



UnB

**Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação**

AFRONTA: negros gays no cinema

Marcus Vinicius Azevedo de Mesquita

**Brasília
JULHO de 2017**



UnB

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

Trabalho de Conclusão de Curso

AFRONTE: negros gays no cinema

Memória da Pesquisa do Produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Audiovisual – sob a orientação da Profa. Dr^a Liliane Maria Machado.

Brasília

JULHO de 2017

Brasília-DF
1º semestre de 2017

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Marcus Vinicius Azevedo de Mesquita

Projeto aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, Habilitação Audiovisual.

Banca Examinadora:

Orientadora Prof. Dr^a Liliane Maria Machado

Prof. Msc. Érika Bauer

Msc. Lia Maria dos Santos

Suplente Prof. Dr^a Denise Moraes

Brasília

JULHO de 2017

Agradecimentos

A meus pais, Claudete e Belarmino e meus irmãos, Ronie e Danielle, por sempre acreditarem e apoiarem os meus sonhos.

A meu companheiro, Guilherme Aguiar, pelo carinho, pela dedicação e pelo apoio em todos os dias que compartilhamos juntos.

A todos os meus amigos de maneira geral, para não correr o risco de esquecer nenhum nome.

A meu amigo Bruno Victor, que compartilhou comigo o desafio de realizar esse filme.

A toda equipe do Afronte, que acreditou e se dedicou intensamente para que o filme acontecesse, sem eles a ideia ainda estaria no papel.

Ao Coletivo Afrobixas pela inspiração.

Um agradecimento especial a Victor Hugo Leite (VH), Edileuza Penha de Souza, Agostinho Santos, Thiago Almeida, Victor Matos (Naomi Leakes), Gabriel Nascimento, Damien Browne e Eduardo Rosa, por aceitarem estar em frente às câmeras.

A minha orientadora, Liliane Maria Machado, pela amizade, pela orientação e pelo cuidado com esse trabalho.

A Erika Bauer, Lia Maria dos Santos e Denise Moraes, por aceitarem fazer parte da banca dessa memória.

A todos que, de alguma forma, fazem parte da minha vida e colaboraram com este projeto.

Sumário

1. Resumo	06
2. Palavras-chave	06
3. Introdução	07
4. Problema de Pesquisa	09
5. Justificativa	11
6. Objetivos	15
7. Referencial Teórico	16
7.1. Doc-ficção, ficcionalização do mundo real.....	16
7.2. Os múltiplos fatores envolvidos na formação identitária do homem negro gay.....	24
7.3. Cinema e representatividade.....	29
8. Metodologia	39
8.1. Pré-produção.....	40
8.2. Produção.....	48
8.5. Pós-Produção	50
9. Considerações Finais	52
10. Bibliografia	55
11. Filmografia	57
12. Anexos	58

1. Resumo

O **Afronte** é um doc-ficção de curta metragem que retrata questões ligadas a raça e sexualidade, vivenciadas por jovens negros e gays, moradores do Distrito Federal e do Entorno. Por meio de uma personagem fictícia, o filme refaz seu caminho em busca de referências e construção de identidade que perpassam a ancestralidade e o afeto. O filme reconstrói trajetórias de resistência encontradas em discursos de valorização do negro gay. Essas formas de resistir apresentam-se de maneira individual em cada um dos participantes do curta e em coletivos como o **Afrobixas**.

2. Palavras-chave: Doc-ficção. Negros. Gays. Ancestralidade. Afeto. Identidade.

3. Introdução

A ideia para a realização do **Afronte** começou com a inquietação de dois alunos do curso de audiovisual, da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília, sobre como os negros gays são representados pelo cinema. A partir disso, fomos em busca de uma maneira de retratar a realidade vivida pelos homossexuais negros e os fatores que influenciam em seu cotidiano. Para que esse objetivo fosse cumprido, escolheu-se a realização de um doc-ficção, no qual se mistura elementos da ficção e do documentário na construção da estrutura narrativa do filme.

Com isso, decidiu-se pela realização de um curta-metragem, que irá mesclar as experiências vividas por jovens negros e gays, moradores do Distrito Federal e do Entorno, e a história de uma personagem fictícia em busca de seus referenciais de negritude e de sexualidade. Isso levará a discussões sobre ancestralidade e afeto. Esses fatores serão apresentados por meio da Capoeira, do Candomblé, de relacionamentos amorosos e do contato com outras pessoas que possuem experiências parecidas. A hipótese central é que o conhecimento de sua história e do seu povo e o contato com seus pares ajudam a criar mecanismos de resistência às opressões impostas pela sociedade.

Este trabalho justifica-se, pois, conforme comprovam as pesquisas realizadas por alguns autores, negros e gays foram incorporados ao cinema por meio de personagens estereotipados, que contribuíram para criar um imaginário no qual ambos estão ligados a papéis de subalternidade, e mesmo quando estes se apresentam fora desses padrões de estereotipia, não abarcam toda diversidade apresentada por esses grupos. Quando se procura por análises que intersectam raça e homossexualidade, percebe-se a invisibilidade que esse grupo apresenta frente a outros que compõem a sociedade.

Neste sentido, o **Afronte** questiona quais os lugares em que os negros gays podem expressar-se de forma livre. Que formas de enfrentamento e resistência são utilizadas para enfrentar uma sociedade muitas vezes hostil a esse grupo? Afinal, como se pode vislumbrar através dos números

apresentados na justificativa deste trabalho, homossexuais negros são os que mais sofrem casos de homofobia no Brasil.

Nesta memória, será apresentado o caminho percorrido até a finalização do filme. Para compreendermos melhor a realidade vivida por esses jovens recorreremos a autores que discutem cinema, raça, homossexualidade, masculinidade, representação e identidade. Esses conceitos são importantes para que possamos compreender como os meios de comunicação auxiliam na construção de modelos hegemônicos que influenciam o imaginário social, o que contribui para gerar diferentes formas de discriminação a grupos que não se encaixam nesses padrões.

Dessa maneira, ela se divide em duas partes: Na primeira, será apresentado o referencial teórico que norteou o filme. O referencial teórico está dividido em três subcapítulo. No primeiro, intitulado **Doc-ficção, ficcionalização do mundo real**, busca-se compreender as diferenças entre documentário e ficção para, assim, explicar o que seria esse formato do doc-ficção. No segundo, **Os múltiplos fatores envolvidos na formação identitária do homem negro gay**, propõe-se discutir os fatores que influenciam a formação identitária do negro gay e as formas de enfrentamento utilizadas para desconstruir os padrões impostos pela sociedade. No subcapítulo **Cinema e Representatividade**, propõe-se uma discussão acerca da representação de negros e gays no cinema.

Na segunda parte da memória, apresenta-se a metodologia, ou seja, os procedimentos para a realização do projeto. Nesse capítulo, será descrito toda a etapa de pré-produção, produção e pós-produção do filme. Isso é importante, pois ajuda a compreender o que os diretores fizeram para que a ideia inicial chegasse até o resultado final do produto.

4. Problema de pesquisa

Cinema sempre foi uma paixão para mim. Sou um cinéfilo assumido que assiste a filmes em todos os formatos, mas que ama a sala escura. Há muitos anos frequento festivais de cinema e assisto a tudo que posso. De uns tempos para cá, começou a me incomodar a observação de que nos filmes com temáticas gays, raramente existissem personagens negros.

Acredito que entrar no curso de audiovisual me fez ficar mais crítico a isso, porém representatividade nunca foi um conceito intensamente discutido em grande parte das aulas ao longo do curso. Esse incômodo, fez-me querer fazer um documentário como projeto de final de curso. A minha ideia inicial era percorrer os grupos LGBT's existentes em Brasília, para entender como a discussão racial aparecia dentro do movimento.

No decorrer de minhas pesquisas sobre o assunto, conheci o **Coletivo Afrobixas**, que já discutia questões raciais e de sexualidade. Esse coletivo juntava, em seus debates, todas as questões sobre representatividade que me incomodavam. Nesse momento, Bruno Victor, que dividiu a direção do **Afronte** comigo, também conheceu o coletivo por meio de uma aula.

Durante nossas conversas, surgiu a ideia de realizarmos o filme juntos. Fazer um doc-ficção foi um modo de realizar uma experimentação em um formato que tem crescido no cinema. Misturar ficção e documentário, unir suas linguagens era um desafio a mais nesse projeto.

Ao mesmo tempo, isso possibilitava que nos víssemos representados numa produção cinematográfica, com todas as nossas cores e performances, mostrar que somos múltiplos. Isso era o que tanto o **Coletivo Afrobixas** quanto outras pessoas que conhecemos durante nossas pesquisas e no período de produção nos mostrou.

Esse foi outro problema enfrentado, pois havia muitos assuntos a serem tratados; logo centrar o filme em histórias de homens negros e gays foi uma opção por conta de nossas próprias vivências. Não conseguiríamos, em um filme de 15 minutos, tratar de maneira aprofundada toda a complexidade que envolve a comunidade LGBT com o recorte racial incluído. Como todo projeto dentro da universidade tivemos a necessidade de concentrar-nos em um único

grupo, para conseguir retratar da melhor forma possível uma parte da realidade que vivenciamos.

Após decidirmos tratar somente de homens negros gays, iniciamos um debate sobre quais pontos deveriam ser abordados no filme, para que conseguíssemos mostrar o processo de construção de uma identidade negra gay. Decidimos que, como forma de valorizar a história negra, abordaríamos a questão da ancestralidade, para tanto recorreremos ao debate sobre formas de resistência da população negra no Brasil, ao longo dos últimos séculos. Assim chegamos à Capoeira e ao Candomblé.

Ambos constituem formas de resistência e valorização do povo negro. O Candomblé ainda traz a discussão sobre como a sexualidade é tratada dentro dos terreiros e a liberdade que seus adeptos possuem para expressar as suas sexualidades. Isso foi importante para o filme, pois existem muitos homossexuais nos terreiros, o que denota a possibilidade de que, nesses espaços, esses sujeitos sejam mais livres.

Outro tema a que nos propusemos a abordar no filme é a afetividade, entendida como o estabelecimento de vínculos entre as pessoas. O afeto é entendido como possibilidade de transformação, pois tanto um relacionamento amoroso quanto o encontro com grupos nos quais você se reconheça são constitutivos de um processo de empoderamento que possibilita aos negros gays enfrentarem, da melhor forma possível, qualquer situação de preconceito que possam encontrar.

A hipótese principal é que a ancestralidade e o afeto são mecanismos capazes de contribuir para que os negros gays possam enfrentar as dificuldades impostas pela sociedade no que diz respeito à homofobia e ao racismo, que podem atuar de maneira conjunta ou não.

5. Justificativa

O cinema, assim como os outros meios de comunicação, possui a capacidade de dotar de significados os diversos grupos que compõem a sociedade. Tanto o cinema de ficção quanto o documentário têm forte ligação com os fatos sociais e podem ressignificá-los. Para Ferreira, o cinema e os conteúdos midiáticos:

Atuam como elementos representativos da ordem do mundo e constitutivos da subjetividade e das representações sociais, e assim contribuem ainda para a formação do imaginário, pois incidem na forma como o indivíduo pensa e lida com o mundo e com as pessoas. (2012, p. 02)

Desse modo, faz-se necessário compreender como o imaginário cinematográfico impacta os diferentes grupos sociais, pois como afirma Swain “o imaginário instaura relações de sentido, paradigmas que se apresentam como verdades” (1993, p. 51). Essas verdades tem a capacidade de impregnar-se no tecido social, relegando alguns grupos a papéis que escondem a complexidade de sua composição.

Pode-se afirmar, a partir de pesquisas como as realizadas por Araújo (2000), Rodrigues (2011); Moreno (1995) e Lacerda Junior (2015), que negros e homossexuais são representados pelos meios de comunicação por meio de um conjunto de estereótipos. Esses estereótipos fazem parte da construção do imaginário social e constituem-se como mecanismo de manutenção das estruturas de poder que compõem a sociedade. Para Swain (1993), o imaginário e o real não são esferas opostas. Ambos são dimensões que compõem a formação do tecido social.

Diante disso, para compreender-se a realidade vivida por determinados grupos, é importante entender de que forma estes constituem o imaginário social, associando-os aos dados estatísticos que contribuem para a compreensão dessa realidade.

As pesquisas, citadas anteriormente, desvelam a invisibilidade que negros gays possuem no conjunto das produções da mídia brasileira. Isso contribui para o contexto de preconceito e violência apontados pelos números

levantados por órgãos oficiais do Brasil, como a SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial) e da SDH (Secretaria de Direitos Humanos).

É importante interpretar esses números associados à construção do imaginário social, que irá estabelecer noções de certo e errado, normal e patológico, verdade e mentira. Contribuindo para desenvolver, segundo Swain “dispositivos de controle, repressão, sistemas normativos, direitos e deveres, padronizando comportamento/atitudes, criando as formas dos excluídos e dos marginais” (1993, p. 55).

Dados da Ouvidoria Nacional da Igualdade Racial mostram o crescimento das denúncias de casos de racismo e injúria racial desde a sua criação, em 2011. Esse órgão, ligado a SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial), tem a função de receber as denúncias e encaminhá-las para os órgãos responsáveis nos Estados e Municípios. Os registros de denúncias de injúria racial e racismo na Ouvidoria da SEPPIR foram aumentando na mesma proporção em que a população se mostrou mais encorajada a denunciar.

