	120	Documentário
Favela Gay	Rodrigo Felha	2014	72	Documentário
De gravata e unha vermelha	Miriam Chnaiderman	2015	86	Musical/Infantil
Waiting for B	Paulo Cesar Toledo, Abigail Spindel	2015	71	Documentário
Divinas Divas	Leandra Leal	2016	110	Documentário/Musical
Meu nome é Jacque	Ângela Zoé	2016	80	Documentário
Laerte-se	Eliane Brum	2017	100	Documentário
Bixa Travesty	Claudia Priscilla, Kiko Goifman	2018	75	Documentário/Musical
Lembro mais dos corvos	Gustavo Vinagre	2018	82	Documentário
Carta para além dos muros	André Canto	2019	85	Documentário
Hebe: a estrela do Brasil	Maurício Farias	2019	122	Drama
Mr. Leather	Daniel Nolasco	2019	90	Documentário
Que os olhos ruins não te enxerguem	Roberto Maty, Thabata Vecchio	2019	74	Documentário
Uma garota chamada Marina	Candé Salles	2019	71	Documentário

Fonte: Google; LGBTflix; Cinema LGBT. Elaborado pelo autor.

O discurso produzido pela narrativa fílmica é de inteira reponsabilidade da pessoa diretora, pois é ela quem coordena o processo de edição, construindo sua própria narrativa. Deste modo, a performance de gênero (BUTLER, 2003) das pessoas diretoras está diretamente ligada com a estrutura do documentário produzido. E, portanto, inicia-se a investigação por este sentido.

Constatou-se que, dos 30 postos de direção, 19 foram ocupados por homens – dois deles tendo dirigido duas obras cada. Cerca de 79% das obras foram dirigidas por um homem e 46% foram dirigidas por mulheres. O que significa que, das 11 obras dirigidas por mulheres, 6, mais da metade, foram codirigidas por um homem. Todos os postos diretivos foram ocupados por pessoas *cisgênero*⁶.

Quanto à parcela da comunidade abordada no filme, 21% das obras dizem abordar lésbicas, 42% abordam gays, 13% pautam bissexuais e 67% pautam pessoas transgênero. Cabe ressaltar o número expressivo das obras que se referem às pessoas trans, ainda que não tenham sido identificadas pessoas transgênero na lista de direções. Dessas obras, 68% foram dirigidas por homens. Das 11 obras dirigidas por mulheres, 8 estão nessa categoria.

Das 5 produções que contemplam a pauta lésbica, apenas duas se limitam a ela, as outras três abordam a sigla inteira – dessas, apenas 1 é coproduzida por mulher. Isto é, as cinco obras sobre lésbicas são dirigidas por homens.

Essas observações revelam um dado interessante: a produção de memórias sobre a população LGBT – no âmbito audiovisual de longa-metragem – está, majoritariamente, sob a ótica e interesses de pessoas socializadas como homens. Os resultados obtidos revelam ainda o apagamento da população Trans. Ainda que esta tenha obtido maior número em abordagem nos

⁶ Se diz sobre a pessoa que performa o gênero atribuído a si no ato de seu nascimento.

filmes, não aparecem pessoas transgênero⁷ produzindo memórias sobre si e sobre a comunidade no âmbito do audiovisual de longa-metragem.

Hercúleo seria o intento de investigar no âmbito da sexualidade ou etnia de cada um dos diretores e diretoras, pois isso exigiria uma compreensão em nível muito mais íntimo do que esta pesquisa conseguiria alcançar. Somente por isso essa análise foge de uma perspectiva racial ou sexual.

Ainda que todas as 24 obras (conforme tabela 1) analisadas até aqui, estejam de certo modo disputando um pedaço na composição da memória coletiva, seja pela perspectiva de uma personagem⁸, seja pelo todo⁹, seja pela narrativa sobre o passado¹⁰ ou pela perspectiva no presente¹¹, nos interessa para essa pesquisa as produções que intentem documentar o passado e produções de cunho biográfico que mencionam o século XX, resumidas na Tabela 2.

Tabela 2: Obras que mencionam o século XX

Nome da Obra	Diretor	Ano	Duração (min.)	Gênero
Madame Satã	Karim Aïnouz	2002	105	Drama/Musical
Carandiru	Héctor Babenco	2003	148	Drama
Cazuza, o tempo não para	Sandra Werneck, Walter Carvalho	2004	98	Musical/Drama
Dzi Croquettes	Raphael Alvarez, Tatiana Issa	2009	110	Documentário/Drama
Meu amigo Claudia	Dácio Pinheiro	2009	80	Documentário
Kátia	Karla Holanda	2012	73	Documentário
São Paulo em Hi-fi	Lufe Steffen	2013	101	Documentário
Somos tão jovens	Antônio Carlos da Fontoura	2013	104	Drama/Musical
Cássia	Paulo Henrique Fontenelle	2014	120	Documentário
Divinas Divas	Leandra Leal	2016	110	Documentário/Musical
Meu nome é Jacque	Ângela Zoé	2016	80	Documentário
Laerte-se	Eliane Brum	2017	100	Documentário
Carta para além dos muros	André Canto	2019	85	Documentário
Hebe: a estrela do Brasil	Maurício Farias	2019	122	Drama
Uma garota chamada Marina	Candé Salles	2019	71	Documentário

Fonte: Google; LGBTflix; Cinema LGBT. Elaborado pelo autor.

Chama à atenção o fato de que, das 15 obras restantes, apenas duas não se limitam a biografar um grupo ou persona específica: *São Paulo em Hi-fi* (2013) apresenta histórias da noite gay de São Paulo nas décadas de 60, 70 e 80. Através do depoimento de 24 pessoas, conta as histórias das dançarinas e transformistas que se apresentavam nas famosas casas noturnas que marcaram época e outros fatores, como a imposição da ditadura e a explosão do vírus HIV (STEFFEN, s.d). *Carta para além dos muros* (2019) narra a trajetória do HIV/AIDS no Brasil, no âmbito do imaginário social, através do depoimento de médicos, ativistas e pacientes.

Assim, se propôs analisá-las mais a fundo dissecando-as em três níveis de sentido¹²: um objetivo, um expressivo e, enfim, um documental. A análise das obras teve início com uma

⁷ Para saber mais sobre as relações entre corpos trans e a produção de imagens ver: GIRALDO, A; ALMEIDA, A. **O underground enquanto espaço dual para corpos T na Era da imagem**. Disponível em: <https://bateu.xyz/cultura/o-underground-enquanto-espaco-dual-para-corpos-t-na-era-da-imagem/>. Acesso em 14/09/2020.

