

TEORIA DE CINEASTAS

PRÁTICAS E POLÍTICAS DO PENSAMENTO AUDIOVISUAL

ORG.
BRUNO LEITES
E ANDRÉ ARAUJO

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

Editora Intermeios
Av. Dr. Pedro Lessa, 1.111 Conj. 33
11025-001 Ponta da Praia – Santos – SP – BR
(13) 3394-8645
www.intermeioscultural.lojavirtual.com.br

Teoria de Cineastas: Práticas e Políticas do Pensamento Audiovisual

© Bruno Leites e André Araujo (Editores)

Editoração eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros
Diagramação Fernandes Augusto Castro
Revisão Tuca Dantas
Capa Caio Ramos

CONSELHO EDITORIAL
Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Ilana Wainer (USP)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Jacqueline Ramos (UFS)
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Cláudia Dombusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)
Paulo Vieira (UFPA)
Antônio Fernandes Junior (UFCAT)
Cristiane Maria Marinho (UECE)
Regiane Lorenzetti Collares (UFCA)
Luis Celestino Collares (UFCA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533 Leites, Bruno; Araujo, André (Editores)

Teoria de cineastas: práticas e políticas do pensamento audiovisual / Edição de Bruno Leites e André Araujo. – São Paulo: Intermeios; Porto Alegre: FAPERGS, 2026.

542 p. 16 x 23 cm

Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).
ISBN 978-85-8499-227-0

1. História. 2. História Social. 3. História Cultural. 4. Indústria Cultural. 5. Cinema. 6. Arte. 7. Política. 8. Sociedade. 9. História do Cinema. 10. Cinematografia Histórica. 11. Cineastas. 12. Pensamento Audiovisual. 13. Teoria do Cinema. I. Título. II. Leites, Bruno, Editor. III. Araujo, André, Editor. IV. Teoria de cineastas e epistemologias do Cosmos Vivo. V. Conflito, empatia e outras dimensões do pensamento do cinema em contato com a alteridade. VI. Aporia e teoria dos cinemas negros. VII. Atrizes como cineastas teóricas. VIII. Criação e crítica de conceitos a partir de filmes e cineastas. IX. O pensamento da imagem e do som entre mídias. X. Pensamento e análise da imagem. XI. FAPERGS. XII. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 930.85:791.4 **CDD 791**

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6-1154

13. Repressão e julgamento na narrativa de *Tinta Bruta:* um diálogo com Marcio Reolon e Filipe Matzembacher

João Paulo Wandscheer[1]
Miriam de Souza Rossini[2]

Introdução

Este texto propõe uma discussão sobre as perspectivas *queer* que permearam o processo criativo do longa-metragem *Tinta Bruta* (2018), através de um diálogo com os diretores Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. O filme retrata a espera do protagonista Pedro por uma sentença judicial referente a uma agressão cometida contra um antigo colega de faculdade, após atingir um estado de esgotamento emocional devido às perseguições que sofria. O rapaz trabalha passando tintas pelo corpo em frente a uma *webcam*, utilizando o nome *Garoto Neon*. Entretanto, Pedro ouve boatos de que um outro rapaz estaria copiando as suas performances e, ao procurá-lo, acaba se deparando com o dançarino Leo. Os dois, porém, em vez de competirem, começam a realizar as performances juntos, na internet.

As reflexões deste artigo iniciaram após lermos um depoimento de Marcio Reolon na tese *Ensaios sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*, de Dieison Marconi, defendida em 2020, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Em seu depoimento, o diretor explicou que foram dois os fatores que motivaram a construção de um persona-

1. Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: wjoaopaulo@hotmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3470950687776414. Orcid: https://orcid.org/0009-0007-3197-8465

2. Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), junto ao Departamento de Comunicação e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação. Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: miriams.rossini@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0811758911094691. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0004-1449.

gem que reage às diferentes formas de violência das quais é alvo: o *impeachment* que retirou Dilma Rousseff da Presidência da República, em 2016, e o fortalecimento de grupos conservadores na cena política brasileira. Perante esse cenário, a raiva foi um sentimento que tomou conta dos diretores e, consequentemente, se tornou parte do processo criativo de *Tinta Bruta*.

Este é um estudo que se dedica a encontrar potencialidades artísticas que surgem a partir de conflitos políticos e a ampliar compreensões acerca do fazer cinematográfico *queer*. Para conduzir as discussões presentes neste artigo, teremos como foco a narrativa do filme e utilizaremos como metodologia a *Teoria de Cineastas*, que consiste em elaborar teorias acerca do cinema a partir de um estudo sistemático do "pensamento artístico de cineastas", conforme descrevem Graça, Baggio e Penafria (2015, p. 21). Dessa maneira, partimos dos depoimentos de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher para refletir em torno do conceito de queer, utilizando como fonte uma entrevista que nos foi concedida no dia 16 de novembro de 2023, através de uma chamada de vídeo.