Denúncias que tramitam na Ouvidoria da SEPPIR¹

Ano Denúncias

2011	219
2012	413
2013	425
2014	567
2015	626
2016	422

Os dados da Ouvidoria da SEPPIR demonstram como a raça constitui um diferencial dentro da sociedade brasileira. Esse quadro pode ser observado também na sub-representação dos negros nos meios de comunicação. O lugar do negro em papéis subalternos é consequência dessa ideologia racista que se perpetua no Brasil desde o tempo da escravidão e atinge diretamente a vida dos afrodescendentes. Ferreira aponta que:

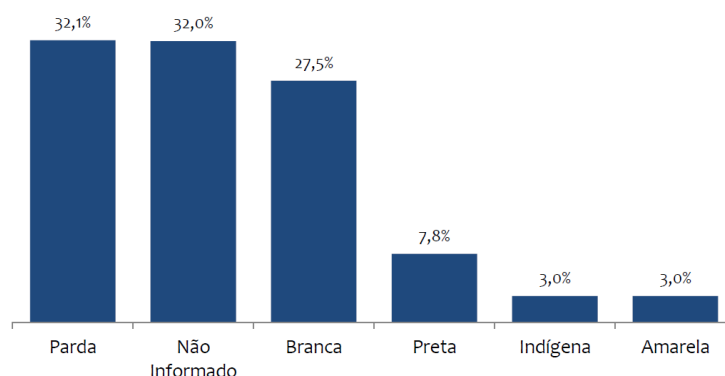
¹ Dados disponíveis no site da SEPPIR <http://www.seppir.gov.br/ouvidoria>. Consulta realizada em 30/05/2017.

Nesse sentido, vale destacar a condição de subalternidade que predomina sobre a população negra no Brasil e mantém resquícios dos mais de três séculos de sistema escravista nas mais diversas formas de racismo, em especial a violência simbólica, que ora pela invisibilidade, ora pelo estereótipo tem ensinado a mulher e ao homem negro que para serem aceitos, precisam negar a si mesmos. (2012, p. 03)

Esse quadro se repete quando paramos para analisar os dados sobre casos de homofobia no Brasil. Nos últimos anos, os casos de agressão aos homossexuais cresceram, o que ajuda a desconstruir a imagem de um país que respeita as diferenças. Dados do Relatório da violência homofóbica no Brasil de 2013², fornecidos pela Secretaria de Direitos Humanos, comprovam o que os grupos LGBTs já denunciavam há muito tempo: que os crimes de ódio por razão da orientação sexual fazem parte da realidade brasileira.

A intersecção entre diferentes fatores na violência contra homossexuais no Brasil revela-se quando analisamos a raça de quem mais sofre com isso no país. Os dados mostram que negros (somados pretos e pardos) representam mais de 40% das vítimas de homofobia. A leitura que podemos fazer disso é que o racismo associado à homofobia atinge sobremaneira a população negra e gay no Brasil.

Distribuição das vítimas, por raça/cor, 2013.



Fonte: Departamento de Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos – SDH/PR

² Dados disponíveis no site da Secretaria de direitos humanos. <http://www.sdh.gov.br/assuntos/lgbt/dados-estatisticos/Relatorio2013.pdf>. Consulta realizada em 30/05/2017.

Essa realidade faz-nos pensar em formas de combate aos preconceitos sofrido por negros gays. Compreender o cinema como “um palco de conflitos ideológicos e estéticos” (Ferreira, 2013, p. 04) permite-nos considerar novas possibilidades, em que surgem contextos de pluralidade de vozes e sujeitos sociais.

O **Afronte** se propõe a ser um meio pelo qual existe a possibilidade de outros sujeitos sociais se expressarem. A opção pelo documentário performático, insere-se na necessidade de introduzir novos elementos para que esse discurso se construa. O documentário performático estrutura-se por meio de mecanismos que buscam expressar a subjetividade dos indivíduos.

Esses mecanismos são baseados nas especificidades da experiência pessoal dos participantes do filme. Assim, constrói-se um discurso fundamentado na diversidade de experiências de vida e formas de circular e ver o mundo. A ligação com as subjetividades dos diretores e a utilização de diferentes formas para expressar memórias e emoções dos indivíduos, contribui para o caráter performático do **Afronte**.

As conversas com o coletivo **Afrobixas** e com os outros participantes do filme revelou-nos que, na periferia, estão a maioria dos homossexuais negros. Filmar nas cidades satélites de Brasília tornou-se importante para retratar a realidade desses jovens e para mostrar áreas do Distrito Federal pouco presentes na cinematografia brasileira.

Dessa forma, o **Afronte** justifica-se pela necessidade de se construir novas estruturas narrativas que ressignifiquem os sujeitos sociais, e assim, contribuir para transformar o imaginário que atinge os negros gays no Brasil. O doc-ficção pareceu-nos ser o meio ideal para isso, pois utiliza as características de diferentes linguagens cinematográficas, a fim de construir uma outra forma discursiva e trazer à tona outras práticas, conjunturas e experiências de vida.

6. Objetivo

O objetivo geral deste projeto é realizar um doc-ficção de curta metragem, de aproximadamente 15 minutos, como trabalho de conclusão de curso de audiovisual da Universidade de Brasília. Esse filme irá misturar as experiências de uma personagem ficcional com as vivências de jovens negros e gays do Distrito Federal e do Entorno.

Com intuito de mostrar o processo de descobrir-se negro e gay, o filme trará relatos ligados à ancestralidade, que aparecerão na capoeira e no candomblé, bem como histórias de afeto, que surgirão nos relacionamentos amorosos e em outras formas de contatos sociais — amigos e coletivos, que se formam em torno de experiências compartilhadas por seus integrantes.

Como diretor, busco retratar um pouco de minha história pessoal. Muitas das experiências relatadas ao longo do filme assemelham-se a minhas angústias. Por esse motivo, o documentário performático foi escolhido, pois ele permite a inserção de novas formas de construção da narrativa cinematográfica, incluindo a troca de experiências entre o diretor e os outros participantes do filme.

Como produto audiovisual, o **Afronte** possibilita retratar a realidade e as vivências de jovens negros e gays; com o intuito de contribuir para a compreensão de outras formas de expressar-se no mundo e, assim, auxiliar no combate ao preconceito racial, bem como ao de orientação sexual e ao de classe.

7. Referencial-Teórico

7.1. Doc-ficção, ficcionalização do mundo real.

Ao ser inventado no final do século XIX, o cinema tornava enfim possível a fixação da imagem em movimento, portanto oferecia-se como eficaz ferramenta de reprodução da realidade. Os filmes de Auguste e Louis Lumière são bons exemplos desse período: **L'Arrivée d'un train à La Ciotat** (A chegada do trem na estação) e **La Sortie de l'usine Lumière à Lyon** (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon) ilustram o emprego da nova tecnologia como mero artifício de fixação do real,

O desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo do século XX fundamentou-se, contudo, na vocação narrativa do filme, bem como em sua capacidade de criar histórias, conforme se pode perceber nas experiências realizadas posteriormente por Georges Méliès³.

Diante desse quadro, logo se percebeu a necessidade de teorizar-se a respeito das especificidades da linguagem cinematográfica e de sua relação com o mundo real. Surgiram, então, autores que buscaram diferenciar as diferentes modalidades de filmes, e forjaram-se os conceitos de documentário e filme de ficção.

Bill Nichols, a princípio, trata todos os filmes como documentários, visto que “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz as aparências das pessoas que fazem parte dela”. (2005, p.26) Ele diferencia os filmes a partir do que eles pretendem. Segundo o autor, os filmes que chamamos de ficção “transmitem verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar” (2005, p 26), enquanto os de não-ficção ou documentários “proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos”. (2005, p. 26)

³ Diferentemente dos irmãos Lumière, que presavam pela representação do real, Georges Méliès inseriu artifícios teatrais, assuntos fantásticos, adaptou obras literárias utilizando cenários estilizados. Apontando a capacidade do cinema em criar ilusões e outras realidades. Para maior detalhamento sobre esse assunto consultar: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Papirus, 2006. CARVALHO, Vladimir. Do cinematógrafo a um cinema cidadão. Acervo, v. 16, n. 1, p. 9-22, 2011. MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. Ciência e Cultura, v. 54, n. 2, p. 36-37, 2002.

A partir de suas pesquisas sobre o documentário, Bill Nichols (2005) descreve seis modos de representação⁴, com base nos quais os documentários são construídos. Segundo o autor os modos de representação dos documentários são: o expositivo, o observativo, o poético, o participativo, o reflexivo e o performático. De acordo com Nichols,

esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. (2005, p. 135)

Segundo o autor (2005), o modo expositivo apresenta-se de forma objetiva e encontra-se mais preocupado com a retórica do que com a estética. Seu objetivo é informar, de maneira clara, ao espectador sobre determinado assunto. Para isso, a voz over é intensamente utilizada. São exemplos: **A terra espanhola**, de Joris Ivens (1937) e noticiários de televisão como **The shock of the new** (1980), de Robert Hughes

No modo observativo, de acordo com Nichols (2005), a câmera funciona como uma máquina de registro da realidade. O objetivo principal desse modo é a não-intervenção, tudo é realizado de forma a colocar o espectador na posição de observador: a câmera posiciona-se de forma discreta, na tentativa de não interferir nos acontecimentos. Esse modo foi possível com o avanço tecnológico dos equipamentos utilizados nas produções — câmeras mais leves, e gravadores que não necessitavam estar conectados à câmera por meio de cabos, o que permitia maior movimentação e liberdade na hora de se posicionar para gravar as imagens. São exemplos desse modo, os filmes: **Modelo** (1980), de Fred Wiseman e **Juízo** (2007), de Maria Augusta Ramos.

O modo poético, como o autor (2005) nos explica, privilegia outra construção da narrativa, principalmente por meio de associações visuais, qualidades tonais e rítmicas. Aproxima-se do cinema experimental e de vanguarda. “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento

⁴ Para maior detalhamento desses modos ver em: NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, 2005, Capítulo 6 – Que tipos de documentário existem? p.135 – 177.

retórico continua pouco desenvolvido.” (Nichols, 2005, p. 138). Exemplos: **Chuva** (1929), de Joris Ivens, **Pacific 231** (1944), de Jean Mitry e **Ilha das Flores** (1989) de Jorge Furtado.

O modo participativo é construído de forma que a presença do cineasta seja percebida pelo espectador. Conforme Nichols (2005), ele torna-se um sujeito ativo, que interfere na realidade do documentário. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador.” (2005, p. 155). Exemplos: **Crônicas de um Verão** (1960), Jean Rouch e Edgar Morin. No Brasil, os filmes de Eduardo Coutinho como **Cabra marcado para morrer** (1984) e **Edifício Master** (2002).

Para o autor (2005), no modo reflexivo é a relação entre cineasta e espectador que fica evidente. Os documentários desafiam as técnicas e convenções, para trazer o espectador para o processo de construção do discurso sobre aquela realidade. Para isso, recorrem-se a diferentes técnicas de montagem, desenvolvimento da personagem e estruturas narrativas. Podemos citar como exemplos: **O homem da câmera** (1929), de Dziga Vertov e **Santiago** (2007), de João Moreira Salles.

Por fim, Nichols (2005) aborda o modo performático, que constrói um discurso pautado pela subjetividade. Esse modo combina as experiências do realizador com aquelas dos que participam do documentário, com o objetivo de engajar o espectador em determinada realidade social. São filmes que utilizam outros recursos literários e ficcionais para criar uma atmosfera afetiva em torno de determinado assunto. São exemplos desse modo: **Línguas desatadas** (1989) de Marlon Riggs e o **Afronte** (ainda a ser lançado), de Bruno Victor e Marcus Azevedo.

Esses modos servem para que possamos observar a variedade de formas que os documentários foram produzidos ao longo da história do cinema. É importante salientar que eles não estão dispostos de forma cronológica e nem possuem impeditivos para que essas características se misturem nas inúmeras produções documentais.

A relação que se estabelece entre o filme e o espectador torna-se, portanto, fundamental na diferenciação entre documentário e ficção; pois, segundo Nichols:

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo. (2005, p.117)

Para Nichols (2005), a diferença entre documentário e ficção centra-se na importância de o espectador acreditar ou não na história, devido aos diferentes objetivos que cada filme tem no sentido de reação de seu receptor. O documentário necessita de que acreditemos na história. A sua intenção é criar uma retórica para que o espectador compreenda determinada realidade.

Fernão Pessoa Ramos (2008, p.22) diferencia documentário de ficção por meio de suas asserções, ou seja, o enunciado que este pretende produzir. Ele afirma que a ficção produz as suas asserções sobre um mundo deliberadamente assumido como ficcional, enquanto “o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. (2008, p.22). Nichols reforça essa argumentação, ao afirmar que o documentário “é uma representação do mundo em que vivemos” (2005, p. 47), pois pretende tratar da realidade, mesmo que essa realidade não nos seja familiar.

Outra forma de diferenciar documentário e ficção, de acordo com Salles (2005), fundamenta-se nos elementos que compõem a linguagem de cada um. No documentário, percebemos determinadas normas que compõem a sua estrutura, dentre as quais, apesar de suas variações ao longo do tempo, podemos destacar: o uso da voz over ou locução, as entrevistas, o som direto, o uso de pessoas reais realizando suas atividades. Na ficção, podemos citar o uso de atores profissionais, roteiro fechado, encenação, cenários e cortes utilizados na intenção de dar sentido à história.

Apesar disso, não podemos afirmar que esses elementos foram utilizados somente por um gênero ou outro durante a história do cinema. A

inventividade dos cineastas fez que elementos da estrutura narrativa, tanto do documentário quanto da ficção, fossem empregados para diversas produções. Como explica Salles (2005), esses recursos não são técnicas de ficção ou de documentário, mas sim técnicas de cinema, que estão à disposição de qualquer tipo de produção a ser realizada. Considerado o pai do documentário⁵, com a sua produção *Nanook, o esquimó (1922)*, Robert Flaherty inseriu, em seus documentários, estrutura dramática e narrativa próprias dos filmes de ficção. (Rickli, 2013, p. 17). Sobre esse filme, Nichols explica que:

Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam. (2005, p.120)

Dessa transposição de estruturas narrativas, surge o conceito de doc-ficção, que seria um filme híbrido, no qual a encenação está intencionalmente relacionada à realidade. O doc-ficção é um documentário que introduz elementos ficcionais em momentos específicos, com a intenção de reproduzir a realidade. A lógica informativa do documentário não se perde ao utilizar elementos ficcionais na estrutura narrativa; mas, ao contrário, as histórias são reforçadas durante a encenação.