⁸ Por exemplo, pela história de *Cazuza, o tempo não para* (2004).

⁹ Como em *São Paulo em Hi-fi* (2013)

¹⁰ A exemplo de *Hebe: a estrela do Brasil* (2019).

¹¹ Como em *Favela gay* (2014)

¹² Partindo dos estudos de Mannheim (1921/1922 apud WELLER et. al, 2002) que estabelece uma ferramenta metodológica para análise das *visões de mundo* através de objetos *ateóricos*.

decupagem, ou desmontagem, das mesmas. Isto é, um extenso trabalho de escrita sobre cada quadro, os aspectos objetivos (cenário, luz, som), quem aparece, o que foi dito e quais os sentidos criados com a justaposição de cenas (montagem). A partir disso, criam-se propostas de sentido para o segundo nível de análise. Para a descrição, utilizou-se as definições de Araújo (1995), Leone (2005) e Marie (2012).

Somam-se à análise no nível objetivo, isto é, do que se pode ser percebido através de observação, os aspectos sonoros e dinâmicos, inerentes às imagens não estáticas como é o caso de um filme. Analisam-se aspectos como enquadramento, relações e interações entre a faixa-imagem e faixa-som, transição entre cenas, cenas de interesse, cenas de apresentação e cenário.

As “cenas de interesse” são quase que autoexplicativas. “De tempos em tempos, o roteirista insere no texto cenas que suscitam especial atenção no espectador e o levam tanto a renovar sua crença naquilo a que assiste como a redobrar seu interesse” (ARAÚJO, 1995, p. 27). Já as “cenas de apresentação” servem para nos colocar no interior da história (ibidem).

A análise no nível expressivo é baseada nas significações encontradas, principalmente, através de relações. Também possibilita relações entre os aspectos textuais e imagéticos. Por exemplo, numa charge, pode-se somar à análise seu título, legenda ou balões de fala das personagens. Na presente análise, se estabelecem relações com o título, a sinopse, falas das personagens e elementos textuais apresentados nas imagens, como notícias de jornais, revistas e folhetins.

Isoladamente, os planos produzem discursos autônomos através da manifestação de qualidades artísticas como cenário, figurino, iluminação, enquadramento etc. Porém, através do corte e da justaposição de planos criam-se, nas palavras de Leone (2005, p. 48), contiguidades narrativas, que transformam esses discursos autônomos integrando-os a uma narrativa mais ampla. Ou seja, a organização dos planos cria uma relação de interdependência geradora de significações. Esse recurso é chamado de *montagem*; a compreensão delas se torna fundamental para identificar elementos como tempo e discurso narrativo. A montagem pode ser simples ou paralela, quando duas ações se desenvolvem ao mesmo tempo, alternando-se na tela.

A leitura dos planos de enquadramento também possibilita observações. Por exemplo, o uso de plano americano, que mostra a pessoa do joelho para cima, sugere tanto física quanto emocionalmente um distanciamento da persona retratada, abdicando de uma atenção especial. Já o uso de primeiro plano busca uma proximidade, tanto física quanto sentimental, do espectador com a pessoa entrevistada. No mesmo sentido, o uso de primeiríssimo plano intensifica essa aproximação.

Por fim, a análise documental investiga a obra como documento de uma ação prática, buscando compreender o contexto de sua produção. Quem a produziu, quais redes a compõe, se recebe incentivos e qual é o discurso percebido como produto de tais interesses. Com base nisso, adentra-se à análise.

5. SÃO PAULO EM HI-FI (2013)

5.1 ANÁLISE OBJETIVA

Na página oficial do documentário, na rede social *Facebook*, a sinopse do filme tem a seguinte redação:

São Paulo em Hi-Fi é um documentário em longa-metragem que vai em busca da memória da noite gay paulistana.

Documentário histórico que resgata a era de ouro da noite gay paulistana, fazendo uma viagem pelas décadas de 1960, 70 e 80 – a bordo das lembranças de testemunhas do período, trazendo à tona as casas noturnas que marcaram época, as estrelas, as transformistas, os heróis, e até os vilões: a ditadura militar e a explosão da aids. O projeto nasceu durante as gravações de outro documentário: A VOLTA DA

PAULICEIA DESVAIRADA, de 2012 e dirigido pelo cineasta Lufe Steffen, filme que retrata a noite gay na cidade de São Paulo nos dias atuais. (STEFFEN, S.d.)

O filme tem duração de cento e um minutos, incluindo a introdução e os créditos. É composto pela alternância entre vinte e quatro pessoas entrevistadas, fotografias, filmagens e músicas antigas, exibição de materiais gráficos como jornais, revistas, panfletos e anúncios.

No que se refere às gravações dos depoimentos, o cenário não parece montado. Em grande maioria é filmado em um ambiente interno e pessoal, como a sala de estar da casa da pessoa entrevistada. Há também *takes* em restaurante, no Museu da Diversidade Sexual e em uma praça.

Nos planos de enquadramento são priorizados, majoritariamente, primeiro plano (que mostra o personagem da cintura para cima), sendo utilizados também primeiríssimo plano (mostra o rosto do personagem) e, poucas vezes, plano americano (mostra, aproximadamente, do joelho para cima). A câmera que filma os depoentes está posicionada, quase a todo momento, na altura do ombro. Exceto durante o depoimento de Paulo Reis em que se encontra em *plongée*¹³. Não realiza viagens rotacionais, exceto por dois movimentos panorâmicos em plano americano e alguns *travelling*¹⁴ aproximando-se do rosto de alguém ao mostrar fotografias antigas. A iluminação é difusa, não criando sombras e dando um aspecto natural ao ambiente retratado.

Steffen utiliza basicamente a montagem paralela, revezando as falas dos entrevistados. Da maneira como é apresentada, as montagens não sugerem aceleração ou retardamento do tempo narrativo. Ao revezar as falas dos entrevistados o diretor faz com que estas se complementem e se confirmem. O cineasta insere pontualmente regravações dos shows realizados nas boates da época como cenas de interesse.

A sonografia é composta por músicas de época, geralmente sobrepostas às apresentações de vídeo de shows, inseridas entre blocos de falas. Utilizam-se vozes em *Off*¹⁵ (ou voz *over*) durante apresentação de fotografias, notas jornalísticas dentre outros materiais gráficos. Isso é o que Michel Marie (2012, p. 55) apresenta como efeito clipe: “constitui, na verdade, o protótipo da dominação da faixa-imagem pela faixa-som”. Alguns shows, poucos, são exibidos com o áudio original e não se sabe se são exibidos em ordem cronológica. Há também uma música durante a vinheta de abertura do documentário e durante os créditos finais.