Sistematizando algumas das ideias de ambos os diretores, expandimos as suas análises, encontrando embasamento teórico nas obras de Foucault (2013); Davis, Dent, Meiners e Richie (2022); Louro (2018); Gang (2020); Halberstam (2020); Nagime (2016); Lacerda Júnior (2015); e Peixoto (2018). A nossa discussão se organiza em três etapas. Primeiramente, iremos apresentar as diretrizes da metodologia *Teoria de Cineastas* que fundamentaram a nossa aproximação com o fazer cinematográfico *queer*. Em seguida, abordaremos o julgamento do qual os protagonistas de *Tinta Bruta* são alvo, através da perspectiva dos diretores do filme. Por fim, abordaremos a forma como o sexo é retratado no longa-metragem, bem como o modo em que o tema está relacionado não apenas com a repressão sobre a homossexualidade, mas também com o sistema capitalista.

1 *Teoria de Cineastas*: uma abordagem teórico-metodológica

Uma das bases da metodologia *Teoria de Cineastas* é o livro *As teorias dos cineastas*, escrito pelo teórico francês Jacques Aumont e lançado em 2002. A obra reúne e sistematiza teorias que partiram de cineastas considerados cânones na história do cinema, conforme descreve Ferro (2021). No entanto, a abordagem *Teoria de Cineastas* tem sido apropriada, ao longo dos últimos dez anos, principalmente por pesquisadores brasileiros e

portugueses, que constituíram o Seminário Temático *Teoria de Cineastas*, vinculado à Sociedade Brasileira de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (SOCINE), e o Grupo de Trabalho *Teoria dos Cineastas*, da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), de Portugal.

Baggio (2024, p. 1), entretanto, ressalta que uma "comunidade de pesquisa" vem contribuindo para as reflexões e os diálogos referentes a *Teoria de Cineastas*, transcendendo, assim, um trabalho restrito a "grupos institucionais específicos". Embora buscar no artista uma forma de compreender uma obra de arte não seja um caminho em si original para a construção de teorias, a metodologia *Teoria de Cineastas* possui uma relevante contribuição científica por potencializar a ampliação de possibilidades de fonte, bem como dar atenção aos processos criativos que compuseram a realização de um filme, conforme apontam Graça, Baggio e Penafria (2015).

O pensamento de cineastas e a concepção que eles apresentam acerca do cinema vêm a ser um processo constante de integração de teoria e prática, impelindo determinadas *práxis*, das quais surgem conceitos, destacam Penafria, Baggio, Graça e Araújo (2017). Ainda podemos acrescentar que a metodologia *Teoria de Cineastas* também nos permite expandir conceitos já existentes como, por exemplo, o de cinema *queer*, o qual permeia as discussões deste artigo. Ademais, diferentes fases da realização de um filme podem ser analisadas e estudadas: desde o processo de criação do roteiro, até as etapas de pré-produção, filmagem, montagem e as demais etapas da pós-produção.

Podem ser utilizados como fonte depoimentos expressos por cineastas em entrevistas, cartas, filmes ou outros materiais, tanto escritos quanto audiovisuais. Dessa maneira, é possível construir conhecimento relacionado ao cinema não apenas a partir das imagens e dos sons criados pelos cineastas, mas também a partir do que dizem e escrevem, aponta Penafria (2020). Utilizar a metodologia *Teoria de Cineastas*, contudo, não significa desconsiderar que o pesquisador está desenvolvendo reflexão teórica. Significa buscar apoio para construir teorias e se aproximar de outro criador: o cineasta, ressalta Penafria (2020).

De acordo com Graça, Baggio e Penafria (2015), uma obra cinematográfica pode conter repetições de outras ideias e não possuir a capacidade de instigar quem a conhece. Entretanto, há um elemento em *Tinta Bruta* que nos instiga e está presente nos depoimentos supracitados dos diretores Marcio Reolon e Filipe Matzembacher: Pedro é um protagonista que reage,

que está disposto a revidar. Um aspecto que, mesmo não sendo exclusivo de *Tinta Bruta*, revela-se notório na obra e nos impulsiona a analisá-la. Conforme Graça, Baggio e Penafria (2015), a relevância para se estudar determinado filme, através da abordagem metodológica *Teoria de Cineastas*, pode ser mensurada ao se colocar o pensamento de um cineasta em relação ao contexto em que sua obra e suas ideias estão inseridas. A crise política no Brasil e a ascensão do conservadorismo na época em que *Tinta Bruta* estava sendo escrito nos instiga a ir mais a fundo nas perspectivas *queer* que contribuíram para o fazer cinematográfico do filme.

A partir do material gravado referente à entrevista que nos foi concedida por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, reunimos e organizamos o conteúdo que nos possibilitou construir reflexões mais especificamente sobre a narrativa do filme e os tensionamentos que ela provoca, visto que a narrativa se revela um meio de entender a construção tanto de enredos quanto de personagens. Os diretores já vinham colocando em tensão, através de suas obras cinematográficas, o conservadorismo que persiste na sociedade, uma vez que sexualidades dissidentes são temas recorrentes na filmografia dos cineastas. O primeiro longa-metragem dirigido por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher se intitula *Beira-Mar* (2015) e retrata a amizade entre os jovens Tomaz e Martin, que estão descobrindo o desejo que sentem por outros rapazes.