Balardim salienta que:

Ao longo da história do documentário, podemos ver que os limites entre o real e a ficção sempre foram muito tênues. No entanto, diante da profusão das narrativas associadas à experiência de fluidez contemporânea, que se traduz, inclusive, na falta de contornos precisos nas formas narrativas por conta de sua hibridização, observamos que o documentário encontra-se cada vez mais misturado à ficção, sem se esconder ou dissimular isso. Pelo

⁵ De acordo com Balardim (2013, p. 41) John Grierson, realizador britânico, foi o primeiro a utilizar o termo documentário, em 1926, em um artigo escrito para o jornal New York Sun no qual ele realizava uma análise do filme *Moana*, de Robert Flaherty.

contrário, o momento agora é marcado por essa intensificação do real que, contundente, resulta na própria ficcionalização e vice-versa. (2013, p. 46)

Essa é a estrutura adotada pelo **Afronte**. Os elementos ficcionais do filme ajudam a reforçar o argumento da parte não ficcional, com o objetivo de mostrar para o espectador as especificidades da vivência de um jovem negro gay.

No filme, a ficção criada serve para ilustrar os encontros que irão levar a afirmação da personagem principal como negro e gay. Esse processo também aparece nos depoimentos de outros jovens que participam do filme. A ficção serve para fazer o espectador observar como a realidade de um jovem negro gay apresenta características específicas, que podem fazê-lo passar por diversas situações de preconceito, ligadas à questão racial e à sexualidade.

Segundo Salles, o que mantém a característica do documentário nessas produções seria o “modo assertivo como o filme se dirige aos espectadores, assegurando-lhes que aquilo que está sendo exibido na tela de fato ocorreu no mundo histórico”. (2005, p. 65)

O doc-ficção aproxima-se do que Nichols classifica como modo performático. Este leva em consideração a subjetividade e as experiências pessoais para a construção narrativa. Para o autor, esse modo “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetiva e afetiva” (Nichols, 2005, p. 169)

O modo performático busca, assim, uma quebra de sua relação com a realidade, visto que utiliza elementos imaginários e ficcionais para reproduzir determinada situação. Esses filmes pretendem convencer mais pela sensibilidade do que pela retórica e fazem isso com a inserção do cineasta na história, pois muitos documentaristas que se propõem a realizar esse tipo de filme estão diretamente ligados aos contextos retratados.

O **Afronte** é exemplo disso: os diretores são jovens negros gays e querem, por meio do doc-ficção, retratar uma realidade que também é vivida por eles. Do mesmo modo, os atores do filme também estão inseridos nesse contexto. O ator principal, por exemplo, interpreta uma personagem que contém muitas características próximas de sua realidade.

Ramos (2008, p. 26) explica que a encenação é um recurso muito utilizado no documentário e, segundo ele, existem três tipos de encenação: a encenação-construída, a encenação-locação e a encenação-atitude (2008, p 39 – 48).

A encenação construída aproxima-se da forma utilizada em doc-ficção, portanto no filme **Afronte**; pois é uma encenação inteiramente realizada sem que haja ligação com a realidade retratada no filme naquele instante da tomada.

A encenação construída é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacialmente e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. (...) engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância que a cerca (e que ela funda para e pelo espectador), que denominamos tomada. (...) Na encenação construída da narrativa documentária o espaço-fora-de-campo está inserido no cenário. E, para além do cenário e do estúdio, existe o mundo em seu transcorrer, numa heterogeneidade absoluta com o espaço da cena no estúdio. (RAMOS, 2008, p. 40)

De acordo com Ramos (2008), a encenação-locação diferencia-se da encenação-construída pois acontece no momento em que o sujeito filmado vive a vida, a ligação entre a encenação e a realidade é espacial e temporalmente direta. Já na encenação-atitude, os comportamentos encenados para a câmera são os mesmos utilizados nos comportamentos habituais e cotidianos. Esses comportamentos sofrem alterações somente pela presença da câmera e da equipe de filmagem.

Essas performances, tanto as encenadas na encenação-construída quanto as da realidade, voltam a se encontrar no momento da montagem; pois, como salienta Salles, “a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem”. (2005, 63). Nesse instante, diretor, personagens e pessoas reais fazem parte da mesma história.

A estrutura do filme permanece ligada às normas documentais para que a asserção sobre a realidade ocorra.

No momento da montagem e finalização do filme é que se tem a dimensão do trabalho realizado, e surge a importância da ética. O diretor não pode desconsiderar que os documentários irão contribuir para o olhar da sociedade sobre uma pessoa ou um grupo, portanto ele não pode perder de vista sua responsabilidade na hora de construir o discurso presente no filme.

Determinados temas possuem forte influência na formação identitária em nossa sociedade, por isso, Bill Nichols salienta a importância de estar atento para a dimensão política dos filmes, o que está diretamente ligado às questões éticas mencionadas anteriormente.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental as questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não-discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social. (2005, p.201)

O **Afronte** adota a perspectiva de retratar as vivências de um grupo que permite discussão sobre diferença, igualdade, discriminação, respeito e afeto. Por isso, seus realizadores tem a intenção de construir, por meio da combinação de diferentes linguagens, um filme que busque aproximar os espectadores dessa realidade vivida por negros gays.

7.2. Os múltiplos fatores envolvidos na formação identitária do homem negro gay.

O fortalecimento dos movimentos negro, feminista e LGBT, na segunda metade do século XX, proporcionou o questionamento de inúmeros fatores que estruturavam a sociedade até então. Dentre esses fatores, o mais preponderante foi a hegemonia do homem branco.

As discussões levantadas por esses movimentos mostraram que os homens também possuem gênero e que isso estrutura a hierarquia social, à qual todos pertencem, ocupando diferentes lugares. Conforme afirma Souza:

Os Movimentos Feministas, Gay e Negro nos anos '60 e '70 começaram a questionar e problematizar a hegemonia masculina branca heterossexual nas suas discussões sobre sexo, gênero e *raça*. Ao procurarem definir, nos âmbitos público e privado, seu espaço na política, na economia e nas questões relativas à sexualidade, negros, mulheres e homossexuais organizaram-se para contestar a discriminação que sofriam propondo outras mentalidades, outros comportamentos e outras palavras para as relações sociais, questionando a masculinidade hegemônica: branca e heterossexual. (2014, p. 97-98)

Ao questionar a hegemonia da masculinidade, propõe-se o debate sobre sua “diversidade e variação histórica” (Pinho, 2004, p. 65). Torna-se relevante perceber que, mesmo entre os homens, existem diferentes formas de se inserir no universo masculino. Nesse sentido, é possível referir-se àquilo que Pinho aponta como “masculinidades hegemônicas e subalternas” (2004, p. 65)

Nas sociedades ocidentais, construiu-se um modelo de masculinidade hegemônico pautado pelas seguintes características: “adulto, branco, de classe média e heterossexual” (Pinho, 2004, p. 66). Rosa complementa esse argumento, ao afirmar que: “quando se pensa a masculinidade hegemônica essa não incluiria a maioria dos homens, mas sim aquela parcela cuja masculinidade seja generalizável como concepção do que é ser homem em uma sociedade”. (2004, p. 03). Há hierarquias entre os homens de acordo com sua classe, religião, *raça*, orientação sexual, entre outros fatores.

Nesse contexto, faz-se necessário discutir o referencial de homem negro construído na sociedade brasileira. Essa construção é definida num contexto de teorias eugenistas, nas quais predominavam, conforme Pinho destaca, “discursividades racializantes ou puramente racistas” (2004, p. 67).

Essas discursividades racializantes restringem a imagem do homem negro a questões sexuais. A hiperssexualização do homem negro ocorre, na intenção de diminuí-lo como ser humano. Souza problematiza o que significa a sexualização do homem negro:

No imaginário ocidental, um homem negro não é um *homem*, antes ele é um *negro* e como tal não tem sexualidade, tem sexo, um sexo que desde muito cedo foi descrito no Brasil com atributo que o emasculava ao mesmo tempo em que o assemelhava a um animal em contraste com o homem branco. (2014, p.100)

Rosa relaciona a sexualização do corpo negro ao processo de escravização, que marca a história da população negra no Brasil. Essa objetificação impossibilita o homem negro de se inserir nas estruturas de poder.

O escravismo gerou uma profunda objetificação do corpo negro – tanto homens quanto das mulheres – no imaginário social brasileiro. (...) A objetificação, como processo cognitivo da masculinidade hegemônica, retira a capacidade do outro de inserir-se na estrutura de poder. (2014, p. 02)

Pinho (2004) considera as lutas raciais e de identidade como responsáveis por ressignificar esse modelo. Uma discussão importante, com base nesse ponto de vista, é referente à suposta crise do masculino, que está relacionada, de certo modo, às conquistas feministas e, por conseguinte, à exigência da mudança de postura dos homens heterossexuais frente à essa nova realidade.

Do mesmo modo, há necessidade de se reavaliar os modelos adotados pelo movimento LGBT, que se pautaram “num horizonte de crescente normalização e integração das identidades gays e lésbica no aparato político geral da supremacia branca e de classe” (2015, p. 05). Isso aponta para um

momento de ruptura com essas estruturas que reproduzem as normas hegemônica e são pautadas na construção de identidades que se afirmam como universais.

Como nos esclarece Luz: “umas das soluções é, justamente, absorver as discussões das múltiplas identidades nos diversos movimentos sociais. A interseccionalidade parece ter se estabelecido nos movimentos sociais e oferece um alívio temporário à crescente fragmentação” (2012, p. 08). O que esses grupos questionam é que essas políticas identitárias universalistas invisibilizam os sujeitos, que interseccionam diferentes fatores — como raça, gênero, classe social e orientação sexual — na sua formação identitária. Daí a necessidade de reconhecer que esses grupos estão vulneráveis a mais de um processo de opressão.

O conceito de interseccionalidade foi utilizado, inicialmente, pelas feministas negras na década de 1980, como forma de crítica ao que estava posto no movimento feminista até aquele momento. Para as feministas negras, as mulheres negras eram silenciadas e suas experiências apagadas.

Como Rodrigues salienta, “tais movimentos institucionalizaram-se partilhando a ideia de igualdade: entre as mulheres a questão racial não seria fundamental; e entre os negros diferenças entre homens e mulheres foram desconsideradas”. (2013, p. 1 – 2). Ao tratar especificamente das mulheres negras, esse grupo destaca que elas são marcadas por diferentes formas de opressão e que as reivindicações pautadas pelos movimentos sociais até então não davam conta de retratar as suas experiências.

Nesse contexto, é desenvolvido o conceito de interseccionalidade, que se constitui em:

Uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002: 177 apud Rodrigues, 2013 p. 6)

A interseccionalidade serviu de aparato teórico-metodológico para ativistas e teóricas feministas, que buscaram expor a relação de poder constituída a partir da associação de categorias como classe, gênero e raça. Esse conceito é utilizado por outros grupos que possuem experiências como das mulheres negras, em que se interseccionam múltiplos fatores na sua formação identitária.

A contextualização realizada anteriormente, serve para inserir os negros gays dentro dos movimentos sociais. De acordo com Júnior (2011), a homossexualidade negra é diferenciada, pois será igualmente perpassada por uma identidade negra. Essa identidade está carregada de significados e, por isso, agrega uma outra vivência para esses homossexuais; pois obedece a outras regras. Isso faz que a construção da identidade negra homossexual também obedeça a outros critérios.

Para Ratts (2007), é importante reconhecer a questão racial como estrutural e combiná-la a outras dimensões — como gênero e classe — para, assim, compreender a pluralidade de experiências homossexuais afrodescendentes. A sexualização do homem negro foi algo positivado, tornando-se um fator que o dota de poder. O LGBT negro apresenta-se como uma ameaça a hierarquia social, visto que sua performance de gênero questiona a estrutura hegemônica dentro da comunidade negra.

Desse modo, ao tratar sobre homossexuais negros, essa concepção é desconfigurada, pois “observa-se, assim, que para além da traição da masculinidade heterossexual, é uma traição à qualidade mais bem positivada do homem negro: a sua possante virilidade”. (Júnior, 2012, p. 186)

Nesse sentido, acrescenta-se que “a posição de vulnerabilidade dos gays no interior da comunidade negra se deve à homofobia, a operar associada ao racismo, mas independente dele” (Luz, 2008, p. 05)

Da mesma forma, o movimento LGBT pautou-se na construção de um modelo identitário que privilegia, como já foi dito anteriormente, características ligadas ao grupo hegemônico e com posições binárias, ou seja, o grupo dominante possui características brancas, masculinas e inserida em uma lógica de consumo que caracteriza uma classe com alto poder aquisitivo.

Conseqüentemente, os LGBT's negros apresentam um outro fator de vulnerabilidade, visto que, também, não se enquadram nos padrões estabelecidos pelo movimento LGBT. Como afirma Benítez, “a aceitação de gays negros nos espaços de homosociabilidade hegemônicos exige esforços redobrados”. (2004. apud Luz, 2008, p. 04).