5.2. ANÁLISE EXPRESSIVA

Iniciando a análise no nível expressivo pela sinopse do filme, o uso de termos como “resgata a Era de ouro”, “testemunhas do período”, “trazendo à tona” e “os heróis e até os vilões” chamam à atenção. Quando consultado em um dicionário, o verbo resgatar significa “1 Libertar(-se) do cativo em troca de dinheiro ou outra concessão; [...] 6 Tornar a ter; recuperar; 7 Tirar da ruína;” (MICHAËLIS, H; MICHAËLIS, C, 2017). Na expressão “Era de ouro”, a palavra “Era” demarca o período e consagra a época; conferindo valor através do emprego de “ouro” na metáfora. Além disso, o ouro também simboliza riqueza, glamour e elegância. Assim, a sinopse do filme indica que o intuito deste é trazer de volta, ainda que metaforicamente, o valioso tempo passado, um saudoso tempo arruinado, que já não existe. No mesmo sentido, o termo “trazer à tona” também indica buscar algo que estava imerso, emergir algo profundo.

O glamour, a riqueza, e o saudosismo dentre outros aspectos são pautados a todo momento pelas pessoas entrevistadas que, na sinopse, ganham o título de “testemunhas do

¹³ “A Câmera ‘vê’ os acontecimentos de cima pra baixo” (ARAUJO, 1995)

¹⁴ “A câmera desloca-se sobre um carrinho de rodas ou na mão do *camera man*. O movimento poder ser lateral, de avanço ou de recuo (em relação ao personagem ou ao centro da ação)” (Ibidem)

¹⁵ Termo utilizado para vozes que aparecem em segundo plano durante a apresentação de elementos visuais, que não o emissor da voz.

período”. No dicionário, o verbete testemunha está definido como “2 Pessoa que atesta a veracidade de um ato ou presta esclarecimentos a respeito de determinados acontecimentos, confirmando-os ou negando-os; 3 Coisa que confirma a verdade de um fato;” (MICHAËLIS, H; MICHAËLIS, C, 2017). Com isso, produzem, como visto no segundo item deste artigo, um modo realista-romântico (SARLO, 2007) e ganham atestado de autoridades sobre o assunto e possuidores da verdade.

Ainda sobre a sinopse, a dicotomização existente no termo “os heróis e até os vilões” demonstra uma perspectiva romântica e bastante utilizada em roteiros hollywoodianos.

No que se refere à cena de apresentação, Steffen introduz o tema ao colocar, inicialmente, uma fala de Kaká Di Polly sobre a primeira vez que “se vestiu de mulher”. Em seguida, exhibe a vinheta de abertura e coloca o espectador na atmosfera da narrativa, apresentando uma das gravações de shows realizados na boate Corintho. Compreendendo que a narrativa, em geral, tende a respeitar uma ordem cronológica linear iniciando em 1960 (de acordo com a sinopse, mas também com a fala de Kaká Di Polly e James Green) e terminando em 1990 (de acordo com a fala de Elisa Mascaró), as casas que são palco das apresentações gravadas somente foram inauguradas na década de 70, não tendo sido inauguradas no ponto retratado no início do filme. Portanto, são consideradas como cenas de interesse a fim de renovar a crença do espectador e suscitar atenção (ARAUJO, 1995). Assim, a ambientação se dá através da apresentação de gravações dos shows, junto com músicas de época, na maioria das vezes sobrepostas ao áudio original da apresentação.

O filme utiliza majoritariamente o primeiro plano, buscando uma proximidade do espectador com a pessoa entrevistada, conforme figura 1. Também faz uso, pontualmente, de primeiríssimo plano intensificando essa aproximação. Grande parte das gravações é feita em ambiente interno, buscando transmitir conforto e corroborando ao clima de intimidade e proximidade entre a pessoa entrevistada e a espectadora.

Figura 1: Gretta Star em primeiro plano, emocionada.



Fonte: São Paulo em Hi-fi (2013)

Mais importante do que os planos das filmagens, são as significações engendradas entre eles através do uso das montagens. Steffen, ao utilizar a montagem paralela faz com que a pessoa espectadora se sinta parte do grande grupo de entrevistadas. Não somente, a colocação

alternada das falas das personagens confere credibilidade a elas. Somado a isso, o uso do efeito clipe traz imagens como fotografias, reportagens e notas de revista a fim de ilustrar e confirmar o que está sendo dito.

A decupagem da obra ressalta diversas vezes a falta de identificação das pessoas entrevistadas. Como, por exemplo, Sérgio e Adelson Moreira, Darby Daniel, João Silvério Trevisan, Paulo Reis, Gretta Star, Leão Lobo, Mário Mendes dentre outros, somente são identificados na segunda ou terceira aparição. Isso denota que o conteúdo da mensagem é mais importante que o emissor. Em outras palavras, propõe-se nesta análise que a apresentação de locais, nas falas das pessoas supracitadas, tem maior relevância. Com isso, percebe-se que os personagens principais da narrativa não são os entrevistados, mas sim a própria territorialidade que constitui o espaço apresentado por estes. Ou seja, se constrói uma perspectiva de análise buscando identificar a evolução da narrativa que confere especial atenção à territorialidade.

Ao colocar as falas de Kaká Di Polly e Miss Biá como cena de apresentação no início do filme, em que ambas dizem que não existiam casas gays e contam como começaram a *se montar*¹⁶, a narrativa mostra como nasceu uma nova territorialidade. Anteriormente a isso as sociabilidades se davam no ambiente público, como praças e ruas, ganhando fôlego ao nascer da Galeria Metrôpole¹⁷, inaugurada em 1964, na Avenida São Luís, centro histórico de São Paulo.

A nova territorialidade ganha corpo com a abertura da primeira boate gay, pelos empresários Fernando Simões e Elisa Mascaro: o “K-7”. Contudo, mostram-se ainda as fragilidades na disputa pelo espaço urbanizado, pois, de acordo com os depoimentos, a casa tinha frequentes abordagens policiais devido à proximidade da residência de um senador. Motivo pelo qual Fernando e Elisa decidem abrir a boate Medieval, em outro local. Esse trecho da narrativa ilustra a forma como o território se transforma em razão da ação de agentes sociais como o Estado, os detentores de capital e os grupos sociais marginalizados.

Celso Cury (aos 8 min) faz uma fala sobre o bar Intend’s, seguido por um depoimento de Adelson Moreira sobre saunas. Ambos ressaltam a ingenuidade (ausência de erotismo) das relações interpessoais homossexuais nos bares, no início dos anos 1960. James Green e João Silvério Trevisan, logo após, se revezam e se complementam através da montagem paralela expondo que, na verdade, a sexualidade nos anos 1960 era performada secretamente dentro dos cinemas e banheiros públicos.

