UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CCHLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

ESMEJOANO LINCOL DA SILVA DE FRANÇA

A REFLEXIVIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: UMA ANÁLISE DO FILME *INTERIOR. LEATHER BAR.*

JOÃO PESSOA – PB
2020

ESMEJOANO LINCOL DA SILVA DE FRANÇA

A REFLEXIVIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: UMA ANÁLISE DO FILME *INTERIOR. LEATHER BAR.*

Texto apresentado para defesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Coorientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

JOÃO PESSOA – PB

2020

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F814r Franca, Esmejoano Lincol da Silva de.
A reflexividade no cinema documentário : uma análise do filme Interior. Leather Bar. / Esmejoano Lincol da Silva de Franca. - João Pessoa, 2020.
150 f.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.
Coorientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Reflexividade. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II. Lira, Bertrand de Souza. III. Título.

UFPB/BC CDU 791(043)

Elaborado por Gracilene Barbosa Figueiredo - CRB-15/794

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO ALUNO ESMEJOANO LINCOL DA SILVA DE FRANCA

Aos trinta e um dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte, às dez horas, realizou-se através de videoconferência a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "A reflexividade no cinema documentário - Uma análise do filme Interior. Leather. Bar. ", apresentada pelo aluno ESMEJOANO LINCOL DA SILVA DE FRANCA, Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós–Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós–Graduação. O Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Luiz Antonio Mousinho Magalhães (PPGC/UFPB), Bertrand de Souza Lira (PPGC/UFPB) e Cláudio Roberto de Araújo Bezerra (UNICAP). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação e, posteriormente a apresentação, foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e para constar eu, Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (secretário *ad hoc*) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 31 de agosto de 2020.

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

A minha narrativa no mestrado começa, se desenvolve e termina acompanhada de muitas dores. As “dores do começo” decorrem do fato de eu ter perdido uma das pessoas mais importantes da minha vida poucos meses antes do início do processo de seleção para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB – o meu pai. O baque, no entanto, me fez refletir sobre a nossa finitude, que diariamente fingimos desconhecer, e me impulsou para retomar o projeto de carreira acadêmica estacionado há quatro anos.

Já as “dores do término” dizem respeito à minha falta de perspectivas a partir da conclusão desta dissertação. Encarar o difícil mercado de trabalho para a área de Humanidades no país, sofrer com o desmonte do Ensino Superior no Brasil, resguardar algum juízo diante das inquietações pragmáticas que assolam qualquer desempregado brasileiro, permanecer quarentemado por conta da pandemia do novo coronavírus em 2020. Me pergunto... vai ser possível encontrar algo proveitoso em tudo isso? Ainda não sei.

Isso sem mencionar as “dores do meio”, sentidas na coluna, na cabeça e em cada parte do meu corpo coberta por terminações nervosas. E aqui vão os meus primeiros agradecimentos: aos analgésicos e aos anti-inflamatórios.

Mas, apesar de engendrarem este constante estado de oscilação, me catapultando para o alto e me fazendo esborrachar de cara no chão logo em seguida, não pretendo me apartar dessas dores. Algum leitor de livros de autoajuda, possivelmente mais otimista que eu, diria, de forma bem clichê, que as dores me farão “mais forte” – ou “melhor”. Eu prefiro parafrasear Paulo Leminski para justificar a querência dos “ais”... “um homem com uma dor é muito mais elegante”, ou melhor: um homem com uma dor é um homem vivo. Agradeço às dores e dedico a elas cada letra desta dissertação. Este trabalho também é nominalmente dedicado:

Ao meu pai, Eufrásio Dantas de França, que mesmo ausente se faz presente em minha vida, com amor e inspiração;

À minha mãe, Maria Valdenice da Silva de França, a quem amo incondicionalmente, pelo amor igualmente incondicional dedicado à nossa família há quase três décadas – todas as minhas encarnações serão insuficientes para retribuir;

Ao professor doutor Bertrand de Souza Lira, pela orientação, pela liberdade e pela confiança neste projeto – obrigado por ter me escolhido e continuado comigo até o final, sem sequer cogitar desistir de mim;

Ao professor doutor Luiz Antonio Mousinho Magalhães, o primeiro a depositar em mim a inquietação acadêmica necessária para que eu pudesse descobrir minha vocação: ensinar Comunicação; obrigado por tudo!