Os homossexuais negros, portanto, estão vulneráveis a sofrer opressões que se interseccionam. Machismo, homofobia e racismo “se articulam, formando os pilares de sustentação da cadeia de opressões constituídas a partir de uma sociedade que se organiza através da reprodução de desigualdades, percebe-se que não é possível separar essas variáveis.” (Júnior, 2011, p. 185).

Por isso, é importante analisar as experiências de grupos como os **Afrobixas e a Rede Afro LGBT**⁶, pois, esses coletivos se encontram nesse entrelugar⁷. Estão fora dos padrões estabelecidos, tanto pelo movimento negro, quanto pelo movimento LGBT. Ao mesmo tempo, não se encaixam na estrutura heteronormativa que se impõe à sociedade.

Faz-se necessário, como aponta Luz, “refletir sobre os entrelugares” (Luz, 2008, p. 10), pois estes permitem compreender que as identidades “não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos”. (Hall, 2000, p. 108).

Esses grupos buscam reverter a situação de invisibilidade, ao construir o debate sobre o seu lugar na sociedade, associado a um processo constante de valorização de suas características. Propõem a desconstrução dos padrões existentes dentro dos movimentos sociais, ao defender que os indivíduos constroem suas identidades a partir de múltiplas experiências.

A exigência de que todos sigam os mesmos padrões e o preconceito contra aqueles que apresentam outras características identitárias reforçam, por

⁶ O Afrobixas é um coletivo formado por jovens negros gays na Universidade de Brasília, foi a partir do contato com o coletivo que surgiu a ideia para o filme Afronte. A rede Afro LGBT é analisada por Nilton Luz em seu artigo Pluriidentidades: Crises e Representação no Movimento LGBT. Segundo o autor “a Rede AfroLGBT apresenta-se como um coletivo que aglutina negros e negras e afros descendentes LGBT's que atuam em grupos de LGBT ou são ativistas independentes” (2008, p. 03)

⁷ Termo sugerido por Nilton Luz no artigo citado acima. Segundo o autor, este termo foi utilizado por Salviano Santiago e refere-se a grupos que são marcados por múltiplos fatores de exclusão.

consequente, as estruturas de poder já existentes e impedem que possamos construir uma sociedade mais igualitária.

É importante a reorganização dos movimentos sociais, a fim de abarcar as múltiplas identidades que estão inseridas nesses contextos. Isso impossibilitaria que esses movimentos reforçassem a exclusão sofrida pelos indivíduos que apresentam outras experiências na sua construção identitária.

Como afirma Luz:

O que é defendido aqui, não é o abandono das políticas identitárias ou meras sinalizações de apoio entre os movimentos sociais. A dispersão aparente das identidades pode ter como consequência a pluralização dos movimentos sociais. Em um movimento contrário, essa pluralização levaria a uma unidade não de organizações, mas de agendas. (...) As pluriidentidades demonstram que tensões e rupturas são formas de diálogo que podem levar a um avanço na estratégia política das lutas contra-hegemônicas. (2008, p. 10 – 12)

É importante compreender o corpo negro em suas múltiplas performances. Essas performances representam diferentes discursos formados a partir de uma subjetividade construída com base em experiências entrecortadas por categorias como raça, classe, sexualidade, gênero. Esses fatores articulam-se na construção de um discurso crítico de resistência e insubordinação à política hegemônica.

7.3. Cinema e representatividade

Os meios de comunicação de massa, como o cinema, a televisão e o rádio, atingem milhares de pessoas ao mesmo tempo. O desenvolvimento desses meios foi responsável pela disseminação de valores que contribuíram para a forma como grande parte da população enxerga determinados grupos e comportamentos.

O cinema possui a capacidade de auxiliar na construção de valores de uma dada sociedade, pois consegue ressignificar os dilemas vivenciados pelas pessoas no seu cotidiano. De acordo com Oliveira:

O fato de o cinema reproduzir a complexidade da vida cotidiana e dos dilemas vivenciados pelas pessoas em diferentes esferas da vida em sociedade lhe confere a possibilidade de contribuir para a construção, reconstrução e sedimentação de conhecimentos, atitudes e valores. O encantamento ou o impacto provocado pela sequência ininterrupta de imagens vinculadas a sons e narrativas favorecem a aproximação com o contexto apresentado e permitem a identificação pessoal com a realidade refletida na tela. (2007, p. 33)

Valores e atitudes podem ser redimensionados pela linguagem cinematográfica, visto que o cinema é uma produção simbólica que, por meio de representações, age diretamente nas subjetividades dos espectadores.

A relação entre realizadores e espectadores, portanto, é um fator importante para compreendermos os impactos do cinema. As produções cinematográficas auxiliam na reflexão acerca dos arranjos sociais e, concomitantemente, contribuem para que novas representações sejam incorporadas ao imaginário social. Moreno resume essa relação da seguinte forma:

O cinema como resultado de uma produção mental-criativa de determinados sujeitos ou grupos da sociedade tem sempre como objetivo expor esta produção - o filme - para toda a sociedade. Com certeza, esta produção mental-criativa trará um somatório - ou reflexos - de veredictos exarados pela sociedade que, neste momento, terão voz através de uma produção cinematográfica. Trará também o conjunto das observações pessoais, críticas construtivas ou negativas, intolerâncias, idiosincrasias e preconceitos de seus realizadores. Não obstante, esta visão cinematográfica demonstrará também uma preocupação com a sociedade a qual pertence e em que provoca estes estados de manifestação. Que, sintomaticamente, é um reflexo dela ou, no oposto, uma recusa aos seus valores culturais e sociais. (1995, p. 02)

Vários autores realizaram estudos sobre a representação de negros e gays no cinema e na televisão brasileiros (Moreno 1995, Araújo, 2000, Rodrigues 2011, Lacerda Júnior, 2015), com a finalidade de empreender uma análise crítica sobre como esses grupos são representados. Dentre as

conclusões a que chegaram, destaca-se a de que as representações presentes no cinema e na TV contribuem para a manutenção de estereótipos e preconceitos.

Faz-se necessário compreender que raça e sexualidade são construções sociais, portanto estão relacionados com as experiências vividas por cada indivíduo ou grupo. No século XX, essas experiências, também, estão associadas aos meios de comunicação. A forma como determinadas linguagens, corpos e rituais são representados ajudam a construir o imaginário social.

Sobre a sexualidade Louro afirma que,

nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade. (2008, p. 82)

Em relação à questão racial, a ideologia do embranquecimento e o mito da democracia racial foram responsáveis pela forma como negros foram representados nos meios de comunicação. Segundo Rodrigues,

um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”. (2011, p. 21)

Joel Zito Araújo, em **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**, e João Carlos Rodrigues, em **O negro brasileiro e o cinema**, fazem um panorama da produção televisiva e cinematográfica brasileira, respectivamente, na tentativa de compreender como a população negra é comumente representada.

Ambos autores constataram que tanto a televisão quanto o cinema intensificam o discurso racial existente no Brasil. Os personagens negros nos dois meios, aparecem por meio de estereótipos, que fazem parte do imaginário brasileiro. Alguns desses fazem referência ao período escravocrata, reforçando a posição de subalternidade da população negra. Conforme nos explica Araújo.

Nas telenovelas restantes da Tupi e da Globo levadas ao ar nos anos 60, em que foi possível identificar personagens interpretados por atores afro-brasileiros, podemos concluir que todos representaram somente papéis de pessoas subalternas. Além da reedição dos estereótipos da *mammie* e do *Tom*, identificamos a reiteração da representação da mulher negra como empregada doméstica e a introdução da mulata sedutora e do malandro carioca. (2000, p. 97)

Araújo e Rodrigues elencam uma série de personagens construídos a partir de estereótipos e que são recorrentes nas produções televisivas e cinematográficas brasileiras. Esses personagens se repetem nas pesquisas de ambos autores, apesar de alguns serem nomeados de maneira diferente. Entre esses estereótipos⁸, alguns se destacam por estarem sedimentados na memória do brasileiro.

O Tom ou Preto Velho é aquele que encarna as características mais pretensamente positivadas pelos brancos. Serviçal fiel, bondoso, sábio e digno. Um contraponto a outra personagem descrito por Rodrigues, o Negro Revoltado, muitas vezes, representado pelo quilombola, militante, questionador da ordem social.

Outro estereótipo que tem bases escravocratas é o da *Mammie* ou Mãe Preta. Caracterizada como uma mulher bondosa e de muitas histórias, é apresentada como sofredora e conformada. É a mulher responsável por cuidar do filho dos patrões.

Outros estereótipos somam-se aos descritos acima: o negro de alma branca, que faz de tudo para ser integrado a sociedade dominante; o negão é um personagem altamente sexualizado, pervertido e insaciável sexualmente; o

⁸ Para melhor detalhamento dos estereótipos e arquétipos usados na televisão e no cinema brasileiros consultar. Araújo, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* – São Paulo: editora SENAC São Paulo, 2000 e Rodrigues, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema* – 4ª ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

malandro, um tipo esperto, que abusa da confiança das pessoas, este contém uma dose de erotismo, o favelado um tipo muito comum no imaginário brasileiro, apresenta-se como honesto, trabalhador, humilde e apreciador de samba.

As mulheres negras são caracterizadas, além da *Mammie*, pelos arquétipos que Rodrigues denomina como mulata boazuda ou musa. Estas caracterizam-se principalmente pela beleza, mas diferem no sentido de que a primeira é ativa e sensual, enquanto a segunda é pudica e respeitável. Além disso, as mulheres negras sempre estiveram presentes em papéis de escravas e empregadas domésticas.

Em relação às personagens homossexuais, destacam-se dois estudos que se propuseram a fazer um panorama de como estes personagens aparecem ao longo da história do cinema brasileiro. O primeiro foi realizado por Antônio do Nascimento Moreno, intitulado **A personagem homossexual no cinema brasileiro**, que propõe observar como esses personagens aparecem nas produções realizadas a partir da década de 1920 até 1995, período da realização da pesquisa.

Outro estudo importante para compreendermos como são construídas as personagens homossexuais no cinema brasileiro, foi realizado por Luiz Francisco Buarque de Lacerda Junior, intitulado **Cinema Gay Brasileiro: Políticas de representação e além**, que abrange produções realizadas até os primeiros anos da década de 2010.

Os dois autores, apesar das divergências em relação ao modelo de análise adotado, chegam à conclusão de que as personagens LGBT's são construídas com base em estereótipos. Moreno resume da seguinte forma, como as personagens homossexuais foram construídas no cinema brasileiro.

as qualidades atribuídas as personagens homossexuais nos filmes brasileiros analisados, o retrato social do homossexual, em forma condensada, seria a de um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente, tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos

relacionamentos interpessoais, mostra tendência a solidão e é incapaz de uma relação monogâmica pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. (1995, p. 136)

Lacerda Júnior, aponta alguns fatores limitantes na pesquisa realizada por Moreno, tanto na metodologia, quanto no acesso a filmes que foram restaurados após a realização da pesquisa. Segundo o autor, é possível perceber a utilização recorrente do que ele chama de “transgeneridade farsesca e, também do tipo afeminado como recurso cômico das chanchadas” (2015, p.34). Essas personagens apareciam na trama de maneira pontual, sem maior envolvimento com o enredo principal do filme. Sua função era entreter o espectador, ao utilizar de maneira cômica os seus trejeitos afeminados.

Segundo o autor, a partir do final da década de 1960, a maneira como os homossexuais aparecem nos filmes torna-se mais direta, ocupando maior espaço na história.

Podemos afirmar, com uma pequena dose de generalização, que até os anos 1950, as expressões mais visíveis do homoerotismo masculino no cinema brasileiro resumiam-se ao tipo efeminado e a transgeneridade farsesca, o primeiro emprestando sua afetação e a segunda sua suposta incongruência de gênero para fazer rir. Os anos 60, por sua vez, trouxeram o fantasma da homossexualidade através da homofobia própria da masculinidade hegemônica, ou seja, o medo de ser tomado como homossexual. Nessa perspectiva, o final dos anos 60 e as décadas de 70 e 80 apresentaram um quadro significativamente diferente: o homoerotismo masculino passou a ser apresentado de forma recorrente, recebendo um tratamento mais direto e maior espaço nos filmes dessa época. (2015, p. 91)

É importante salientar, como afirma o autor, que as mudanças ocorridas nas últimas décadas do século XX, estão relacionadas com as mudanças de posturas dentro do próprio movimento LGBT, que passa a se reestruturar na busca de um discurso que valorize as múltiplas características dos homossexuais, fugindo do modelo binário masculino/feminino, que predominava até então.

Da mesma forma, ele (2015) aponta, para mudanças nas produções do final do século XX e até os primeiros anos da década de 2010. Nesse período, observa-se o crescente número de produções que irão tratar de relacionamentos homoafetivos; porém, devido a busca em positivar a imagem dos LGBT's, muitos filmes trataram de temas tidos como universais, tendo como referência o modelo heteronormativo.

A maioria dos filmes desse período trata do homossexual branco, de classe média, em sua busca por construir uma família. Isso reflete a busca do próprio movimento LGBT, categorizado por Lacerda Júnior como “*assimilacionismo*” (2015, p. 139), ou seja, a busca pela integração do homossexual à sociedade, pautando a igualdade entre homos e heterossexuais, porém, os homossexuais precisam se adequar as normas sociais pautadas pelo grupo dominante.

Todavia, esse novo modelo cria um novo nicho de exclusão, como explica Lacerda Júnior:

para as questões aqui discutidas, diz respeito a normalização do homoerotismo decorrente da hegemonização da identidade gay. Se é indiscutível que há uma maior tolerância em relação aos gays, essa tolerância passa precisamente pelo que o gay representa – cisgeneridade, branquitude, extratos médios, conjugalidade heteronormativa –, ou seja, ela apenas desloca a abjeção em direção a outros sujeitos e práticas que não se enquadram nesses requisitos, promovendo assim uma nova exclusão. (2015, p. 141).