Anteriormente ao filme, os cineastas haviam realizado seis curtas-metragens e, em suas obras audiovisuais, abordaram temáticas como solidão, família e amizade. Em 2016, dirigiram uma minissérie de quatro episódios, intitulada *O Ninho,* e que retrata a procura de Bruno pelo irmão, construindo novos vínculos ao longo de sua busca. Já *Tinta Bruta* é o segundo longa-metragem dos diretores e estreou no Festival de Berlim, em 2018. A narrativa do filme apresenta conexão com temáticas já abordadas por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher em sua filmografia, trazendo agora a violência para uma centralidade maior no desenvolvimento do enredo, aspecto que levou o protagonista Pedro a responder um processo na Justiça que permeia as discussões deste artigo.

2. O julgamento de Pedro

Descrito por seus antigos colegas como "uma pessoa tímida, antissocial, incapaz de fazer amizades" (00:04:24), Pedro sofria perseguições na

época em que cursava a graduação em Química. Solitário e com dificuldades de se integrar, ele se depara com duas possibilidades: desistir dos estudos ou tentar se inserir. Buscando a segunda alternativa, Pedro vai a uma festa de fim de semestre. Entretanto, a noite tomaria um rumo inesperado. Um de seus colegas bebe demais, aproxima-se do seu ouvido, proferindo ofensas. Esgotado pelos constantes insultos, Pedro coloca uma chave entre os dedos e, com um soco, cega um dos olhos do rapaz.

Não vemos todos estes momentos em imagens, mas os primeiros indícios da reação do personagem Pedro são apresentados nos minutos iniciais de *Tinta Bruta*, durante uma audiência do processo judicial pelo qual ele responde e aguarda sentença. Obtemos também maiores detalhes daquela noite através de um relato de Leo. Após brigarem com dois antigos colegas de Pedro, que o encontram em uma festa e decidem vingar o amigo que havia ficado cego de um olho, o dançarino acompanha Pedro até o seu quarto e revela já ter ouvido falar sobre ele antes mesmo de os dois se conhecerem. A revelação surge à medida que Leo narra a história de um rapaz que, aproximadamente um ano atrás, teve sua imagem exposta na *internet* por cegar o olho de um colega durante uma briga. Ao longo do diálogo, torna-se explícito que o rapaz viria a ser o próprio Pedro.

Quem estava presente na boate passou a correr desesperadamente pela pista de dança e a gritar "Violência, violência!" (00:52:56), detalhe este relatado por Leo. A reação violenta de Pedro acaba por causar uma provocação: o soco que cegou um dos olhos de seu antigo colega decorre da perseguição, hostilidade e ofensas das quais Pedro vinha sendo alvo. Júnior e Collares (2020) nos lembram que a narrativa de Pedro não está restrita à condição de vítima. *Tinta Bruta,* todavia, tampouco propõe a violência como uma resposta necessária, nem mesmo como a única possível perante atitudes vexatórias e motivadas por intolerância a homens que sentem atração por outros homens. O que o longa-metragem nos apresenta está atrelado à compreensão de que um ato violento veio a ser resultado de um contexto também marcado por violência.

O desconforto causado pelo golpe que cegou o olho do antigo colega de Pedro encontra relação com o entendimento de cinema *queer* de Reolon e Matzembacher (2023). Os cineastas destacam que o conceito possui um caráter subjetivo, que dependerá de cada cineasta ou estudioso. Contudo, o que eles compreendem como cinema *queer* está vinculado a um confronto e a uma desestabilização daquilo que for considerado confortável às regula-

ções cisheteronormativas[3] – perspectiva presente tanto na narrativa quanto no fazer cinematográfico de *Tinta Bruta.* Para os diretores, *queer* envolve uma postura perante o mundo, uma concepção que possui afinidade com o pensamento de Louro (2018).

Vocábulo da língua inglesa, o significado de *queer* está associado a algo estranho e foi historicamente utilizado para ofender indivíduos que não fossem heterossexuais. Entretanto, Louro (2018) destaca que o termo passaria a ser usado tanto por militantes quanto por teóricos, não somente com o objetivo de se afirmarem politicamente, mas também para se referirem a homens gays, lésbicas, pessoas bissexuais e trans de todas as cores que vivenciam uma nova forma de compreender e de estar no mundo. Uma disposição transgressiva, conforme aponta Louro (2018). A forma como Pedro era perseguido pelos colegas de faculdade se revela um exemplo de como indivíduos que não seguem modelos estabelecidos pela cisheteronormatividade passam a sofrer repressão e penitências, mesmo que não envolvam diretamente a coibição da lei. Um aspecto que permeia a história da homossexualidade no Brasil, conforme explica Peixoto (2018, p. 15):

> A noção da homossexualidade como pecado foi construída de forma perene, estimulando o medo, o controle e o silenciamento da questão. O pavor, a vergonha, a culpa, a confusão mental por supostamente estar cometendo um pecado mortal, criou uma série de conflitos internos em sujeitos homossexuais ao largo de toda a história. Nos primeiros três séculos após a colonização portuguesa no Brasil, a homossexualidade ficou predestinada à classificação de crime e pecado. A conjuntura política e cultural da época propiciava essa designação, pois o nível de desenvolvimento ainda estava arraigado num pragmatismo que não ostentava um cuidado (higiênico e educacional) com os/as habitantes. O objetivo era punir, repudiar e aplacar o mal de um povo sem "alma", selvagem e sem modos civilizados. Assim, crime e castigo, pecado e penitência, foram os princípios que orientaram a concepção sobre os/as homossexuais no Brasil.