Ao professor doutor Marcel Vieira Barreto Silva, por estar sempre pronto para acolher minhas neuras e pela parceria nos estudos em televisão;

Ao PPGC da UFPB, nas pessoas dos professores doutores Caroline Delevati Colpo Eunice Simões Lins, Felipe Sá Brasileiro, Isabella (Bella) Chianca B. do Valle, Marcos Antônio Nicolau, Olga Maria Tavares, Sandra Raquew Azevedo e Thiago Pereira Falcão – além dos já citados Bertrand, Marcel e Mousinho –, pelo aprofundamento nos estudos da Comunicação;

Aos colegas da Turma 2018 do PPGC, Adriano Florêncio de Lima Silva, Agamenon Porfirio De Lima Filho, Bárbara (Babi) Hellen Menezes Fraga, Bianca de Sousa Dantas, Edielson Ricardo da Silva, Edyelton Marinho de Souza, Flávio Júnior Freitas Ferreira, Gilmara da Mata Farias, Jéssica Raissa Pessoa Barros, Leonardo Gonçalves Da Silva, Maria Tatiana Lima Costa, Mateus Silomar Melo da Silva e Natalia Laís Almeida Xavier, por dividirem comigo as agruras de ser um mestrando;

Aos colegas da Turma 2019 do PPGC, André Huchi Dib, Claviano (Cacá) Nascimento de Sousa, Danilo Cézar da Silva Monteiro, Diego Luiz Nóbrega Rodrigues, Geysianne Felipe do Nascimento, Hermano Ribeiro da Silva Junior, Jade Vilar de Azevedo, Josemary Macedo da Silva Araujo, Larissa Nascimento Lopes de Oliveira, Lucélia Gomes Pereira, Rafael Ferreira Tomé, Vlamir Marques Duarte e Wilton Rafael de Andrade Júnior, a quem eu agradeço pela hospitalidade e pelo carinho;

Aos professores doutores Afonso Manoel Barbosa e Thiago Soares; obrigado!

Aos colegas do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine) e do Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada (Grufics), pela parceria acadêmica;

Aos alunos das disciplinas de Argumento e Roteiro, Oficina de Vídeo I, Análise e Crítica Fílmica e de Dramaturgia dos Cursos de Comunicação e Mídias Digitais e de Cinema e Audiovisual da UFPB, por serem "minhas cobaias" no estágio docência;

Ao professor mestre André Fonseca Feitosa e a Francisco Carbone, os primeiros a dizerem "sim, nós temos um projeto";

A Daniel Couri, a quem eu esqueci de agradecer na monografia; como prometido, com seis anos de atraso, agradeço aqui, na dissertação;

E à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter dado o suporte financeiro necessário para a realização deste trabalho.

Que tal se nós dois vivêssemos do jeito que nós quiséssemos?
Sem nada que aborrecesse-nos, que tal se tudo tivéssemos?
Que tal se realizássemos aquilo que nós sonhássemos?
Maçãs macias comêssemos, que tal se nós nos beijássemos?

Que tal se nós dois dormíssemos, olho no olho acordássemos?
Que tal se nós felicíssimos, que tal se nós dois voássemos?
Que tal se nós dois pudéssemos aquilo que desejássemos?
Que tal se nós dois cantássemos, tocássemos e nós dois mesmos dançássemos?

Que tal se nós dois partíssemos, que tal se a sós ficássemos?
Que tal ao máximo amássemos, que tal se no céu morássemos?
Que tal, que tal o impossível?