Nesse contexto, grupos que fogem a essas características entram numa espiral de exclusão, na qual não se veem representados, tanto nos debates realizados pelo movimento LGBT, quanto nas produções cinematográficas que buscam retratar a vivência das pessoas que compõem essa comunidade.

Com isso, pessoas que apresentam outras características de gênero, raça e classe social podem ser invisibilizadas das representações LGBT's. Os estudos citados acima não se referem, especificamente, a esses grupos. O que aponta para a necessidade de estudos voltados a analisar a representação de negros gays periféricos no cinema.

São essas trajetórias, que o **Afronte** pretende retratar. Para realizar tal tarefa fomos em busca das vivências que constroem a identidade negra gay.

Pautadas sempre na construção da concepção do afeto, que, como nos explica Nery “a afetividade direciona e motiva o ser humano para a formação de vínculos” (2008, p. 71). E corroboramos com Hooks em sua afirmação de que “a vontade de amar tem representado um ato de resistência para os Afro-americanos”. (1993, p. 01).

Estamos discorrendo, portanto, sobre a coletividade. Apesar de ser uma trajetória individual, a formação da identidade de um jovem negro gay é, como já foi dito anteriormente, construída a partir de determinadas especificidades, pois esta será entrecortada pela identidade negra. O que presume uma outra vivência, que está ligada à sociabilidade de cada indivíduo.

Corroboramos com Neusa Santos Souza a concepção de que a construção da identidade está ligada a nossas experiências corporais e aos significados que atribuímos a elas. Segundo afirma Jurandir Freire Costa, na introdução a obra da autora:

A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com o corpo. A imagem ou enunciado identificatório que o sujeito tem de si estão baseados na experiência de dor, prazer ou desprazer que o corpo obriga-lhe a sentir e pensar. (...) Para que o sujeito construa enunciados sobre a sua identidade de modo a criar uma estrutura psíquica harmoniosa, é necessário que o corpo seja predominantemente vivido e pensado como local e fonte de vida e prazer. (1983, p. 06).

Isso nos fez pensar em fatores que geram, a partir do afeto, mecanismos de resistência e valorização da identidade negra e gay para retratar no filme. O primeiro fator para que isso ocorra é o conhecimento de nossa história. Para isso, recorreremos a ancestralidade; pois como afirma Sousa; “Os antepassados ocupam um lugar privilegiado na história do negro, particularmente na história do negro brasileiro” (1983, p. 35).

Como forma de reconstruir essa trajetória de valorização das características negras, buscamos fatores que contribuíram para a nossa história de resistência às desigualdades impostas pela sociedade brasileira.

Utilizamos a capoeira e a religiosidade no filme para refazer esse processo de valorização das características negras, pois são duas expressões

com forte apelo corporal e de valorização da cultura negra que se fundou no Brasil.

O Candomblé foi retratado, pois muitos estudos mostram que a estrutura litúrgica dessa religião prega a liberdade e o afeto, o que a faz absorver um grande número de pessoas LGBT's. Ratts afirma que, "essas religiões têm sido as mais abertas ao público LGBT". (2007, p. 04)

Rita Laura Segato (1989), a partir de seus estudos em terreiros do Recife, afirma que a estrutura diferenciada ligada ao sexo nas casas de santo estaria diretamente ligada as reformulações sociais causados aos grupos de negros escravizados no período da colonização. O tráfico negreiro obrigou esses grupos a se reestruturarem e a compor novos conceitos de masculino e feminino.

A capoeira e o candomblé são, portanto, formas de valorização da cultura e das características negras. Isso ajuda a construção de uma identidade positiva para a população negra, pois ambos se constituem em espaços educativos de circulação de conhecimentos e de valorização da memória.

A liberdade em relação a sexualidade é um ponto importante quando se discute a experiência de homossexuais negros, pois, além de invisibilizados pelas representações do movimento LGBT; sua prática afetiva é condenada por outras religiões. Isso faz que muitos se sintam acolhidos e respeitados nos terreiros.

Pensar no afeto, remete-nos a relacionamentos amorosos e a outras formas de união entre as pessoas. Temos afeto por nossos pais e irmãos, por amigos, por pessoas com as quais possuímos coisas em comum; mas, além disso, o afeto refere-se ao próprio ser. Segundo Bell Hooks, "a arte e a prática de amar começam com nossa capacidade de nos conhecermos e afirmar". (1993, p. 195).

Esse conhecermo-nos e afirmar-nos está ligado ao conhecimento de nossa história e da valorização de nossas características. O afeto é partilhado por aqueles que se amam primeiramente. Faz-se necessário o cultivo do "amor interior" (1993, p. 196), expressão usada por bell hooks, para explicar que é necessário nos amar, independente das outras pessoas.

Nesse processo de desenvolvimento da afetividade, surgem os grupos ou coletivos como o **Afrobixas**. Eles são importantes, pois as pessoas podem reconhecer uns nos outros, aquilo que valorizamos em nós mesmos. O afeto gera “diversos níveis de intensidade na interação humana, distanciamentos e proximidades afetivas” (Nery, 2008, p. 72).

Esses distanciamento e proximidades são os vínculos que construímos ao longo da vida, como afirma Nery:

Os vínculos são os hifens existenciais entre as pessoas (ser-humano-em-relação-com-outro), grifados, em determinados momentos e contextos, com várias tonalidades, intencionalidades. (...) A afetividade é o conjunto dos pontos que forma a reta do hífen e que promove a interconexão das partes que lhe são relativas. A afetividade, portanto, percorre os vínculos (e os grupos), estabelecendo-os, mantendo-os e desfazendo-os e elucida as motivações e o sentimento do desempenho dos diversos papéis sociais. (2008, p. 67 -68)

Representar esses vínculos também faz parte do cinema, ao descrever como os negros e LGBT's foram retratados nas produções cinematográficas podemos perceber que existe o apagamento dos grupos que estão fora dos padrões estabelecidos pelos que detêm a hegemonia.

Faz-se necessário, portanto, discutir outras performances sociais e mostrar as múltiplas identidades e compreensões de mundo que existem em nossa sociedade, para que as diferenças não sejam motivo de preconceito e exclusão.

8. Metodologia

Neste momento, pretende-se tratar do processo de elaboração do filme, desde o surgimento da ideia até o produto final. É importante ter em mente que uma obra cinematográfica se refaz e se transforma em cada etapa de sua confecção. Um documentário, por ter uma natureza ligada à realidade factual, pode seguir caminhos bastantes distintos dos que foram imaginados inicialmente. Uma ficção, apesar do roteiro fechado, pode-se tornar outro filme no momento da montagem.

O **Afronte** buscou unir as linguagens cinematográficas da ficção e do documentário. Essa opção torna a sua feitura diferente, pois são necessários o trabalho de pesquisa, que irá conduzir o documentário, e a elaboração de um roteiro com uma história ficcional, concebida de maneira que a realidade documentada seja vista de uma forma diferente pelo espectador.

A ideia do **Afronte** surgiu durante a disciplina de pré-projeto, ministrada pela professora Denise Moraes, no primeiro semestre do ano de 2016. Foi o resultado dos desejos pessoais de dois alunos — Eu (Marcus Vinicius) e Bruno Victor (Figura 1) — que queriam ver sua realidade, bem como a de outros jovens como eles, retratada no cinema. A partir disso, foi redigido um projeto no qual se esboçou a ideia central do filme e se estabeleceu como e quando ele seria realizado.



Fig. 1 Marcus Vinicius e Bruno Victor, diretores do Afronte

8.1. Pré-Produção

A pré-produção do **Afronte** começou no segundo semestre de 2016. Ao longo desse período, foram realizadas as seguintes tarefas: formação da equipe que trabalharia no filme, construção do roteiro, captação de recursos, contato com as pessoas que mostrariam as suas vivências e testes com os atores que atuariam no filme.

Inicialmente, entramos em contato com o coletivo **Afrobixas** para mostrar o nosso projeto e propor que eles participassem, mostrando as suas vivências, pois o coletivo tinha como uma de suas práticas realizar discussões como a que o **Afronte** se propunha a fazer.

Realizamos testes com possíveis atores para o filme no dia 10 de outubro de 2016, durante toda a tarde. Para o teste, resolvemos utilizar um trecho do filme **Línguas Desatadas** (Tungues Untied), do cineasta Marlon Riggs⁹. Esse filme é uma das referências utilizadas na concepção do **Afronte**. Além desse texto, para conseguirmos perceber a capacidade de lidar com situações não previstas dos atores, pedimos que eles nos relatassem uma história de sua vida pessoal que tivesse relação com o filme. Escolhemos o ator Victor Hugo para o papel principal, com base em seu desempenho no teste e em sua apresentação da peça **Calabar**, a que havíamos assistido.

Nesse mesmo período, Bruno convidou Renata Schelb para ser a produtora do nosso filme. A partir desse momento, passamos a realizar reuniões regulares para fecharmos um cronograma de filmagem e, a partir de então, elaborarmos um orçamento prévio.

Ao fechar o orçamento, percebemos que precisaríamos de, pelo menos, dez mil reais para a realização do filme. Esse valor não incluía o pagamento da equipe, pois todos trabalhariam de maneira voluntária. A equipe receberia, somente, ajuda de custo.

⁹ Línguas Desatadas (1989) utiliza a linguagem experimental, os depoimentos, a poesia, o rap, para retratar os dilemas vividos por negros gays nos Estados Unidos. Por um lado aparece a resistência na aceitação da homossexualidade pelo movimento negro, de outro, a falta de representatividade negra dentro da comunidade LGBT.

Para conseguir os recursos necessários, fizemos um financiamento coletivo. Esse foi um período de muito trabalho e, por isso, será descrito com mais detalhes, posteriormente.

Definimos os chefes de equipe e seus assistentes e continuávamos alterando o roteiro. A escrita do roteiro foi algo que deixávamos sempre em aberto, devido aos possíveis imprevistos. Algumas cenas do roteiro original, por exemplo, não puderam ser gravadas, o que nos obrigou a reelaborá-lo durante o período das filmagens. Do mesmo modo, algumas ideias foram surgindo ao longo da produção, como por exemplo, a gravação de alguns depoimentos que não estavam previstos, mas que poderiam contribuir para o filme.

Elaboramos um cronograma de filmagens, segundo o qual começaríamos as gravações em outubro, e retornaríamos em fevereiro. Nesse intervalo, conseguimos organizar os itens necessários para as cenas mais trabalhosas, que seriam gravadas em fevereiro.

Financiamento Coletivo

A fim de obter os recursos necessários para a produção do filme, decidimos realizar um financiamento coletivo, ou seja, iríamos fazer uma campanha para que as pessoas apoiassem o projeto. Para isso, escolhemos, após muita pesquisa, o **Benfeitoria**, que consiste numa plataforma que ajuda a mobilizar pessoas com o objetivo de financiar projetos culturais.

Para a realização da campanha, produzimos um vídeo (Figura 2) no qual descrevíamos a proposta do filme e explicávamos por que era importante as pessoas colaborarem com ele. Convidamos os componentes do **Afrobixas** para fazer um ensaio fotográfico realizado, em dois dias — no qual contamos com a parceria do fotógrafo Rilbert Andrade — e gravar um depoimento sobre a importância do projeto.

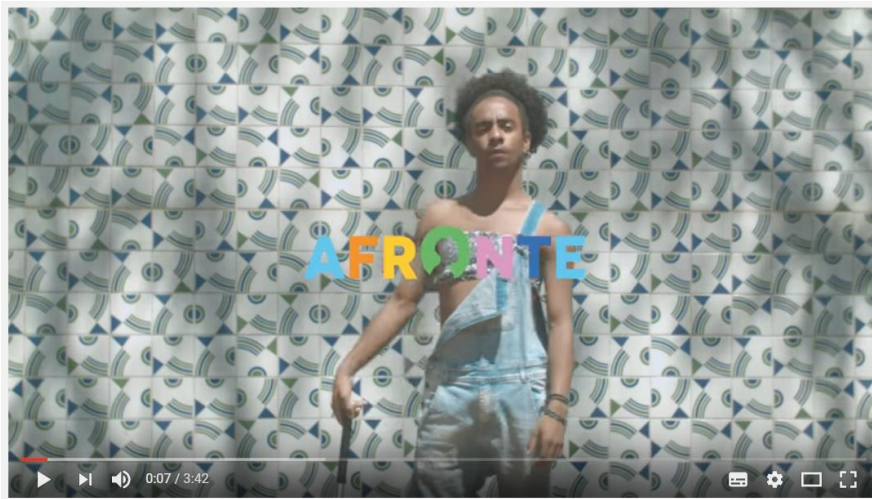


Fig. 2 Vídeo da campanha de financiamento coletivo do Afronte

O primeiro dia do ensaio aconteceu no dia 15 de agosto de 2016, das 14 às 18 horas. Nesse dia, fotografamos Caetano Santos, Kaio Santos e Liniker Teixeira; e gravamos seus respectivos depoimentos. O segundo dia de ensaio aconteceu no dia 17 de agosto de 2016, das 8 às 12 horas. Nesse dia, participaram Ricardo Caldeira, Leandro Lopo e Aurélio Hugo, que também tiveram gravados seus depoimentos.

Além do ensaio, entrevistamos Thiago Almeida, que falou sobre a forma como a sexualidade é tratada pelo Candomblé; pois ancestralidade e religiosidade são temas abordados no filme. Gravamos uma reunião do Coletivo Afrobixas e uma performance do ator Gustavo Vaz, na qual ele buscou retratar o empoderamento do negro gay. Para a performance, ele utilizou a música “É o poder” da cantora Karol Conká, da qual conseguimos a liberação de uso para utilizá-la em nosso vídeo.