3. A partir do pensamento de Louro (2018), podemos compreender a heteronormatividade como um conjunto de processos que produzem e reiteram compulsoriamente a norma heterossexual, a qual segue a concepção binária que determina que um corpo, ao ser identificado como macho ou fêmea, seja considerado necessariamente como pertencente ao gênero masculino ou feminino, sendo assim conduzido a uma única forma de desejo: o gênero/sexo oposto. O termo cisheteronormatividade, utilizado pelos diretores Reolon e Matzembacher (2023), sublinha que tal concepção binária também leva indivíduos a seguirem a norma cisgênera.

Entretanto, o longa-metragem *Tinta Bruta* levanta provocações também em relação às punições aplicadas pelas leis e ao processo judicial que Pedro passa a responder depois de reagir à hostilidade que recebia. Reolon e Matzembacher (2023) ressaltam que não pretendiam levar à centralidade da narrativa os desdobramentos do processo, ou ainda revelar como seria a sentença de Pedro, uma vez que o filme se propõe a retratar os conflitos internos do personagem perante a violência do Estado e a lógica da Justiça, a qual, no filme, atua de maneira que acaba por perpetuar paradigmas da cisheteronormatividade.

Uma fala de Pedro nos proporciona indícios do que os diretores apontam: "E se eu tivesse me matado por causa das perseguições dele? Ele taria aqui?" (01:04:37), questiona Pedro à defensora pública que está encarregada de cuidar do seu processo. Entretanto, ela imediatamente alerta o personagem a jamais se expressar daquela maneira no tribunal e também sugere que demonstrar arrependimento pode auxiliá-lo a receber uma sentença menor, ou ainda a não precisar cumprir pena no presídio. Entre as recomendações que Pedro ouve da defensora pública também estão: cortar seu cabelo, formado por cachos que alcançam os seus ombros; vestir roupas apresentáveis; e contar com a presença de familiares no tribunal. Reolon (2023) destaca que as orientações em relação à aparência física de Pedro consistem em condutas aceitas perante a juíza conservadora que é responsável pelo caso e, também, consideradas como parte do perfil de um "cidadão de bem".

A expressão "cidadão de bem" se difundiu no Brasil de forma mais acentuada a partir da polarização política vivenciada pelo país desde a década passada, e - conforme Albuquerque Junior (2018) - está associada à pessoa que diz defender a família, a moralidade e os bons costumes: alguém que pode agir de uma forma violenta em relação a quem não se enquadra no seu modelo de vida, justificando, assim, perseguições, agressões e até assassinatos. A partir de Soares e Rossini (2020), notamos que os indivíduos que não correspondem ao suposto modelo do "cidadão de bem" são oprimidos e menos valorizados no âmbito social. As agressões que esse sujeito que não segue as normas sofre são minimizadas, mas as reações dele a essas agressões são maximizadas. "É um julgamento sem fim", destaca Reolon (2023), ao mencionar que a sentença de Pedro está para além do processo judicial a que ele responde, visto que o personagem também é julgado pela maneira como é observado nas ruas de Porto Alegre, já que o seu jeito de ser e as suas atitudes não correspondem ao que vem a ser socialmente considerado normal.

Tinta Bruta coloca em tensão as múltiplas formas em que o poder disciplinar, segundo compreende Foucault (2013), está organizado. O filme

ainda evidencia que a violência contra homens que se atraem por outros homens vem a ser, conforme descreve Peixoto (2018, p. 14), sistêmica e "se entranha também nas micro e macro relações e atinge não só os corpos, mas a consciência, os espíritos, as instituições públicas e privadas". Pedro, por diversas vezes que anda pela rua, é vigiado através das janelas de diferentes prédios da cidade, o que nos lembra o que Gaudreault e Jost (2009) mencionam sobre o espaço na narrativa cinematográfica: ele não se limita a um mero papel de apoio. O espaço é onde os tensionamentos se materializam. Reolon e Matzembacher (2023) mencionam que costumam criar personagens que possuem ligação com o espaço que os circunda. Os diretores ainda destacam que a cidade é um espaço de conexões, as quais podem ser tensas. E é, também, o espaço da segregação, da exclusão e das invisibilidades do que é diferente em relação a normas sociais.

Há diversos cruzamentos no ambiente urbano, inclusive opressores. Reolon e Matzembacher (2023) relatam que buscavam evidenciar o quanto um olhar pode ser violento para minorias sociais, como – por exemplo – homossexuais, mulheres, pessoas negras e pessoas trans. As cenas em que Pedro é observado trazem planos abertos e pouco iluminados, não deixando ver os rostos daqueles que, do alto de seus apartamentos, julgam-no; afinal, são muitos e difíceis de serem identificados (Figura 1). Além disso, Ishii e Mello (2023, p. 167) destacam que as pessoas que aparecem nas janelas das ruas também se encontram enclausuradas, revelando não somente que a cidade consiste em um ambiente solitário, mas que também emana uma atmosfera conservadora, através dos olhares voltados "aos corpos dissidentes que circulam no espaço urbano".

Figura 1 - Pedro é observado através das janelas enquanto anda pela rua.



Fonte: *Tinta Bruta*. Reprodução nossa.