Mais à frente, os depoimentos de João Silvério Trevisan (aos 28 min) e Darby Daniel falam sobre o surgimento do *strip-tease* masculino no início dos anos 1970. Isto é, enxerga-se na narrativa o desenvolver do interesse pelo erótico, nestes locais, durante os anos 70. Percebe-se, então, que com o passar dos anos, a erotização masculina deixa de ser reservada aos ambientes secretos e ganha novos palcos. A erotização da cena também é verificada pelas falas de Kaká Di Polly, ao tratar sobre as orgias no bar Cowboy (37 min), no Val Improvado (52 min), no Village Station Cabaret (57 min) e dos “atendimentos”¹⁸ que ocorriam numa esquina próxima ao Corinthians (84 min).

Após a apresentação dos locais, com a fala de Rita Moreira surge a introdução do primeiro “vilão” na evolução do roteiro: a ditadura militar. Seguida pelo depoimento de Celso Cury sobre o nascimento e a ampliação de pautas relacionadas à homossexualidade no meio jornalístico, o que resultou em processos judiciais contra ele. Assim, se delineiam os contornos do vilão, contudo, ao longo do filme são poucos os depoentes que citam as palavras “ditadura militar”. Fala-se sobre a perseguição policial, sobre a homofobia sistematizada e

¹⁶ Termo do dialeto gay que significa se caracterizar como *Drag Queen* ou transformista.

¹⁷ Para saber mais sobre as sociabilidades LGBTQ+ anterior a essa nova territorialidade, ver Green (2019) ou Trevisan (2018).

¹⁸ “Atendimento” é um termo do dialeto gay da época e significa praticar sexo oral.

institucionalizada, mas não se faz uma crítica aprofundada ao golpe militar e seus desdobramentos.

O jornal “Lampião da Esquina” nasce ao final da década de 1970, no intuito de disseminar a cultura gay pelo Brasil. Conforme João Silvério Trevisan, o nível político da comunidade LGBTQ+ sobre os seus direitos, no Brasil, era zero e assim o jornal nasceu como o herói que trouxe à comunidade a consciência política necessária para o enfrentamento do vilão e, com isso, fez acontecer em 14 de junho de 1980 a primeira passeata pelos direitos homossexuais¹⁹. Essa pode ser considerada, dentro da narrativa, uma grande tomada de agência de resistência (ORTNER, 2007) por parte deste grupo social e ter sido fundamental para fechar o que ficou conhecida como a “década bicha”, quando foram abertas diversas outras boates gays e a estética homossexual ganhou um grande alcance midiático pela influência de artistas como David Bowie, Freddie Mercury, Dzi Croquettes, Secos & Molhados, dentre outros.

A evolução do roteiro segue o estilo hollywoodiano após este breve clímax com um período de glória. A revolta e a conscientização pelos direitos homossexuais teriam driblado a repressão policial, o vilão da história. Contudo, aos 86 minutos começa a introdução de um novo vilão, que seria ainda maior e superaria o anterior: o HIV/AIDS. A dramatização acerca do enfrentamento a este vilão se verifica em planos como o de Elisa Mascaro, que se emociona ao relatar a perda de muitas pessoas próximas. O corte do plano só é feito depois de mostrar a emoção de Elisa, provocando a empatia do espectador. Este recurso é repetido em outro momento do filme, quando Kaká Di Polly conta sobre quando assumiu sua sexualidade para a família e seu irmão colocou um revólver em sua boca. Também é observado ao final do filme, na fala de Gretta Star (figura 1, página 9).

O HIV/AIDS, para a narrativa, trouxe retrocesso à guinada pelos direitos homossexuais. O adoecimento da comunidade, a morte de travestis renomadas e o medo do desconhecido trouxe um estigma brutal à cultura gay, que deixava de ser símbolo de elegância, glamour, festa e estilo para se tornar algo perigoso e imoral.

Seguido a esse embate, Elisa Mascaro diz rasamente sobre as dificuldades encontradas pela economia nacional da época. O Plano Collor I – com o congelamento dos fundos de poupança – e o falecimento de seu filho trouxeram a ela profunda tristeza. Ela, que estava para abrir uma unidade da Corintha em Miami Beach, ao enfrentar tais dificuldades resolveu fechar o local.

A explosão do HIV/AIDS significa, no sentido proposto por esta análise da narrativa, o adoecimento da territorialidade. Com o fechamento da Corintha, simboliza-se o último respiro da cena gay: morre o glamour, a exclusividade, a excentricidade, a riqueza e a orgia. Deixando uma forte saudade, ressaltada pela dramatização nas falas de Kaká Di Polly, Gretta Star, Eddie Benjamin e Elisa Mascaro. Através da montagem, Steffen posiciona os cortes estrategicamente para que se possa captar a emoção dos entrevistados.

Após ter pautado a primeira grande conquista, o ato de resistência a favor dos direitos homossexuais em 1980, Steffen coloca um trecho do show apresentando a música “*Dance ta vie*”²⁰. Tal música se repete ao final do filme, numa expectativa de resgatar o clímax da narrativa enquanto, na faixa-imagem, passam diversas fotos do auge da cena gay, dando lugar aos créditos finais posteriormente.

No que tange à fala das personagens, é importante reiterar que não são lidas como pertencentes a quem as declama. Mas como parte do discurso montado por Steffen enquanto diretor, produtor, roteirista e montador do filme.

Outro aspecto relevante pode ser observado através de uma página de jornal que aparece durante uma fala em *off* de Kaká Di Polly. Consta a coluna de Miriam Camargo, cujo título é

¹⁹ Sabe-se, de acordo com Green (2019) e Feitosa (2017), que houve envolvimento de grupos sociais organizados como o SOMOS, porém não é citado na narrativa.

²⁰ Versão em francês da música “*Flashdance... What a Feeling*”.