Por último, Bruno e eu gravamos um depoimento, em que procuramos explicar o porquê da importância do filme e pedir que as pessoas colaborassem para que pudéssemos realizá-lo. Após tudo isso, nosso editor, Lucas Araque, ficou responsável por editar o vídeo que utilizaríamos na campanha.

O resultado do ensaio fotográfico e das gravações foi, posteriormente, utilizado para a produção do vídeo do Benfeitoria ou de colagens, produzidas pelo publicitário Marcus Póvoa a partir das fotos. As colagens foram usadas como recompensas para as pessoas que colaboraram com o filme.

Produziram-se seis colagens (Figuras 3 a 8), uma de cada membro do Afrobixas que fotografamos.



Fig. 3 Colagem do Caetano Santos



Fig. 4 Colagem Kaio Santos



Fig. 5 Colagem Liniker Teixeira



Fig. 6 Colagem Ricardo Caldeira



Fig. 7 Colagem Leandro Lopo



Fig. 8 Colagem Hugo Aurélio

Na campanha de financiamento coletivo, contamos com outras parcerias na produção das recompensas. O artista Ricardo Caldeira cedeu alguns de seus desenhos (Figura 9) para serem impressos em fine art e para produzirmos postais. A **Conspiração Libertina** apoiou-nos com um kit, que contém adesivos e imãs de geladeira, todos com temática LGBT e feminista. Essas parcerias foram importantes, pois eram necessárias outras recompensas, que atraíssem o máximo de colaboradores para nossa campanha do Benfeitoria.

POSTAIS E *FINE ART* A3



DE RICARDO CALDEIRA

Fig. 9 Desenhos do Ricardo Caldeira cedidos como recompensa para o Afronte.

Criamos perfis em várias redes sociais, Twitter, Instagram e Facebook. O perfil no Facebook (Figura 10) tornou-se o principal responsável pela divulgação da campanha do Benfeitoria. Realizamos postagens anteriores ao início da campanha para que as pessoas conhecessem o projeto e esperassem pela forma de ajudá-lo.

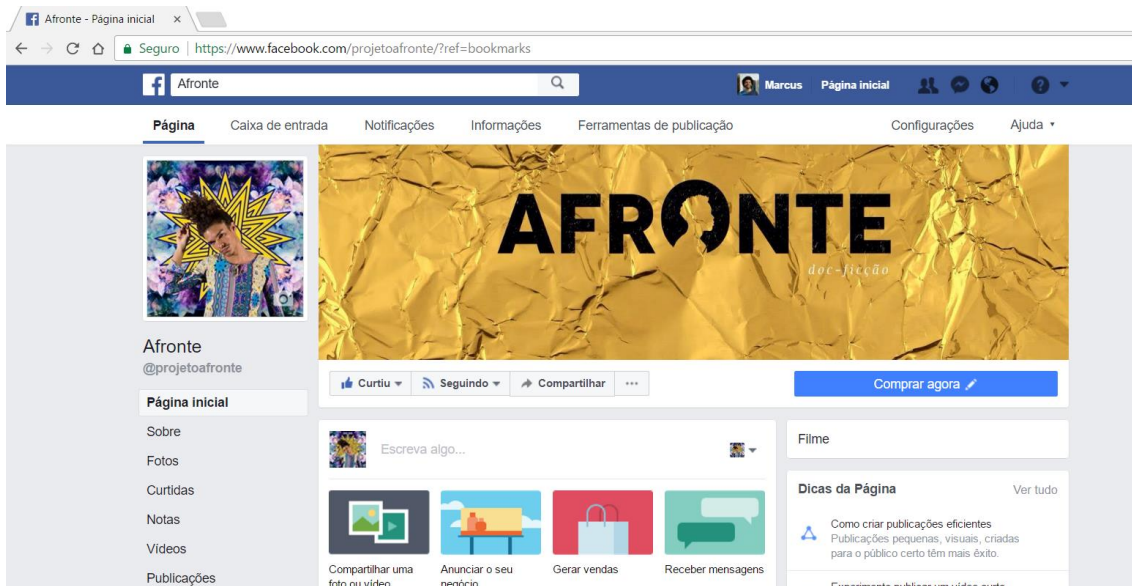


Fig. 9. Página do Afronte no Facebook

A campanha no Benfeitoria foi lançada no dia 18 de outubro e encerrou-se no dia 02 de dezembro. Ao longo desse período, trabalhamos intensamente para divulgar o projeto e para fazê-lo alcançar o máximo possível de pessoas, a fim de conseguirmos atingir a meta estabelecida.

No decorrer da campanha, o projeto ganhou maior visibilidade, pois tornou-se matéria de blogs, de jornais e de televisão (Figuras de 11 a 18), tais como: **Geledés**; **Caderno Eu, Estudante**, suplemento do jornal **Correio Brasiliense**; **Papel Pop**; **Caderno de Cultura**, do jornal **Correio Brasiliense**; portal **Alô Brasília**; **Metrópoles**; **Papo de Cinema**; jornal **O Popular**; **UnBTV**.



Fig. 11 Matéria Geledés

Afronte
Publicado por Marcus Azevedo [?] · 31 de outubro de 2016 ·

O Afronte saiu no Papel Pop. Nessa matéria sobre o filme Moonlight, que é a grande aposta cinematográfica do ano, o Afronte é descrito como um filme que luta contra o racismo ao abordar a realidade dos jovens negros gays do Distrito Federal.

Acesse nosso benefeitoria e colabore com o nosso projeto.
benfeitoria.com/projetoafronte



"Moonlight" é aposta de filme do ano e tem documentário brasileiro com tema semelhante

O longa "Moonlight" estreou no festival de cinema de Telluride, no Colorado, há um mês e desde então tem recebido ótimas críticas por onde passa. Sua última exibição...

PAPELPOP.COM

Fig. 13 Matéria Papel Pop

Afronte
Publicado por Bruno Victor [?] · 7 de novembro de 2016 ·

Em entrevista ao Alô Brasília, falamos: "A intenção é mostrar nossas realidades e vivências e que estamos por aí, no trabalho, na universidade... Por isso falamos que o Afronte é ocupação de lugares pelos negros gays." Colabore com o Afronte: <https://benfeitoria.com/projetoafronte>



A voz do cinema independente | Portal Alô

Os estudantes do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB) Bruno Victor dos Santos Almeida, 25 anos, e Marcus Vnicius Mesquita, 33 anos, são idealizadores e também diretores do documentário de ficção "Afronte", que tem...

ALO.COM.BR

Fig. 15 Matéria Alô, Brasília

Fig. 12 Matéria caderno Eu, estudante

Afronte
Publicado por Bruno Victor [?] · 1 de novembro de 2016 ·

Dessa vez o Afronte está no Cultura Correio Braziliense! Falamos sobre a falta de representatividade na mídia e na política. Também citamos filmes que nos inspiram, como o Favela Gay e Das Raízes às Pontas.

Ajude o Afronte: <https://benfeitoria.com/projetoafronte>



Estudantes questionam falta de representatividade negra e gay em filme

Documentário "Afronte" está com projeto de financiamento coletivo aberto

CORREIOBRAZILIENSE.COM.BR

Fig. 14 Matéria Caderno de Cultura

Afronte
Publicado por Marcus Azevedo [?] · 28 de novembro de 2016 ·

Faltando apenas quatro dias para o fim da nossa campanha no Benefeitoria, o Afronte é destaque do Metrôpoles. Nessa matéria falamos sobre os objetivos do filme e da necessidade do financiamento coletivo para a nossa produção.

Colabore com o Afronte. Clique em benfeitoria.com/projetoafronte. Escolha um valor e vocês podem receber recompensas incríveis.



"Afronte", filme sobre negros gays, é feito com financiamento coletivo

Projeto de conclusão curso dos estudantes de cinema Bruno Victor e Marcus Vnicius,

METROPOLES.COM

Fig. 16 Matéria Metrôpoles



Fig. 17 Matéria Papo de Cinema



Fig. 18 Matéria O Popular

Além dessas ações, contamos com a parceria da Festa Mimosa, cujos produtores sortearam ingressos para o evento que ocorreria no período em que estávamos com a campanha do Benfeitoria ativa. Ao final da campanha, conseguimos 10.350 reais, com 132 benfeitores apoiando o Afronte (Fig 19), o que permitiu realizar a produção da melhor forma possível.

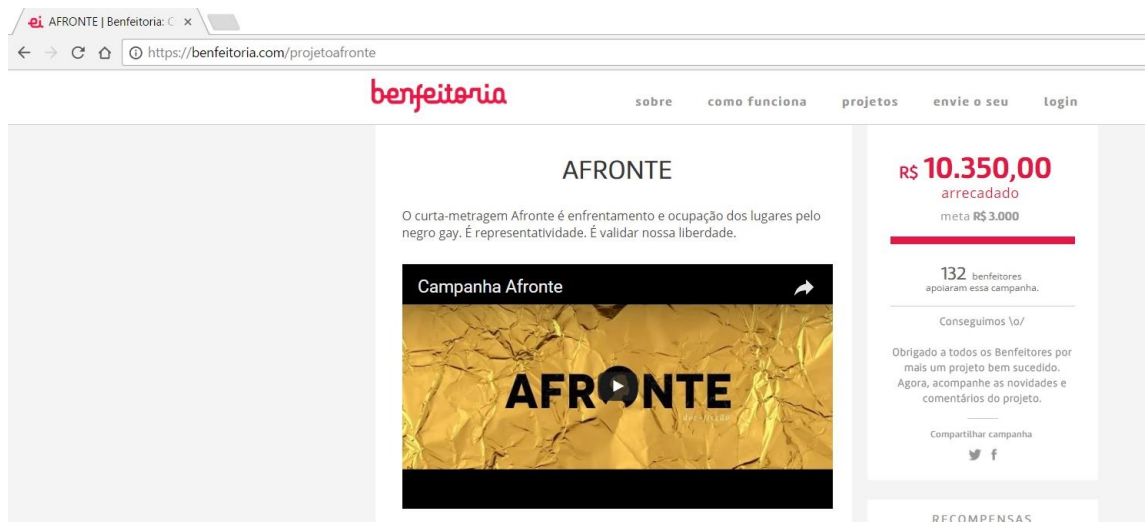


Fig. 19 Página do Afronte no Benfeitoria

8.2. Produção

A etapa de produção do **Afronte** se confunde com a pré-produção, pois iniciamos as gravações do filme com algumas coisas a serem resolvidas. As filmagens não aconteceram de forma contínua, porquanto precisávamos de adaptar-nos à disponibilidade das locações e das pessoas que iriam participar das gravações.

A primeira etapa de filmagens aconteceu na tarde do dia 22 de outubro de 2016, em uma oficina de capoeira realizada durante o **V Sernegra**, no Instituto Federal de Brasília (IFB). Durante o evento, gravou-se uma cena importante para mostrar a busca de referências negras, empreendida pelo protagonista do filme. Após esse dia de gravação, retornamos à pré-produção para definir as outras locações, os figurinos, as datas das outras gravações. Isso aconteceu num intervalo de três meses; pois, em dezembro e janeiro, muitos participantes do filme viajaram.

A segunda etapa ocorreu entre os dias 16 e 24 de fevereiro de 2017. A concentração da maior parte das cenas nesses dias foi importante para que a equipe de produção pensasse a logística em relação ao transporte e à alimentação.

Gravamos no **Galpão Nós do Bambu**, cuja proprietária permitiu que utilizássemos a área da cachoeira que se localiza em sua propriedade. Registramos novo depoimento de Thiago Almeida sobre a importância da religiosidade para a identidade negra e gay.

Utilizou-se uma sala do Pavilhão Antônio Calmon (PAT) na UnB para gravarmos a cena em que o protagonista participa de uma aula sobre cinema negro. Essa disciplina realmente acontece na UnB e é ofertada pelo Decanato de Extensão.

Montamos um quarto cenográfico que foi utilizado em vários momentos do filme. Nesse cenário gravamos o depoimento de Victor Hugo (VH), as cenas que ele divide com Agostinho, após terem se conhecido na festa e o depoimento de Victor Matos e o processo de montagem de sua drag Naomi Leakes.

A equipe de direção de arte teve uma atenção especial para com este cenário, pois, ele teria que expressar o estilo do protagonista — um homem que está num processo de descoberta da sua negritude e de sua sexualidade. O quarto cenográfico foi todo decorado com pinturas de Ricardo Caldeira¹⁰, escolhidas com o objetivo de denotar o processo psicológico pelo que passa a personagem. Outros elementos ligavam a determinados momentos do filme, por exemplo a espada de São Jorge que é uma planta muito encontrada em terreiros.

A cena da festa aconteceu no **Teatro Oficina Perdiz**. Esse é um momento importante do filme, porque marca o primeiro encontro entre as personagens de VH e de Agostinho, que será chave para as discussões concernentes ao afeto. Este foi um dia intenso de gravações, pois realizou-se no mesmo dia em que Victor Matos deu o seu depoimento, durante o processo de montagem de sua drag. Saímos de um set e fomos para outro, pois a Naomi Leakes também participaria da festa. Isso possibilitou que Victor Matos só precisasse montá-la em dois dias de filmagem.

Entrevistamos Gabriel e Damien, no Gama, durante toda manhã. O casal discorreu sobre a experiência de viver um relacionamento afro-centrado e sobre os desafios enfrentados por um casal negro gay. Em seguida, deslocamo-nos até São Sebastião, a fim de gravar a entrevista com Ricardo Caldeira, que participa do filme na cena da festa, na qual realiza uma performance que remete à energia da Pomba-Gira.