Reolon e Matzembacher (2023) consideram que o cinema *queer* vem justamente a confrontar e desestabilizar conceitos de normalidade, associados tanto à heterossexualidade quanto a outros grupos sociais dominantes como, por exemplo, indivíduos brancos e cisgêneros. Os diretores ainda mencionam que construir personagens contraditórios e com narrativas difíceis de se assistir está associado aos incômodos causados pelo cinema *queer*. Em relação a *Tinta Bruta*, a violência que atravessa a narrativa de Pedro causa desconfortos difíceis de se acompanhar. A contradição do personagem, para os diretores, se revela no fato de ele, mesmo apresentando uma personalidade mais isolada e introspectiva, buscar trabalhar como *camboy.* Através da *internet,* Pedro é visto e interage com outras pessoas: proximidade e distância. Um aspecto que confere maior complexidade ao personagem, ressaltam Reolon e Matzembacher (2023), possibilitando assim que discussões sejam levantadas a partir desse viés.

Os cineastas apontam que construir personagens que se adaptam ao que é socialmente considerado normal, ou que não tensionam regulações estabelecidas pela cisheteronormatividade, se distancia do cinema *queer* – uma forma de cinema que, conforme os cineastas, não está interessada na assimilação. Lacerda Júnior (2015) nos lembra que a identidade gay vem a ser mais facilmente assimilável ao *status quo* quando envolve homens, cisgêneros, brancos. Estar em relacionamentos monogâmicos e possuir maior poder aquisitivo também estão entre os aspectos que facilitam a assimilação da identidade gay. De acordo com Lacerda Júnior (2015), a perspectiva assimilacionista tem o potencial de romper com noções de anormalidade, doença e abjeção referentes à homossexualidade, mas ela esbarra em contradições, uma vez que acaba por manter a exclusão de indivíduos que não se enquadram nos contextos mais facilmente assimiláveis. As discussões e lutas políticas, portanto, precisam ir além.

Em seu fazer cinematográfico, Reolon e Matzembacher (2023) não buscam construir personagens que se encaixem em noções de normalidade, mas, sim, que causem questionamentos acerca de tais concepções. Pedro e Leo são personagens que não pretendem se inserir ou se sentirem contemplados pelos modelos de normalidade pautados por uma sociedade cisheteronormativa e – no caso do protagonista Leo – racista. Pedro e Leo ainda compreendem a cidade como um lugar hostil, uma vez que recebem, por onde circulam, olhares de estranhamento e julgamento. O dançarino está atrás de uma bolsa de estudos no exterior e deseja ir embora de Porto Alegre, por considerá-la um purgatório.

Outro ponto que pertence ao fazer cinematográfico de *Tinta Bruta* consiste na construção de personagens que cometem erros. Os cineastas argumentam que indivíduos pertencentes a minorias sociais não apenas apresentam atitudes erráticas, como também têm o direito de terem suas falhas abordadas no cinema, sem que tais narrativas venham a estigmatizar suas comunidades como um todo, assim como já ocorre, por exemplo, com personagens heterossexuais. Reolon e Matzembacher (2023) ainda ressaltam a dureza que está inserida na ideia de que a comunidade *queer* deve ser abordada no cinema exclusivamente através de narrativas que contenham representações positivas.

Os diretores ainda defendem que a arte não precisa possuir uma função como, por exemplo, a de construir uma representação positiva para se combater preconceitos. Os cineastas também ressaltam que uma representação positiva não está necessariamente atrelada à tentativa de assimilação, ou ainda que se assimilar venha a ser um objetivo direto e primário, tanto de quem constrói a representação positiva, quanto de quem deseja assisti-la ou a reivindica no cinema. Entretanto, a crítica que deve ser feita, de acordo com Reolon (2023), está relacionada à tentativa de utilizar uma representação positiva com a intenção de agradar e se adaptar ao conceito de normalidade de grupos dominantes.

A discussão sobre representações positivas, contudo, é permeada por complexidades, e Reolon (2023) ainda aponta que uma representação positiva pode elevar a autoestima e nutrir a esperança de grupos minoritários. A questão, portanto, vem a ser: a quem a representação positiva se dirige? Aos interesses e normas de grupos dominantes ou às transformações impulsionadas por minorias sociais? Matzembacher (2023) também menciona que estabelecer um modelo para o cinema *queer* consiste em uma contradição ao tensionamento e à desestabilização, tanto de normas quanto de monitoramentos sociais, confrontados pela postura *queer*.

A partir do nosso diálogo com os diretores, compreendemos que uma característica possível de ser destacada no cinema *queer* consiste em abordar temas que envolvem identidades como, por exemplo, a homossexualidade, mas que também as transpõem. Reolon e Matzembacher (2023) ressaltam que as identidades, de fato, podem facilitar o acesso a uma obra cinematográfica e exemplificam este apontamento com a possibilidade de grupos sociais encontrarem um filme, através de termos como cinema gay, cinema lésbico, cinema bissexual ou cinema trans. Envolvendo, mas também estando para além de uma divisão mercadológica, a segmentação de

filmes, por meio de identidades, pode auxiliar grupos pertencentes (ou não) a uma determinada minoria a se aproximarem, estudarem ou compreenderem a vivência da minoria procurada, entendem os diretores.