“Medieval: O grande templo gay”. Pouco mais da metade da folha é ocupada por uma foto de quatro homens sem camiseta, em pé, e quatro transformistas abaixo. Na redação da coluna, um trecho:

Mas é na porta que aparece o seu cartão de visitas, com Dias, o porteiro, que seleciona a “*mélange*” lá de dentro. “Hoje não tem show não senhor, volte no final da semana”. Para no final da semana ouvir a frase invertida. Tudo depende de quem é quem. Mas quem conseguir passar daí tem uma noite realmente mágica. (CAMARGO, S.d, apud STEFFEN, 2016)

Evidencia-se neste trecho, além do glamour e da elegância, o elitismo do local. Somam-se falas precedentes como a de Samuel Oliveira, que diz sobre o Medieval ser “chique e caro”, a de Elisa Mascaro sobre os garçons servirem os clientes usando luvas e candelabros de prata enquanto mostram-se fotografias na faixa-imagem. Percebe-se que a narrativa não apresenta uma perspectiva crítica quanto às divisões de classes sociais, ou seja, não dá importância para onde estariam as classes mais pobres nesse mesmo período.

A primeira vez que, timidamente, se aborda a frequência de pessoas pobres num local é aos 26 minutos, por Eddie Benjamin. Diz, e é complementado através da montagem, sobre a abertura da Nostro Mondo e do público que a frequentava: iam os garotos do bairro nobre, mas também garotos da periferia como ele – Santo Amaro, Jabaquara. Razão pela qual apelidavam o local de “barracão”. Essa é uma das únicas vezes que se aborda rasamente a questão socioeconômica. Outro ponto, mais à frente no filme, fala sobre a abertura de novas casas em bairros como Jardins, Ibirapuera e adjacências, atraindo um público mais refinado e seletivo que os frequentadores do centro.

Antes de concluir a análise do nível expressivo, resta o título do filme. *São Paulo em Hi-fi* recebe o nome de um bar (*Hi-fi*) que funcionava na Rua Augusta. De acordo com as entrevistas era um bar pequeno, apertado, que ficava em cima de uma loja de discos. No entanto, *Hi-fi* não recebe atenção especial no filme ao qual dá o nome; o bar é pautado durante aproximadamente um minuto e três segundos, mais próximo ao início do documentário enquanto outros locais como o Medieval, Nostro Mondo e Corinto ganham um tempo significativo no filme. *Hi-fi* é a abreviação da palavra em inglês *high-fidelity* (alta fidelidade), geralmente usada para definir um som com maior qualidade e maior fidelidade ao som original, livre de ruídos e distorções. Ao aplicar essa significação ao nome do filme, “São Paulo em alta fidelidade”, encontra-se uma sugestão de que o filme mostra a verdade absoluta, livre de contestações devido a presença de “testemunhas do período”. A cidade do glamour, da riqueza, da orgia, das celebridades, da exclusividade: São Paulo em alta fidelidade.

5.3. ANÁLISE DOCUMENTAL

O longa é produzido pela Cigano Filmes, produtora independente criada em 2011, com o objetivo de criar histórias que possam entreter e, ao mesmo tempo, provocar o espectador (CIGANO FILMES, S.d.). Além deste, consta na filmografia outras obras relacionadas à comunidade, como o curta *Xavier* (2016), de Ricky Mastro, e a série documental *Cinema Diversidade* (2017), com dez episódios também dirigida por Steffen.

O diretor Lufe Steffen é, além de cineasta, roteirista, escritor, jornalista, ator e apresentador. Formou-se em Comunicação – Rádio e Televisão em 1998 e desde então vem produzindo obras audiovisuais, curtas e longas, relacionadas à temática LGBT (PIMENTEL, 2016). É também diretor do longa *A volta da pauliceia desvairada* (2012), que retrata a noite LGBT de São Paulo, no contemporâneo, percorrendo ruas, bares e festas entrevistando pessoas. Foi durante a gravação desta obra que Steffen identificou a falta de um conhecimento histórico sobre movimento social LGBT, por parte das pessoas entrevistadas (PIMENTEL, 2016), e assim decidiu dirigir *São Paulo em Hi-fi*.

Steffen ocupa os postos de direção, produção e roteiro do filme. Taís Nardi faz a produção executiva, José Motta divide a montagem com Steffen. Nota-se uma centralidade de funções sob a perspectiva do diretor.

Utilizando-se do acervo pessoal das pessoas entrevistadas, a obra traz, por um viés saudosista e romântico as fotografias e filmagens da época para complementar suas memórias. Chama à atenção a forma com que o SPEHF aborda, suavemente, a ditadura militar, deixando de lado os Atos Institucionais e a *Operação Tarântula*. Rita Moreira é a primeira pessoa a trazer uma perspectiva pouco gloriosa e mais factível sobre a época. Contextualmente, Rita é jornalista e conhecida por suas abordagens em questões sociais, focando nos grupos subjugados. Um dos seus principais trabalhos é o documentário *Temporada de Caça* (1988) em que aborda a operação policial chamada *Operação Tarântula*, que caçava e desaparecia com travestis e homossexuais no intuito de higienizar o centro da cidade de São Paulo.

Rita também aborda, rapidamente, um episódio de resistência lésbica frente a uma abordagem militar no Ferro's Bar²¹, fato de grande importância para a história do movimento, mas que não recebe grande atenção na narrativa.

O documentário é uma realização do Governo do Estado de São Paulo, por meio do Programa de Fomento ao Cinema Paulista – criado com o intuito de organizar e democratizar o acesso aos patrocínios destinados à produção audiovisual. Conta com o apoio da SABESP, a companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo; da Abaçai, organização social de cultura, e da Assessoria de Cultura para Gêneros e Etnias. Apoio para acessibilidade da Steno Mobi. O filme foi finalizado com recursos públicos geridos pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

Observa-se, com isso, que o filme foi produzido com base em recursos independentes e públicos, isto é, sem financiamento de empresas privadas.

6. CARTA PARA ALÉM DOS MUROS (2019)

6.1 ANÁLISE OBJETIVA

A sinopse no site da Descoloniza Filmes, distribuidora da obra, traz a seguinte redação:

A trajetória histórica do vírus HIV e da AIDS no imaginário brasileiro, desde a epidemia que tomou o mundo e deixou milhares de vítimas nas décadas de 1980 e 1990, até os dias atuais. Através de entrevistas com médicos, pessoas que vivem com o vírus, ministros, personalidades e representantes de movimentos conscientizadores sobre a epidemia, o diretor André Canto propõe uma reflexão sobre a evolução dos tratamentos e os desafios e estigmas ainda enfrentados por portadores de HIV. (DESCOLONIZA FILMES, 2019).

Carta Para Além dos Muros tem duração de 93 minutos, incluindo introdução e créditos. Compõe-se da alternância entre os depoimentos de 36 pessoas, manchetes de jornal impresso, fotografias, gravações de reportagens antigas e músicas.

O cenário utilizado na gravação dos depoimentos é montado, o mesmo para todas as pessoas entrevistadas: uma sala vazia com parede em concreto queimado. Aparece no canto uma porta-balcão vermelha aberta com uma projeção de rua, como se a porta aberta desse para uma calçada na cidade.