(Itamar Assumpção)

RESUMO

O objetivo da dissertação que apresentamos é analisar como se dão os *Gestos Reflexivos* do documentário *Interior. Leather bar. (2013)*, longa-metragem dirigido por James Franco e Travis Mathews que tenta reconstituir cenas censuradas do filme *Parceiros da noite* (1980), de William Friedkin. Com base na produção de diversos autores que teorizam sobre assunto, tendo como campo de estudos o cinema e áreas correlatas (BERNARDO, 2010; HUTCHEON, 2013; STAM 1981; etc), em primeiro lugar, inferimos a existência de duas modalidades basilares de Reflexividade em um texto fílmico documentário (AUMONT e MARIE, 2018) – a *Reflexividade cinematográfica*, produzida de maneira autorreferente pelo filme, utilizando, os códigos comuns a todos os filmes; e a *Reflexividade fílmica*, produzida através de um dialogismo *interno* ou *externo* com outros códigos e/ou outros sistemas textuais fílmicos. Em segundo lugar, sugerimos uma *qualificação* do uso da Reflexividade em *Interior. Leather bar.*, propondo *Características* capazes de definir os gestos autorreferentes que compõem nosso objeto de estudo*:* as Características *Metalinguística (1) e Reverenciadora (2),* indicando os processos fílmicos que expõem o aparato códico e maquínico do cinema, com o objetivo de *revelar*, *evidenciar* ou *consagrar* a presença quase sempre implícita dos equipamentos e da equipe que ajudam a compor dado produto, bem como cultuar o cinema e suas obras através de seu próprio texto; a Característica *Criativa (3),* designando os desdobramentos textuais aos quais determinada obra cinematográfica recorre para *engendrar narrativas instigantes* dentro de si própria; por fim, as Características *Analítica (4)* e *Desmistificadora (5),* determinando o uso crítico da Reflexividade, de modo que o filme possa perspectivar a si mesmo através dos seus atores sociais. Utilizamos como categorias de análise que ilustram tais processos reflexivos as *vozes* (NICHOLS, 2010) e a *encenação* (PUCCINI, 2012; RAMOS, 2012), guiadas pelas estratégias metodológicas da *Análise fílmica textual*, (METZ, 1980; AUMONT e MARIE, 2004).

Palavras-chaves: cinema; documentário; reflexividade.

ABSTRACT

The aim of the dissertation we present is to analyze how happen the *Reflective gestures* of the documentary *Interior. Leather bar.* (2013), a feature film directed by James Franco and Travis Mathews that tries to reconstruct censored scenes from the movie *Cruising* (1980), by William Friedkin. Based on the production of several authors who theorize on the subject, having cinema and related areas as their field of study (BERNARDO, 2010; HUTCHEON, 2013; STAM 1981; etc), first, we infer the existence of two basic modalities of Reflexivity in a documentary film (AUMONT and MARIE, 2018) – the *cinematographic Reflexivity*, produced in a self-referential way by the film, using the codes common to all films; and the *filmic Reflexivity*, produced through an *internal* or *external* dialogism with other codes and/or other textual film systems. Second, we suggest *qualifying* the use of Reflexivity in *Interior. Leather bar.*, proposing *Characteristics* capable of defining the self-referring gestures that make up our object of study: the *Metalinguistic* (1) and *Revering* (2), Characteristics, indicating the filmic processes that expose the codic and machinic apparatus of cinema, with the objective of revealing, showing or enshrining the almost always implicit presence of the equipment and the crew that help to compose a given product, as well pay a tribute to the cinema through its own text; the *Creative* Characteristic (3), designating the textual developments to which a given cinematographic work uses to generate instigating narratives within itself; finally, the *Analytical* (4) and the *Demystifying* (5) Characteristics, determining the critical use of Reflexivity, so that the film can perspective itself through its social actors. We use *voice* (NICHOLS, 2010) and *staging* (PUCCINI, 2012; RAMOS, 2012) as categories of analysis that illustrate such reflective processes, guided by the methodological strategies of *Textual film analysis* (METZ, 1980; AUMONT and MARIE, 2004).