Os cineastas ainda acreditam que analisar o cinema por meio de identidades pode ser um caminho produtivo para se verificar e compreender os processos sociais que levam determinadas identidades a receber maior espaço, como, por exemplo, narrativas de homens gays brancos cisgêneros. Reolon (2023), contudo, ressalta que nem todo filme gay, por exemplo, pode ser considerado *queer*, uma vez que não irá necessariamente causar perturbações na cisheteronormatividade. Nesse sentido, Nagime (2016) nos permite apontar que o cinema *queer* não se propõe a apaziguar o público e, sim, a levantar questionamentos. Algo que a narrativa de *Tinta Bruta* provoca, tanto através do processo que o personagem Pedro responde, quanto por meio do sexo, um tema que pode provocar tais tensões – ou, ainda, que sendo omitido, pode acabar evitando confrontos. Uma discussão levantada pelos diretores de *Tinta Bruta*.

3. O sexo em uma perspectiva queer

Conforme Reolon e Matzembacher (2023), a homossexualidade consiste em uma forma de desejo ensinada como algo a ser considerado errado ou, ainda, que precisa ser escondido. Em *Tinta Bruta*, o sexo não é omitido. É possível ver, no filme, o pênis dos protagonistas Pedro e Leo, de forma explícita. Os diretores mencionam que cenas que apresentam mais explicitamente sexo entre homens, por exemplo, podem vir a causar desconforto à cisheteronormatividade e, inclusive, podem levar espectadores a deixarem a sala de cinema durante os momentos em que dois homens estão transando na tela.

Entretanto, as cenas de sexo não causam apenas desconforto, uma vez que os cineastas relatam que ouviram histórias de pessoas que começaram a transar durante o filme. Reolon e Matzembacher (2023) também destacam que receberam elogios de espectadores que acharam interessante a cena em que ocorre um beijo grego entre os protagonistas Pedro e Leo (Figura 2), pois é um tipo de cena com a qual não costumam se deparar no cinema. É possível corroborar, portanto, que o sentimento de incômodo varia conforme o espectador que estiver assistindo a uma obra cinematográfica

queer, e o quanto ele se distancia – ou critica – o modelo de sociedade que considera uma cena de sexo, entre dois homens, perturbadora.

Figura 2 - Pedro dá um beijo grego em Leo.



Fonte: *Tinta Bruta.* Reprodução nossa.

Existem ainda diversas maneiras de se retratar cenas de sexo no cinema *queer*. Um exemplo que os diretores trazem é o filme *Deixe a Luz Acesa* (2012), dirigido por Ira Sachs. Ao longo da obra, o personagem Paul suja o pênis do namorado com fezes, enquanto eles transam: uma forma de apresentar na tela algo que pode vir a ocorrer durante o sexo anal e não deveria ser motivo para vergonha. Reolon e Matzembacher (2023) entendem que é interessante buscar construir cenas de sexo que fogem do que convencionalmente se vê no cinema, mas também destacam que é importante criar o que, de fato, favorece a narrativa.

Além disso, Reolon e Matzembacher (2023) não defendem o estabelecimento de um modelo para se confrontar a cisheteronormatividade. Os diretores de *Tinta Bruta* acreditam que o sexo não consiste em um elemento que necessariamente deve ser abordado. Os cineastas, porém, fazem a ressalva de que a ausência do sexo pode tornar uma obra cinematográfica mais tolerável e, portanto, agradar a um público que não questiona a cisheteronormatividade. Podemos ainda acrescentar que o sexo dissidente não somente tensiona o preconceito e o conservadorismo na sociedade, mas também constitui, conforme Wlian (2023, p. 203), um "módulo de força" que se contrapõe às "demandas produtivistas" do capitalismo contemporâneo, que esgotam indivíduos e corrompem a sua capacidade de descanso e sono – e, inclusive, de transa.

Reolon e Matzembacher (2023) compreendem que o sistema capitalista consiste em um entrave para a diversidade e em um modo de produção incompatível com o conceito de *queer*, partindo da compreensão de que o cinema *queer* confronta não somente conceitos de normalidade socialmente construídos, mas também o estabelecimento de normas e modelos. Os cineastas ainda criticam a lógica de exploração que existe no capitalismo sobre grupos sociais e minorias, assim como Gang (2020) nos lembra que classe, gênero, raça e sexualidade frequentemente se interrelacionam, formando categorias de opressão sobrepostas. Na esteira das discussões que permeiam os mecanismos de punição, Foucault (2013) destaca que estes estão inscritos nos sistemas de produção.

Em seu livro *Vigiar e Punir*, Foucault (2013) explica que, no feudalismo, a restrição da moeda e da produção teria acarretado no aumento dos castigos corporais. Já, no momento em que passou a ocorrer a intensificação da economia mercantil, houve a proliferação das casas de correção e do trabalho obrigatório, o qual perdeu força no sistema industrial, onde se ampliou um mercado composto por mão de obra livre, ressalta o autor. Sem desconsiderar particularidades em tais cenários econômicos e punitivos, o que a argumentação de Foucault (2013) se propõe a colocar em evidência é que o corpo, mergulhado em sua utilização para fins econômicos, revela-se inserido nas relações de poder para se tornar um corpo não apenas produtivo, mas também submetido. Além de confrontar a sujeição do corpo, a perspectiva *queer* coloca em tensão outro ponto destacado por Reolon e Matzembacher (2023), em relação ao sistema capitalista: uma diversidade falaciosa de produtos.