Fomos para Ceilândia e Taguatinga. Em Ceilândia, gravamos o depoimento de Víctor Matos e de sua avó, Dona Maria. A cena não estava prevista no roteiro do filme; porém a ideia surgiu durante as conversas que tivemos com Víctor, quando ele nos contou sobre a reação da mãe e da avó, ao saberem que ele se montava. Em Taguatinga, gravamos o caminho percorrido por VH e por Naomi até a festa. Após o almoço, esperamos Vítor Matos montar a Naomi, para gravarmos a cena na praça do Relógio. Essas duas cenas foram gravadas no mesmo dia.

¹⁰ Ricardo Caldeira é um artista de Brasília, residente em São Sebastião, em seus trabalhos realiza uma pesquisa sobre a corporeidade negra e gay.

O último dia de gravação aconteceu, no dia 18 de março, durante um evento em São Sebastião. Organizado pelo **Coletivo Cuerpos Libres** em parceria com a **Casa Frida** e a **Loja Boom**, o **Colore São Sebas** (Fig.20) foi um uma intervenção com discussões, oficinas e, para encerrar, uma festa de rua, em que se realizou uma grande celebração à diversidade.



Fig. 20 Evento Colore São Sebas do Coletivo Cuerpos Libres, em São Sebastião.

Na estrutura narrativa do filme, esse evento assinala a grande transformação da personagem a partir dos encontros que aconteceram ao longo da história. Esses encontros permitiram que a personagem se perceba livre para viver da maneira que desejar, quebrando as barreiras impostas pela sociedade. Essas cenas têm a finalidade de mostrar o ambiente em que acontece o filme, pois os participantes vivem nas cidades satélites ou no entorno do Distrito Federal.

O período de produção foi intenso, mas extremamente prazeroso. O **Afronte** contou com uma equipe que realmente acreditou no projeto e que se integrou de uma maneira incrível, o que propiciou a realização de um trabalho sério, mas num ambiente sempre descontraído.

8.3. Pós-Produção

Após o fim das gravações, entregamos todo o material de imagem e som para o nosso editor, Lucas Araque, que pediu o prazo de um mês para ver todo o material e fazer o primeiro corte do filme. Bruno e eu também assistimos a todo o material produzido, para que pudéssemos selecionar as partes

importantes para o filme e estabelecemos as diretrizes para que o editor pudesse começar a montá-lo.

No início do mês de maio, assistimos ao primeiro corte do filme, que nos apontou para a necessidade de retirar muitas coisas que achávamos necessárias. Esse é um trabalho importante, pois é imperativo estabelecer uma linha discursiva para o filme e retirar das falas e das imagens somente o essencial.

Passamos a nos reunir semanalmente para ver as alterações que foram decididas no encontro anterior. A cada reunião, lapidávamos o filme, para que ele tivesse a mensagem que desejávamos, no tempo estipulado em nosso projeto. A cada semana, reduzíamos o tamanho do filme, e ele se adequava proposta que tínhamos concebido para o Afronte.

Nesse mesmo período, foi necessário conseguir as autorizações para utilizar as músicas que entrariam em algumas cenas. Já tínhamos conseguido entrar em contato com o cantor Jaloo para utilizar a música **Fluxo**. Inserimos a música **Bixa Faz**, do cantor Loucas Figueiras na última cena do filme.

Após esse período, o editor trabalhou na coloração e no som do filme, para que ele fosse finalizado e pudesse ser apresentado. Nessa etapa do filme percebi o quanto ele se transforma. Foram vários cortes até que chegamos ao que consideramos ideal, provavelmente cada vez que assistimos ao filme perceberemos que modificaríamos algo, mas acreditamos que o resultado final cumpriu o objetivo que estabelecemos quando iniciamos esse projeto.

9. Considerações Finais

A escolha de produzir um filme como trabalho de conclusão de curso ocorreu devido acreditar que o cinema constitui um “veículo de comunicação, como instrumento didático, capaz de proporcionar reflexões e encantamentos” (SOUZA, 2006, p. 16). Essa capacidade que o cinema tem quando se propõe a questionar o status quo, é o que me levou a enfrentar o desafio de realizar o **Afronte**.

O formato doc-ficção proporcionou-nos a possibilidade de construir uma reflexão acerca da realidade e, ao mesmo tempo, utilizar mecanismos que trabalhassem com a ilusão que o cinema pode criar. Jogar com a realidade e a ficção foi uma tarefa desafiadora durante toda a produção deste trabalho. A escolha em retratar a realidade e as vivências de jovens negros gays baseou-se numa crítica à invisibilidade desses personagens ou a forma estereotipada que eles aparecem nas produções cinematográficas.

Esses jovens mostraram uma grande riqueza estética, cultural, política e social. Em suas práticas diárias, quebram os padrões estabelecidos por uma sociedade baseada em referências que não os contemplam. Constroem as suas trajetórias baseadas no enfrentamento das dificuldades. Por isso, a importância de contar as formas de combate às situações de racismo e homofobia, mas a partir de outro enfoque.

O **Afronte** trata do racismo e da homofobia sem torná-los os pontos principais das falas desses jovens. Pautamos o discurso do filme, na afronta que é revisitar a sua história e conhecê-la a fundo e como o afeto pode transformar a vida das pessoas.

bell hooks inicia e termina seu artigo **Vivendo de amor**, afirmando que “o amor cura.” (p.188 e 198). Essa afirmação é o que conduz a narrativa do filme. Não estávamos a procura do amor romântico retratado há tantos anos pelo cinema. O amor a que nos referimos é aquele que fortalece as pessoas em suas relações cotidianas. É o sorriso de um amigo, é o poder da crença religiosa, é a força de nossos ancestrais, é “o colo de um boy” como observou Victor Hugo no depoimento que nos prestou.

As formas de enfrentamento encontradas ao longo do filme refazem um retorno ao passado para compreender o presente e valorizar-se enquanto pertencente ao povo negro. Isso aparece por meio da Capoeira e do Candomblé, que trazem o discurso da ancestralidade e, dessa forma, da valorização do negro.

Ambos para nós simbolizam novos Quilombos, ou seja, lugares de resistência e valorização do negro e da cultura negra. No Candomblé, encontramos também falas sobre liberdade sexual, que torna os terreiros lugares onde os homossexuais não precisam se esconder, podem ser eles mesmos, livremente.

O afeto aparecerá na capacidade de amar, tanto nos relacionamentos amorosos quanto nos contatos sociais que estabelecemos em nosso cotidiano. Neste momento, pontuamos a importância de grupos como o Coletivo Afrobixas. Esse coletivo foi o mote inicial do filme, devido as suas práticas que visam ao empoderamento de negros gays.

Um ponto importante para o filme é a quebra do padrão de masculinidade imposto à sociedade. Isso será reafirmado pelas mudanças ocorridas no protagonista e pela participação de Victor Matos que criou a drag Naomi Leakes. O processo de transformação que ambos mostram, no filme, simbolizam a ruptura com binarismos como masculino/feminino, homem/mulher.

O **Afronte** é um recorte em relação as questões de sexualidade e raça. Fazem-se necessárias novas produções que possam retratar as diversas realidades e formas de vida das pessoas que interseccionam esses fatores. Desse modo, o cinema pode ser um importante aliado de grupos com pouca visibilidade.

Neste trabalho, lidamos com pessoas reais e personagens ficcionais, por isso, houve a preocupação em construir uma narrativa que valorizasse cada depoimento, cada pessoa que se dispôs a contar um pouco de sua história. Ao mesmo tempo, foi importante compreender que o que mostramos no filme é uma parte das experiências que todos eles possuem. Compreender isso e preocupar-se em como essas pessoas serão retratadas pelo filme era algo constante durante toda a produção.

Realizar um filme, independentemente de tempo de duração, é um processo trabalhoso, que necessita de muita dedicação. Ao final da produção do **Afronte**, percebemos que contar com uma equipe engajada no projeto e competente foi um grande diferencial. Isso foi importante para que o filme deixasse de ser uma ideia e se concretizasse.

O **Afronte** tornou-se mais do que um filme. Ele é um posicionamento político, é um ato de militância. Percebemos enquanto o realizávamos que não se tratava apenas de um projeto de experimentação. Estamos afirmando que existem outras formas de se apresentar no mundo e que elas também precisam ser respeitadas

10. Bibliografia

- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.
- BALARDIN, Daiane. **Entre o jogo e a cena: a hibridização do real e da ficção**. (Dissertação de Mestrado), Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, Santa Cruz do Sul, 2013.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade da produção cinematográfica afrobrasileira contemporânea**. XV Encontro Regional de História da Associação Nacional de História (ANPUH), v. 1, 2012.
- FERREIRA, Ceiza, **Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático** Razón y Palabra, 2013, 18 (Março-Maio). Data de consulta: 30 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199525737021>> ISSN 1605-4806.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. **Petrópolis: Vozes**, p. 103-133, 2000.
- hooks, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**, v. 2, p. 188-198, Pallas .2000.
- JUNIOR, Joilson Santana Marques. **Notas sobre um itinerário bibliográfico: onde estão os homossexuais negros?**. *Revista Em Pauta* 28 (2012): 183-194.
- LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além** (Tese Doutorado). Recife: O Autor, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade**. *Educação & realidade*. Porto Alegre. Vol. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 81-97 (2008).
- LUZ, Nilton. **Pluriidentidades: crises de representação no movimento lgbt**. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, UFBA, 2012.
- MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro** (dissertação de mestrado) - Campinas, SP, 1995.

NERY, Maria da Penha. **Afetividade intergrupala, política afirmativa e sistema de cotas para negros.** (Tese de doutorado), Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Nova Edição. Papyrus Editora, São Paulo, 2010.

PINHO, Osmundo. **Qual a identidade do homem negro?**. Revista Democracia viva nº 22, Ibase jun/jul 2004. Disponível em <https://issuu.com/ibase/docs/democracia-viva-22>

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

RATTS, Alex. Entre personas e grupos homossexuais negros e afro-
lgttb. BARROS JÚNIOR, Francisco de Oliveira e LIMA, Solimar Oliveira (Orgs.). **Homossexualidade sem fronteiras.** Rio de Janeiro: Booklinks/Tresina: Grupo Matizes, 2007.

RICKLI, Andressa Deflon. **O cinema além da tela: quando o real transforma-se em ficcional.**(Dissertação de mestrado), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

RODRIGUES, Cristiano. **Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil.** Seminário internacional fazendo gênero, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Comunicação da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 16, 2013.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** – 4ª ed. - Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

ROSA, Walter. **Observando uma masculinidade subalterna: homens negros em uma “democracia racial.** Trabalho apresentado no ST, v. 18. 2004.

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 2005.

SEGATO, Rita Laura. Inventando a Natureza: Família, Sexo e Gênero no Xangô do Recife. IN: Moura, C.E.M de (org.) - **Meu Sinal está no teu corpo.**

Escritos sobre a religião dos orixás, São Paulo, Edicon-Edusp, pp. 11-54, 1989.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. v. 1.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Souza, Rolf Ribeiro de. **As representações do homem negro e suas consequências**. *Revista Fórum Identidades* (2014).

SWAIN, Tânia Navarro. Você disse imaginário. IN: SWAIN, Tânia Navarro (org.). **História no plural**. Brasília: Ed. da UnB, 1994.

11. Filmografia

Rainha Diaba. Antônio Carlos Fontoura, Ficção, Brasil, 1974.

Abolição. Zózimo Bulbul, Documentário, Brasil, 1988.

Tongues Untied (Línguas desatadas). Marlon Riggs, Documentário, Estados Unidos, 1989.

Paris is Burning. Jennie Livingston, Documentário. Estados Unidos, 1991.

Madame Satã. Karin Aïnouz, Ficção, Brasil, 2002.

Bombadeira - A dor da beleza. Luis Carlos de Alencar, Documentário, Brasil, 2007.

Les amour imaginaires (Amores imaginários). Xavier Dolan, Ficção, Canadá, 2010.

Der Kreis (O círculo). Stefan Haupt, Documentário, Suíça, 2014.

Dear white people (Cara gente branca). Justin Simien, Ficção, Estados Unidos, 2014.

12. Anexos

AFRONTA
ROTEIRO: BRUNO VICTOR E MARCUS AZEVEDO

Cena 1

Int. rodoviária- dia.

[PLANO GERAL]

[SOM OFF- VOZ EDILEUZA DANDO AULA] A fala de EDILEUZA sobre a não presença do negro no cinema, suas dificuldades, seus estereótipos midiáticos.

HUGO (um jovem negro de 25 anos aproximadamente, alto, porte físico "forte", cabelo afro e barba grande, roupas básicas camiseta, calça jeans e mochila) Sobe as escadas e vai aparecendo no quadro até chegar ao nível da plataforma da rodoviária. HUGO pára, olha no celular, ao ficar parado toda a movimentação de pessoas andando de um lado para outro faz HUGO ficar em segundo plano no quadro.

Cena 2

EXT-L2 - ponto de ônibus- dia

[PLANO GERAL]

[SOM OFF- VOZ EDILEUZA DANDO AULA]

O ônibus parado sai do ponto de ônibus e é possível ver HUGO se direcionando à uma espécie de trilha atrás do ponto de ônibus feito de vidro transparente.

DEVIDO AO REFLEXO DO VIDRO DO PONTO DE ÔNIBUS É POSSÍVEL VER HUGO ANDANDO NA TRILHA E TAMBÉM O MOVIMENTO DE CARROS NA L2.

[As próximas duas cenas ocorrerão num plano sequência]

CONTINUA

Cena 3

Int - PAT - corredor.

[SOM OFF- VOZ EDILEUZA DANDO AULA]

[STEADYCAM]

HUGO ESTÁ CAMINHANDO ATÉ A SALA DE AULA.

A câmera acompanha HUGO adentrando à sala de aula, onde EDILEUZA está falando. Os rostos dos alunos vão aparecendo, passa por HUGO, que ouve atentamente a aula, e para em Alê.