²¹ O Ferro's Bar foi um ponto de encontro para mulheres lésbicas entre as décadas de 1960 e 1990. O episódio ocorrido no dia 19 de agosto de 1983, que ficou conhecido posteriormente como o dia da visibilidade lésbica, marca a resistência das mulheres frente a uma abordagem policial solicitada pelo próprio dono do estabelecimento, que dias antes proibiu a venda do panfleto *Chana com Chana*, produto do Grupo Ação Lésbica Feminista (GALF), uma das primeiras organizações lésbicas no Brasil. Ver mais em: <http://outrosurbanismos.fau.usp.br/lugares-memoria-lgbt-sao-paulo/ferros-bar/>. Acesso em 17/09/2020.

No que se refere aos planos de enquadramento, são utilizados majoritariamente a alternância entre plano americano e primeiro plano. A câmera que grava os depoimentos está sempre posicionada na altura do ombro, ou seja, não é utilizado *plongée*, contra *plongée* também não se utilizam movimentos de rotação ou *travelling*. A iluminação é difusa, não criando sombras e dando um aspecto natural ao ambiente retratado.

Faz uso da montagem simples, ou seja, não se observa o uso da montagem paralela para complementação das falas. Cada entrevistado conta a sua participação e experiência frente ao quadro geral, que é a história do HIV/AIDS no Brasil. Algumas vezes as histórias se cruzam, mas não no sentido de se complementarem. A montagem também não resulta em uma aceleração ou retardamento do tempo, apenas segue a evolução cronológica de apresentação revezando relatos de médicos, pacientes e ativistas, e as cenas de interesse.

A sonografia da obra é composta por músicas de época como *As Frenéticas*, que aparece no início do filme para ambientar e nos créditos finais. Cazuza, que recebe atenção especial na narrativa por ser vítima do HIV também tem sua música tocada durante o longa, principalmente porque um trecho de *Blues da Piedade* é citado por Caio Fernando Abreu em seu poema que dá nome ao filme. Também é utilizada a música clássica, onde se destacam o violino e o piano para ambientar cenas mais dramáticas. Ao final, durante as falas dos entrevistados, um som de cidade urbana ambienta o estúdio complementando a projeção na porta.

Utiliza-se o efeito clipe sobrepondo depoimentos às imagens de manchetes de jornais, que também servem de cenas de interesse pois trazem veracidade à história. Também se utiliza o efeito clipe sobre imagens de boates e sobre filmagem da casa da Associação Brasileira Interdisciplinar em AIDS (ABIA).

6.2. ANÁLISE EXPRESSIVA

Como visto anteriormente, a sinopse supracitada foi divulgada pela distribuidora do filme e não se sabe sua exata autoria. Identifica-se um discurso clínico ou jornalístico, sendo constituída sem metáforas ou analogias. É composta unicamente pelo tema (a trajetória do vírus e da AIDS), a definição da escala espacial (o imaginário brasileiro), a escala temporal (nas décadas de 1980 e 1990 ao presente), expõe claramente sua metodologia (as entrevistas), suas fontes (médicos, pessoas que vivem com o vírus, etc.) e seu objetivo (propor uma reflexão).

Ao empregar a escala do imaginário brasileiro, a pessoa autora do texto delimita que a narrativa não interessa à perspectiva da trajetória do Vírus e da AIDS para, por exemplo, a medicina ou a jurisprudência, mas unicamente do imaginário social. Ao final, o termo “ainda enfrentados” apresenta uma problemática: mais de vinte anos depois reitera-se a importância de haver Cartas para além de um muro ainda existente.

As cenas de apresentação se iniciam com um depoimento anônimo de quem depois é identificado com o nome fictício de Caio (em homenagem a Caio Fernando Abreu), cuja história é contada ao longo do filme. Também são mostrados um depoimento de Jacqueline Côrtes, uma fala de Veriano Terto Junior e uma reportagem antiga, ambientando um clima dos 80's de muita alegria, romance, erotismo e irreverência, que logo se contrapõe bruscamente com a evolução do roteiro.

O uso majoritário do plano americano denota que não há necessidade de aproximação ou, em outras palavras, de intimidade com a pessoa entrevistada. E a alternância com o primeiro plano serve unicamente para dinamizar a evolução do roteiro.

O cenário é padrão para todas as pessoas entrevistadas e faz referência ao nome do filme. Isso também pode ser identificado em um dos depoimentos de Caio (nome fictício) que, em *off*, diz que um dia pretende externalizar sua condição sorológica assim como um dia externalizou sua orientação sexual. Neste momento uma linha vermelha vai compondo um desenho na cena, o do cenário padrão, que se constrói em meio ao cenário da cidade. O cenário padrão (figura 2)

se completa e, da cidade, resta apenas a projeção no lugar de sempre. Surge uma cadeira vazia no ambiente e pela primeira vez o jovem é identificado: “Caio (nome fictício), professor”.

Figura 2: Dr. Drauzio Varela no cenário padrão



Fonte: Vida e Ação

As portas abertas e a projeção do cenário urbano do lado de fora, funcionam como um convite para que as pessoas de fora (do ambiente e da discussão) adentrem. Mas as portas abertas ao fundo também são uma possibilidade de vazão do assunto para fora, para além dos muros. Há então a representação da dualidade sobre a pauta do HIV/AIDS entre o âmbito público e privado.

O nome do filme faz referência à obra homônima de Caio Fernando Abreu, que morreu em 1996 em decorrência da AIDS, pouco tempo antes da descoberta do medicamento que permitiu o controle do vírus no corpo. Abreu escreveu uma série de crônicas, enquanto estava internado devido às complicações da doença, que foram compiladas em um livro. Essas cartas tinham a finalidade de alcançar pessoas de fora da comunidade LGBT, buscando externalizar a discussão sobre o HIV. Já o documentário, como afirma Canto, é uma nova carta, em 2019, pois ele acredita que esse muro ainda está de pé e é preciso atravessá-lo (UNAIDS, 2019).

As pessoas entrevistadas são identificadas no canto inferior esquerdo da tela, através de seu nome e sua ocupação, como mostrado na figura 2, acima. Dentre tantas possibilidades, a opção pela ocupação denota sua importância para a narrativa fílmica. José Gomes Temporão aparece como “Ministro da Saúde 2007-2010”. José Serra também recebe o mesmo tratamento, com a data “1998-2002”. Assim, observa-se que não são importantes suas profissões em exercício no ato da gravação ou suas áreas de formação, mas sim suas ocupações frente ao tema do filme.