Os cineastas observam a excessiva produção de mercadorias no capitalismo, enquanto Wlian (2023) destaca que nele diversos âmbitos da vida se convertem em mercadoria. Além disso, os cineastas entendem que, no momento que determinada mercadoria estiver gerando lucro, outras mercadorias serão produzidas e adaptadas ao modelo que estiver rendendo uma quantidade maior de dinheiro. Para os diretores de *Tinta Bruta,* o sistema capitalista é marcado por uma tendência à formação de padrões, modelos e normas: o que o cinema *queer* vem a desestabilizar. O conceito de *queer*, inclusive, está associado a "sujeitos e práticas que se colocam contra a normatização, venha de onde vier", ressalta Louro (2018, p. 97).

Reolon e Matzembacher (2023), no entanto, destacam que os personagens de um filme *queer* não devem necessariamente ter consciência da exploração pela qual a sua ou outra classe social passa, ou ainda lutar pelo

fim do sistema capitalista. Para os cineastas, as ações ou as decisões tomadas pelos personagens encontram uma potência maior para tensionar tanto o capitalismo, quanto a cisheteronormatividade. Pedro e Leo, por exemplo, trabalham como profissionais do sexo: uma profissão estigmatizada pelo preconceito, explicam os diretores. E podemos acrescentar que os personagens tampouco pretendem se enquadrar em modelos de sucesso estabelecidos no sistema capitalista.

A partir de Halberstam (2020), podemos destacar três aspectos que permeiam noções de sucesso em um modelo de sociedade capitalista e cisheteronormativo: o acúmulo de riqueza, a reprodução e a família. Pedro e Leo se distanciam tanto da busca excessiva por dinheiro quanto de uma adaptação a estruturas familiares tradicionais. Reolon e Matzembacher (2023), inclusive, destacam que a narrativa de *Tinta Bruta* não se restringe à trajetória de um casal. Enquanto Leo vivencia a busca por uma bolsa de estudos no exterior e passa tempo com seus amigos, Pedro também encontra, em Leo, afeto e companheirismo, construindo novas amizades – amenizando o pessimismo em relação ao seu futuro e descobrindo, a partir de uma rede de apoio, novas possibilidades de mundo, explicam os cineastas.

Gang (2020) nos lembra que *queer* é uma perspectiva que pode ser compreendida como uma lente para criticar e atacar o capitalismo, bem como compreender as formas nas quais diferentes instituições (como, por exemplo, o sistema penitenciário, a Igreja, o Estado, a Medicina e a polícia) operam para controlar e levar à destruição indivíduos que não se enquadram em identidades de gênero e sexualidades dominantes. Mesmo evidenciando a violência que envolveu a forma como Pedro agiu ao cegar o olho de um colega, *Tinta Bruta* sublinha o quanto um processo judicial vem a ser mais uma das formas de violência das quais Pedro é alvo. Uma provocação que o filme causa, de maneira que corrobora o que Davis, Dent, Meiners e Richie (2022) mencionam sobre a arte e a ficção: formas de contribuir para a desnaturalização do Estado punitivo e para o enquadramento da violência institucionalizada como um tema essencial a ser discutido, possibilitando, assim, que compreendamos os mecanismos punitivos também como uma das dimensões das lutas políticas *queer*, assim como de outros grupos minoritários.

Reolon (2023), contudo, faz a ressalva de que os personagens *queer* não precisam ser considerados porta-vozes de uma causa e, em relação aos processos de criação, Matzembacher (2023) também acredita que existe

uma potência muito grande em se deixar levar pelas sensações vindas do inconsciente e da dimensão dos sonhos: uma distância da busca por resultados excessivamente concretos e específicos. Os diretores ainda destacam que valorizam procedimentos dentro de seus processos criativos que também sejam coletivos, ouvindo e dialogando com as diversas vozes e perspectivas dos integrantes da equipe como um todo: algo que se reflete na narrativa de *Tinta Bruta*, posto que os protagonistas se unem e vão a uma direção contrária ao individualismo, tão marcante no sistema capitalista.

Considerações finais

A partir das reflexões levantadas por Reolon e Matzembacher (2023), podemos ressaltar que um pesquisador que lida com temáticas políticas tampouco precisa ser compreendido como porta-voz da causa que estuda ou, ainda, do cineasta do qual está se aproximando para construir conhecimento, ao se utilizar de *Teoria de Cineastas*. A nossa intenção, portanto, não consiste em tomar a voz dos cineastas entrevistados, nem mesmo construir uma interpretação que venha a ser considerada oficial de *Tinta Bruta*. Este texto vem a ser um diálogo que expande concepções que tangenciam o cinema *queer* e que, não apenas parte das ideias de Reolon e Matzembacher (2023), mas também as amplia, ao conectá-las com o pensamento de outros autores, abordando temáticas como o capitalismo, a Justiça e formas de opressão que impõem padrões, sufocam a pluralidade, e causam sofrimento – evidenciando também que tais temas estão interligados.