Cena 4

Ext. - UnB - dia

[PLANO MÉDIO]

Depoimento do Alê que fala sobre como é ser um estudante negro gay numa universidade e declama a sua poesia.

• ALÊ

Enquanto Gay

Pego aquele ônibus tarde, muito tarde
Ando transparecendo minha sexualidade
Minha negritude sobre a pele que arde
Sob um sol que faz crescer exponencialmente minha idade

Enquanto gay ando com medo
Medo de amar, medo de tatear
Acordo descabelado ainda cedo
E vejo olhos afim de me pentear

Da periferia faço meu berço
E contra a homofobia não adianta rezar o terço
Devo aturar, devo abstrair
Aqueles que julgam a mim e à travesti

Apanho toda vez que me chamam de viado
Pedem desculpas, assumem a culpa

Como se fosse me aliviar
Na real não vão me enfraquejar

Quero amar em paz e andar em paz
Beijar homens, beijar mulheres
Sem medo dessa galera das chics talheres
Porque pra mim amar assim
Tanto faz

CONTINUA

Cena 5

Int. PAT - sala de aula - dia

[PLANO GERAL]

Depoimento do ALÊ.

NO MEIO DA POESIA, ENTRA A IMAGEM DA SALA DE AULA E DAS PESSOAS QUE VÃO SE LEVANTANDO E SAEM DA SALA, NA INTENÇÃO DE MOSTRAR QUE A AULA ACABOU, HUGO QUE ESTÁ MAIS AO FUNDO É O ÚLTIMO A SE LEVANTAR E SAI DE QUADRO TAMBÉM.

Cena 6

Int. quarto - dia

[PLANO GERAL]

Hugo dará o seu depoimento sobre as suas vivências enquanto homem negro gay, nesse instante todo o aparato cinematográfico aparecerá (luz, equipamento de som, equipe, etc). Essa cena propõe uma quebra da pseudo-realidade do cinema, mostrando a mistura entre realidade e ficção.

Essa cena deverá ser filmada também por planos mais próximos, como closes e planos detalhes.

CENA 7

EXT - L2 - IFB - DIA

[PLANO GERAL] HUGO à caminho do IFB parece ser pequeno em meio ao tamanho do quadro e adentra o prédio.

CENA 8

INT. IFB - DIA

[PLANO GERAL]

A câmera mostra os alunos que participam da oficina e o professor, que explica toda a dinâmica da oficina.

CONTINUA

[PLANO DETALHE]

Olhos de HUGO atentos às explicações do professor.

[Plano médio]

HUGO participa de uma oficina de capoeira no SER NEGRA. Nessa oficina o professor fala sobre ancestralidade.

A CÂMERA SE APROXIMA DE HUGO INTERAGINDO COM O PERSONAGEM

[PLANO DETALHE]

A câmera enquadra detalhes do corpo de HUGO ao realizar os movimentos de capoeira exigidos pelo professor da oficina.

[AO FINAL DA CENA ANTERIOR SOBRE O SOM OFF DO THIAGO CANTANDO UM PONTO DE CANDOMBLÉ]

CENA 9

EXT. - DIA - CACHOEIRA

[IMAGENS DAS MÃOS NOS ATABAQUES E DAS ÁGUAS DA CACHOEIRA, AO FUNDO O SOM DO PONTO CANTADO PELO THIAGO, QUE PERMANECE EM PRIMEIRO PLANO]

CENA 10

EXT. - CACHOEIRA - DIA

[PLANO GERAL]

A CÂMERA MOSTRA A CACHOEIRA E THIAGO COMEÇANDO O SEU DEPOIMENTO.

[PLANO MÉDIO]

THIAGO FALA SOBRE A IMPORTÂNCIA DA RELIGIÃO E DA ANCESTRALIDADE PARA O NEGRO E A PRESENÇA DO HOMOSSEXUAL NOS TERREIROS.

[PLANO GERAL]

THIAGO ANDA PELO CAMINHO COM ESPADAS DE SÃO JORGE E CHEGA ATÉ A CACHOEIRA.

CONTINUA

CENA 11

EXT. CEILÂNDIA - DIA

IMAGENS DA CIDADE PARA AMBIENTAR O LUGAR QUE VICTOR MORA.
[ENQUANTO ESSAS IMAGENS APARECEM O DEPOIMENTO JÁ COMEÇA]

DEPOIMENTO DO VÍCTOR QUE IRÁ FALAR SOBRE AS DIFICULDADES DE SER UMA DRAG NEGRA, UM PONTO IMPORTANTE É ELE FALAR QUE PRECISA IR PARA CASA DE UM AMIGO SE MONTAR PARA DEPOIS IR PARA O TRABALHO.

CENA 12

INT. CASA DA AVÓ DE VICTOR

[PLANO MÉDIO]

VICTOR CONTINUA A FALAR DA SUAS DIFICULDADES COTIDIANAS EM TRABALHAR COMO DRAG.

CENA 13

EXT. - RUA DE CEILÂNDIA - DIA

[CÂMERA NA MÃO - PLANO MÉDIO]

VICTOR CAMINHA ATÉ O PONTO DE ÔNIBUS.

CENA 14

INT. - CASA DE HUGO - DIA

[PLANO MÉDIO]

VICTOR CHEGA A CASA DE HUGO E OS DOIS SE CUMPRIMENTAM.

VICTOR

- OBRIGADO POR DEIXAR EU ME ARRUMAR AQUI, NÃO CONSEGUI NENHUM LUGAR MAIS PRÓXIMO HOJE.

HUGO

- QUE ISSO! SEM PROBLEMAS.

[VICTOR SE SENTA E COMEÇA A SE ARRUMAR E CONTINUA O SEU DEPOIMENTO. ELE FALA SOBRE A QUEBRA DO ESTEREÓTIPO DA MASCULINIDADE NEGRA E COMO É O PROCESSO DE SE MONTAR. SOBRE AS DIFICULDADES DE ENCONTRAR TRABALHO COMO UMA DRAG NEGRA, EM ENCONTRAR PRODUTOS PARA A PELE NEGRA.]

[VITOR ESTÁ COLOCANDO A PERUCA E HUGO O INTERROMPE]

HUGO - E AÍ GATA, TÁ PRONTA?

VICTOR- QUASE MIGA, MAS A SENHORA VAI PAGADINHA ASSIM? VEM AQUI QUE EU VOU TE AJUDAR.

CONTINUA

CENA 15

INT. - ESTAÇÃO DE METRÔ - NOITE

[HUGO ESTÁ VESTIDO COM UMA CALÇA, CAMISA COLORIDO, LÁPIS DE OLHO E UM TURBANTE PEQUENO]

HUGO E VICTOR ESTÃO SENTADOS NA ESTAÇÃO ESPERANDO O METRÔ PARA O PLANO PILOTO.

CENA 16

EXT. - W4 - NOITE

[PLANO GERAL]

VICTOR E HUGO ESTÃO CAMINHANDO PELA W4 EM DIREÇÃO A FESTA. QUANDO CHEGAM, ELES CUMPRIMENTAM AS PESSOAS NA PORTA E ENTRAM.

CENA 17

(A cena é marcada pelas luzes piscando e pela batida da música - Jalloo - FLUXO)

[Plano Médio]

Corta para eles na festa, onde o Hugo e a drag estão sentados em algum sofá. Eles olham fixamente para o Agostinho dançando.

[Plano Médio]

Hugo e a Drag estão sentados no sofá olhando para o Agostinho que está dançando.

[Plano Americano]

Agostinho dançando na festa.

CONTINUA

[Plano Americano]

No meio da dança aparece o Ricardo como a Pomba-gira, que começa a dançar junto com o Agostinho.

[Plano Médio]

Em determinado momento o Ricardo vai até o Hugo convidando-o para se juntar à dança.

[Plano americano]

Os três dançam juntos a música. A pomba-gira incentiva o contato entre Hugo e Agostinho, num processo de sedução.

[ESSE MOMENTO É CORTADO PELA INSERÇÃO DE IMAGENS DOS DESENHOS DO RICARDO, QUE ESTARÃO EXPOSTOS NAS PAREDES DO LUGAR DA FESTA]

Cena 18

Int. Manhã - Apartamento

No fim dessa dança corta para um plano deles deitados em uma cama dormindo (O quarto está na meia luz, denotando que já amanheceu). A pomba gira saindo fechando a porta do quarto.

[Plano médio]

Hugo e Agostinho estão dormindo, deitados na cama.

[TRAVELLING]

A câmera acompanha a pomba-gira que sai do quarto e fecha a porta. O barulho de fechar a porta faz um fade black e aparece a imagem da entrevista do casal eles começam falando com se conheceram.

CONTINUA

Cena 19

Ext - praça do Gama - Dia

Gabriel e Damien falarão sobre como se conheceram e as dificuldades do relacionamento.

[o depoimento será cortado pelas imagens de Hugo e Agostinho no quarto]

[Close em Hugo]

Hugo observa Agostinho que está deitado ao seu lado.

[Plongée - Plano detalhe]

Costas de Agostinho que está deitado dormindo.

[Volta para a imagem de Gabriel e Damien, quando acaba o depoimento deles, volta para a cena abaixo.

Cena 20

[Plano Médio]

Agostinho acorda e se vira na direção de Hugo que continua o observando. Agostinho sorri. Hugo se ajeita na cama e Agostinho se encosta no peito dele. Eles ficam olhando pela janela que começa a entrar luz.

Cena 21

EXT. - PARQUE DA CIDADE - DIA

[PLANO GERAL]

Os componentes do Afrobixas estão sentados numa roda próximos. Agostinho e Hugo chegam e cumprimentam a todos.

[PLANO MÉDIO]

[Hugo está de bermuda, uma camisa com estampa afro e um turbante bem elaborado]

A reunião se inicia com todos os participantes se apresentando, inclusive o Hugo que será apresentado como um novo componente do coletivo.

CONTINUA

[CLOSE]

Hugo se apresenta (um pouco tímido, mas com um ar animado):

- Olá! Meu nome é Hugo. Há algum tempo eu venho me questionando sobre como ser um negro gay afeta minha vida e quanto tempo eu demorei pra perceber isso. Eu venho de um processo de aceitação que começou a pouco tempo e acho que ter contato com outras pessoas que eu possa me identificar pode me ajudar a compreender melhor tudo isso.

[CÂMERA NA MÃO]

A câmera mostra o rosto dos componentes do Afrobixas enquanto o Hugo fala.

[PLANO GERAL]

A câmera mostra toda o ambiente e os meninos sentados enquanto fazem a reunião.

fade out

FIM

Equipe:

Roteiro e Direção

Bruno Victor

Marcus Azevedo

Assistente de Direção

Isabela Vitória

Preparação de elenco

Bruno Victor

Marcus Azevedo

Continuidade

Ana Júlia Melo

Bruno Victor

Marcus Azevedo

Produção Executiva

Renata Schelb

Direção de produção

Renata Schelb

Juliana Melo

Assistente de produção

Nininha Albuquerque

Filliphi da Costa

Direção de fotografia

Ana Carolina Matias

Assistente de fotografia

Isabella Almada

Rayanny Costa

Operador de Câmera

Ana Carolina Matias

Colorização, finalização e edição

Lucas Araque

Direção de arte e Cenografia

Ana Júlia Melo

Assistente de Arte

Melissa Campelo

Marcus Póvoa

Davi Sena

Maquiagem

Ana Júlia Melo

Melissa Campelo

Nininha de Albuquerque

Juliana Melo

Cartaz e concepção Gráfica

Marcus Póvoa

Assessoria de imprensa

Yale Gontijo

Som direto

Martha Suzana

Ana Carolina Nicolau

Cronograma de Filmagens

HORÁRIOS	16/02	20/02	21/02	22/02	23/04	03/03	04/03	18/03
	set na cachoeira (meia diária)	set na UnB - aula Edileuza (meia diária)	set quarto Hugo e Vitor	Entrevistas Gama	Cena quarto Agostinho e VH	Ceilândia/ Taguatinga	Rodoviária/ metrô/ ponto de ônibus Unb	São Sebastião
			FESTA! *confirmando o horário de funcionamento do teatro; horário sujeito a mudança	Entrevista Ricardo				
08h/ 08h30	encontro equipe/ deslocamento				chegada equipe/ montagem			
09H	chegada equipe/ montagem			chegada equipe/ montagem		chegada equipe/ montagem	chegada equipe/ montagem	
10H	Thiago grava manhã				finalização das gravações		início gravações no espaço da rodoviária	
12H	almoço equipe	Chegada equipe de produção	Chegada equipe 1 + montagem	almoço equipe		almoço equipe	almoço equipe	chegada equipe/ montagem
13H		Chegada equipe + montagem					início gravações no espaço do saguão do metrô	
14H		início gravações UnB						
15H				finalização das gravações			gravação ponto de ônibus	
16:30			deslocamento para teatro + montagem			Finalização das gravações	Finalização das gravações	

17H			início gravações no teatro					
18H		finalização das gravações						Finalização das gravações
20H			finalização das gravações					

Orçamento simplificado

Valor disponível	Valor planejado
R\$ 9.439,95	R\$ 8.100,00
Recompensas	R\$ 2.000,00
Combustível	R\$ 1.500,00
Arte	R\$ 500,00
Stroble	R\$ 100,00
Alimentação	R\$ 2.000,00
Luz	R\$ 500,00
Fotografia	R\$ 500,00
Produção	R\$ 500,00
Edição	R\$ 500,00
Mixagem	R\$ 500,00
Material de doação para o Galpão Nós no Bambú	R\$ 80,00
TOTAL	R\$ 7.181,50

* O valor restante será destinado a inscrição do filme em festivais.