Um aspecto iconográfico identificado ao longo do filme é a incidência da cor vermelha, que aparece na porta do cenário, também em uma linha que atravessa a tela na abertura, e sempre que se vai indicar alguma pessoa entrevistada na parte inferior da tela ou identificar local e data (devido a alternância de imagens antigas e atuais). Também, essa linha é utilizada durante a fala de Caio (nome fictício), quando o cenário se compõe através de um desenho.

O vermelho é utilizado nos movimentos contra o HIV/AIDS, como no laço vermelho, símbolo da luta criado em 1991 pelo *Visual Aids*, grupo novaiorquino de profissionais de arte. “O laço vermelho foi escolhido por causa de sua ligação ao sangue e à ideia de paixão, afirma

Frank Moore, do grupo Visual Aids, e foi inspirado no laço amarelo que honrava os soldados americanos da Guerra do Golf” (GRUPO DE INCENTIVO À VIDA, S.d).

Outro aspecto relevante é abordagem social e, sobretudo, racial trazida por Artur Kalichman, médico sanitário, que ressalta a queda dos índices de AIDS entre os gays brancos e o aumento entre os gays pretos e pardos, embora a infecção entre gays brancos continue subindo. Essa perspectiva mostra que, muito provavelmente, gays brancos acessam mais o teste, acessam mais o tratamento e não evoluem pra AIDS. A artista visual Micaela Cyrino diz que a AIDS é o genocídio da população negra, que não tem acesso à saúde. Ela ressalta o interesse do Estado em resolver a questão para uma parcela específica da população e a necessidade de que as mulheres pretas virem pesquisadoras para que possam desenvolver políticas públicas para si.

6.3. ANÁLISE DOCUMENTAL

O filme é distribuído pela Descoloniza Filmes e não conta com página própria na internet, apenas no site da distribuidora. Sendo inaugurador do movimento #PrecisamosFalarSobreIsso – que busca quebrar estigmas falando sobre sexo, saúde sexual e saúde reprodutiva – também utiliza da página do movimento no Facebook e Instagram para sua divulgação.

A obra foi dirigida por André Canto, sócio diretor na Canto Produções, responsável pelo filme. Tendo experiência de longa data como produtor executivo e diretor, de acordo com o site da Academia Internacional de Cinema (AIC) onde consta como docente no curso de produção audiovisual,

[Canto] atuou como produtor executivo em empresas como Burity Filmes e Canal Azul Produções, trabalhando com cineastas de referência. [...] assina a produção do longa-metragem ficcional “Dias Nublados”, projeto em coprodução com o Chile, e é parceiro da HomeMadeFilms no documentário “Hilda Hilst Pede Contato” [...] Sua empresa, Canto Produções, também foi contemplada pela Ancine (via Fundo Setorial do Audiovisual) para o desenvolvimento de cinco projetos audiovisuais através de um núcleo criativo em 2016. (AIC, S.d.)

Na filmografia da produtora não foram encontradas outras obras produzidas por André relacionadas à comunidade LGBT+, apenas uma peça teatral inspirada na obra de Virginia Wolf – conhecida por sua contribuição à literatura feminista, acredita-se que Wolf tivesse um caso amoroso com a poetiza Vita Sackville-West.

O documentário traz um olhar mais clínico, no sentido literal, utiliza o depoimento de 12 médicos, também uma advogada, um psicólogo, ex-ministros da saúde, presidentes de associações de prevenção e apoio, ativistas, e alguns pacientes. Ainda que haja dramatização do roteiro, acredita-se que pela delicadeza do assunto essa dramatização não foi romantizada.

O filme denuncia como a negligência por parte do Estado, o sensacionalismo da imprensa e os interesses da igreja católica moldaram a epidemia que ainda se espalha pelo Brasil mais de 30 anos depois e engendraram um estigma marginalizando as pessoas portadoras do HIV.

Dentre a equipe, Canto ocupa o cargo de diretor e produtor, além de roteirista complementando a equipe com Gabriel Estrela, Ricardo Farias e Gustavo Menezes. A edição do filme é feita por Ricardo Farias. Isso significa uma descentralização de perspectivas, ainda que Canto ocupe o cargo diretivo.

O filme recebe apoio do Governo do Estado de São Paulo, através do Programa de ação cultural (PROAC SP) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Tem como parceria institucional a UNAIDS, um programa da ONU que tem por objetivo criar soluções e ajudar nações no combate à AIDS. Também conta com apoio do Fundo Positivo, cuja função é levantar

recursos para financiar instituições que trabalham no campo do HIV/AIDS e das hepatites virais; do The Mercury Phoenix Trust, fundação criada em 1992 que tem como objetivo combater a AIDS por todo o mundo; do Hilab, laboratório que oferece serviços de exames laboratoriais remotos; DOT; InnSaei Produtora; Estúdios Quanta e Digital 35. Tem o patrocínio da Itaca Cultura e é coproduzido pela Menezes Produções e Mizi Produções Artísticas.

É importante ressaltar que, além dos diversos apoios privados na realização do filme, também se identifica o apoio por parte do Estado e do terceiro setor, contando com apoio de fundo internacional.

7 ARREMATAS

Após o levantamento e análise do cenário que compõe as produções de longa-metragem sobre a população LGBT no Brasil, analisou-se duas obras a fim de compreender quais discursos estão sendo produzidos através da memória coletiva, sobre as sociabilidades LGBT.

O levantamento mostra que a produção de tais memórias no Brasil estão, majoritariamente, sob a perspectiva de homens cisgênero, inclusive nas produções sobre mulheres e pessoas transgênero. Ressalta-se também o baixo número de produções acerca da bissexualidade, não tendo sido identificadas obras específicas sobre essa parcela da comunidade. Dentre as obras encontradas no levantamento, aprofundou-se a análise nas duas que não possuem caráter de biografia sobre uma pessoa ou grupo específico.

São Paulo em Hi-fi é uma obra independente, financiada por recursos públicos e do terceiro setor. Através do depoimento de 24 pessoas, constrói sua narrativa de maneira romântica, por vezes cômica, ressaltando um aspecto glamouroso, de elegância e exuberância. Mostra sua importância pois ao registrar tais memórias, documenta e publiciza o papel de grandes figuras para a comunidade – algumas das quais foram excluídas da 1ª Parada Digital do Orgulho LGBT+ de São Paulo. E se mostra como uma potente ferramenta para manutenção dessa tradição que deixa de ser exclusivamente oral.