Ademais, foi possível potencializar a aproximação entre academia e realizadores, bem como ressaltar que contribuir para discussões que envolvem a política e a luta contra preconceitos vem a ser uma das potencialidades de se colocar em prática a abordagem metodológica *Teoria de Cineastas*. Corroboramos que buscar o apoio de um cineasta pode ser um caminho profícuo para construção de conhecimento e pensamento, tanto sobre determinado momento que um país vivencia, quanto das diferentes formas que tais momentos impactam em processos de criação. Conforme Penafria (2020), cada pesquisador sistematiza dados de diferentes formas, mesmo sendo sobre o pensamento e a obra de um mesmo cineasta, de modo que existe espaço para que diferentes olhares e análises sejam realizadas no âmbito da metodologia *Teoria de Cineastas*.

Nosso enfoque foi a narrativa de *Tinta Bruta*, sendo possível, portanto, reunir e organizar depoimentos dos diretores do filme ou, ainda, de outros membros da equipe do filme sobre diferentes e diversos aspectos da obra. De acordo com Reolon e Matzembacher (2023), o cinema *queer* está permeado por subjetividade. O conceito, conforme os diretores mencionam, depende da perspectiva de cada cineasta ou estudioso. Assim como aquilo que é considerado incômodo pode variar dependendo do lugar ou do momento histórico, o entendimento do termo *queer* pode mudar conforme a geografia e a época na qual um filme é lançado, ressaltam os diretores. Não há modelos a serem seguidos pelo cinema *queer*, e cada obra provoca seus próprios tensionamentos, sendo possível, inclusive, utilizar a metodologia *Teoria de Cineastas* para construir conhecimento acerca de outros filmes e de outros cineastas ligados à perspectiva *queer*, para que se amplie, cada vez mais, discussões e análises tanto sobre o cinema *queer* quanto a diversidade existente no fazer cinematográfico *queer*.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Artur Julio de. O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

AUMONT, Jacques. **Las teorías de los cineastas**. Barcelona: Paidós, 2004.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Teoria de cineastas: 10 anos de trajetória de pesquisa. *In:* **Revista Livre de Cinema,** v. 11, n. 2, p. 1-14, 2024.

DAVIS, Angela Y.; DENT, Gina; MEINERS, Erica R.; RICHIE, Beth E. **Abolicionismo.** Feminismo. Já. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FERRO, Fernanda Ianoski. Teoria de cineastas: uma revisão bibliográfica. *In:* **Revista Livre de Cinema,** v. 8, n. 4, p. 47-64, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir –** Nascimento da Prisão. Lisboa: Edições 70, 2013.

GANG, Mary Nardini. Rumo à mais queer das insurreições. *In:* BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan (Eds.) **Bash Back!** Ultra violência queer. São Paulo: Crocodile, 2020. 176p.

GAUDREAULT, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela. **Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema**. *In*: **Revista Científica/FAP,** Curitiba, v. 12, p. 19-32, 2015.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

ISHII, Regiane; MELLO, Cecília. Intersecções online/offline em *Tinta bruta:* As metáforas de janela, moldura e espelho no encontro entre cinema e internet. **Revista Eco-Pós**, n. 2, v. 26, p. 159-181, 2023.

JÚNIOR, Luis Celestino de França; COLLARES, Regiane Lorenzetti. *Tinta Bruta:* a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema. *In*: **Revista Tropos:** Comunicação, Sociedade e Cultura, n. 2, v. 9, 2020.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay:** políticas de representação e além. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho.** Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARCONI, Dieison. **Ensaios sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâeneo.** Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PEIXOTO, Valdenízia Bento. Violência contra LGBTs no Brasil: premissas históricas da violação no Brasil. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 10, p. 7-23, 2018.

PENAFRIA, Manuela. Fazer teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. [Entrevista concedida a] Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. *In*: **Intexto,** Porto Alegre, n. 48, p. 6-21, 2020.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAÚJO, Denize Correa. Observações sobre a "Teoria dos Cineastas – Nota dos editores. *In*: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAÚJO, Denize Correa. **Revisitar a teoria do cinema:** Teoria dos cineastas – v. 3. Covilhã: LabCom.IFP, 2017, p. 29-38.

REOLON, Marcio; MATZEMBACHER, Filipe. Entrevista concedida a [João Paulo Wandscheer]. Porto Alegre, 16 nov. 2023.

SOARES, Jéssica Patrícia; ROSSINI, Miriam de Souza. O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade. *In*: FILHO, Jorge Cardoso; ALMEIDA, Gabriela; CAMPOS, Deivison (Organizadores). **Políticas do sensível:** corpos e marcadores de diferença na comunicação. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 129-146.

SOBRE NÓS. **Marcio Reolon e Filipe Matzembacher Filmmakers.** Página oficial dos diretores. Disponível em: <https://pt.marcio-filipe.com/something-about-us> Acesso em: 15 maio 2024.

TINTA BRUTA. Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. Avante Filmes e Besouro Filmes. Brasil, 2018.

WLIAN, Luiz Fernando. O gozo dos sonâmbulos e o elixir do sono: sensibilidades dissidentes no cinema queer contemporâneo. *In*: **A Barca,** Niterói, v. 1, n. 1, p. 188-205, 2023.