Utiliza mecanismos para se aproximar do espectador, buscando um clima de intimidade e foca a sua narrativa em histórias pessoais das pessoas entrevistadas para apresentar sua personagem principal, de acordo com a análise desta pesquisa: a territorialidade. Contudo, ao focar no glamour e na exuberância da cena, não apresenta uma perspectiva crítica sobre questões sociais como o nascimento das organizações civis, a diferença de classes e questões raciais. Sua narrativa está inteiramente calcada na memória coletiva das pessoas entrevistadas, ressaltando a importância da tradição oral para a comunidade.

Carta para além dos muros é uma obra com bastantes apoios institucionais, conta com patrocínio e é realizado pelo governo do estado de São Paulo, tendo uma equipe maior que a outra produção. Possui um olhar mais científico, ao contrário do anterior, pois as fontes para essa obra não estão calcadas unicamente na tradição oral, mas também nos estudos e registros da medicina e nas leis. Apresenta dados médicos e expõe a história dos movimentos sociais, se mostrando de grande importância para externalizar e difundir o assunto geralmente soterrado pela moral conservadora: o estigma no imaginário social sobre pessoas portadoras do HIV.

Se mantém distante do âmbito pessoal e se volta ao imaginário social. O filme também representa a dualidade do assunto entre o âmbito público e o privado. Trazendo também uma perspectiva racial sobre o assunto.

Compreende-se que não cabe a esta pesquisa emitir juízo de valor acerca desse discurso percebido em ambas as narrativas. O que se propõe é analisar as produções, ficando a critério de cada um, de acordo com seus projetos individuais e coletivos, verificar se tais discursos estão consonantes ou não.

Por fim, salienta-se que ambas as obras, com diferentes abordagens, estão calcadas no uso da memória e da tradição oral. Compreendendo a disputa no campo da memória coletiva como uma possibilidade de mudança das estruturas sociais através da agência dos indivíduos, partindo de uma sociedade culturalmente patriarcal, e visando uma sociedade livre de fobias (como misoginia, fobias de gênero e sexualidade, racismo), conclui-se essa pesquisa reivindicando o protagonismo das mulheres e das pessoas transgênero na escrita de suas próprias memórias, buscando a perspectiva das classes sociais, da perspectiva de gênero e das lutas raciais que constituem a história brasileira desde a invasão portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA - AIC (São Paulo; Rio de Janeiro). **Corpo Docente**: André Canto. André Canto. S.d. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/docente/andre-canto/>. Acesso em: 02 set. 2020.
- ARAUJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 288 p. Tradução de Renato Aguiar.
- CARTA para além dos muros. Direção de André Canto. Produção de André Canto. Música: Roberto Prado. São Paulo: Canto Produções, 2019. (93 min.), son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81213977?source=35>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- CASA 1. **40 filmes LGBT brasileiros para ver e rever**. 2020. Elaborado por: Iran Giusti. Disponível em: <https://www.casaum.org/40-filmes-lgbt-brasileiros-para-ver-e-rever/>. Acesso em 11 ago. 2020.
- CIGANO FILMES. **A produtora**. S. d. Disponível em: <https://www.ciganofilmes.com.br/a-produtora>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- CINEMA LGBT. Disponível em: <https://cinemalgbtbr.wordpress.com/>. Acesso em 11 ago. 2020.
- DESCOLONIZA FILMES (São Paulo). **Carta para além dos muros**. 2019. Disponível em: <http://www.descolonizafilmes.com/portfolio-item/carta-para-alem-dos-muros/>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- FEITOSA, Cleyton. **Políticas públicas LGBT e construção democrática no Brasil**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2017. 273 p.
- GIRALDO, Arthur; ALMEIDA, Ariana. **O underground enquanto espaço dual para corpos T na era da imagem**. 2020. Disponível em: <https://bateu.xyz/cultura/o-underground-enquanto-espaco-dual-para-corpos-t-na-era-da-imagem/>. Acesso em: 14 set. 2020.
- GOOGLE. Disponível em: <http://google.com.br>. Acesso em 10 ago. 2020.
- GREEN, James N. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 15, 2000. pp. 271-295.

_____. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. 551 p.

GRUPO DE INCENTIVO À VIDA (São Paulo). **Porque o laço vermelho como símbolo da luta contra a AIDS.** S. d. Disponível em: <http://giv.org.br/Ativismo-GIV/La%C3%A7o-Vermelho-S%C3%ADmbolo-da-Luta-Contra-a-AIDS/>. Acesso em: 01 set. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 271 p.

LGBTflix. Disponível em: <https://www.votelgbt.org/flix>. Acesso em 11 ago. 2020.

MARIE, Michel. No nível da sequência. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema.** 2. ed. São Paulo: Senac, 2012. p. 42-59.

MICHAËLIS, Henriette; MICHAËLIS, Carolina. **Michaelis: dicionário escolar.** São Paulo: Melhoramentos, 2017.

ORTNER, Sherry B. Poder e Projetos: Reflexões sobre a agência. In: GROSSI, Miriam Pillar; ECKERT, Cornelia; FRY, Peter Henry (Org.). **Conferências e Diálogos: Saberes e práticas antropológicas.** Blumenau: Nova Letra, 2007. Cap. 1. p. 45-80. Disponível em: <<http://www.abant.org.br/conteudo/livros/ConferenciaseDialogos.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PIMENTEL, Jonas. **Retrospectiva Cinema LGBT Brasileiro:** entrevista com Lufe Steffen. 2016. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/Retrospectiva-Cinema-LGBT-Brasileiro-entrevista-com-Lufe-Steffen>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jan. 1989. SÃO Paulo em Hi-fi. Direção de Lufe Steffen. São Paulo: Distribuição Própria, 2013. (101 min.), son., color.

SÃO Paulo em Hi-fi. Direção de Lufe Steffen. Produção: Edu Lima. São Paulo: Distribuição Própria, 2013. (101 min.), son., color.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. 129 p. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

STEFFEN, Lufe. **São Paulo em Hi-fi: Sobre.** S.d. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/saopauloemhifi/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 25 abr. 2019.

UNAIDS (Brasil). **Filme escreve ‘uma nova Carta para Além dos Muros’ para acabar com o estigma sobre o HIV.** 2019. Disponível em: <https://unaid.org.br/2019/10/filme-escreve-uma-nova-carta-para-alem-dos-muros-para-acabar-com-o-estigma-sobre-o-hiv/>. Acesso em: 30 ago. 2020.

WELLER, Wivian et al. Karl Mannheim e o método documentário de interpretação: Uma forma de análise das visões de mundo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 17, n. 2, p.375-396, dez. 2002. Semestral. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922002000200008&lang=en. Acesso em: 30 maio 2019.