Keywords: cinema; documentary; reflexivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena em que o personagem Loren Lukas é esfaqueado no filme *Parceiros da noite* (1980*)*.....*24*
Figura 2 – Cena de simulação de sexo oral no filme *Parceiros da noite*.....25
Figura 3 – Cena da "Noite do distrito" no filme *Parceiros da noite*.....25
Figura 4 – Cena em que figurante simula êxtase no filme *Parceiros da noite*.....26
Figura 5 – Cena de penetração anal incluída na sequência da morte do personagem Loren Lukas em *Parceiros da noite*.....27
Figura 6 – Sequências em que o casal do filme *Fazendo amor* (1982) se encontra e troca carícias.....30
Figura 7 – Comparação de cenas em *Expresso da meia noite* (1978).....30
Figura 8 – Frames de filmes com protagonistas LGBTQIA+ que ganharam Oscares entre 1986 e 2006.....32
Figura 9 – Cena de violação em *Amargo pesadelo* (1972).....33
Figura 10 – Cena em que o prostituto Joe Buck realiza um programa em *Perdidos na noite* (1969).....33
Figura 11 – Cenas dos filmes que compõem a trilogia *In their room*.....40
Figura 12 – Cenas do filme *I want your love*.....40
Figura 13 – Personagens LGBTQIA+ interpretados por James Franco no cinema.....42
Figura 14 – Capa da revista *Candy Magazine*.....44
Figura 15 – James Franco travestido.....44
Figura 16 – Fotos de James Franco travestido como a personagem Marion Cranee como a fotógrafa Cindy Sherman.....45
Figura 17 – Os personagens Dicknose e Bill Faulkner em frame do curta *Dicknose in Paris* (2008).....47
Figura 18 – James Franco em capa da revista *Advocade* de 2010.....48
Figura 19 – Cartelas inseridas no início da projeção de *Interior. Leather bar. (2013)*.....55
Figura 20 – James Franco recebe Val Lauren para conversar sobre o filme *Interior. Leather Bar*.....56
Figura 21 – Entrevista com figurante de *Interior. Leather bar*.....57
Figura 22 – Atores se preparando para a encenação de *Interior. Leather Bar.* e o diretor Travis Mathews dando instruções.....58
Figura 23 – Elenco discutindo o projeto do filme *Interior. Leather Bar*.....58

Figura 24 – Cenas de *Interior. Leather Bar.* reconstruindo o material perdido de *Parceiros da noite*.....59
Figura 25 – Val Lauren e James Franco discutem o sentido do filme *Interior. Leather Bar*.....60
Figura 26 – Gravuras Reflexivas de Maurits Cornelis Escher.....70
Figura 27 – Pinturas Reflexivas de Diego Velásquez.....70
Figura 28 – Cena do filme *The countryman and the cinematograph* (1901).....76
Figura 29 – Cena inicial do filme *Crepúsculo dos deuses* (1950).....78
Figura 30 – Personagens do filme *Crepúsculo dos deuses* assistem ao filme *Minha rainha*.....78
Figura 31 – Personagem Alvy Singer fala com o público no filme *Noivo neurótico, nova nervosa* (1977).....80
Figura 32 – Personagem Ferris Bueller fala com o público e busca o espectador com o olhar no filme *Curtindo a vida adoidado* (1985).....80
Figura 33 – Cenas do filme *Persona – Quando duas mulheres pecam* (1966) em que os dispositivos e/ou maquinários fílmicos são mostrados.....82
Figura 34 – Cenas do filme *Boogie nights – Prazer sem limites* (1997) em que os dispositivos e/ou maquinários fílmicos são mostrados.....82
Figura 35 – Cenas que ilustram o diálogo estabelecido entre os dois segmentos do filme *Tabu* (2012).....84
Figura 36 – Cenas que ilustram o filme dentro do filme em *Dor e glória* (2019).....86
Figura 37 – Cenas que ilustram a relação dialógica entre as duas versões dos filmes *A bolha assassina* (1958; 1988).....88
Figura 38 – Cenas que ilustram a relação dialógica entre os filmes *Psicose* (1960) e *Hitchcock* (2012).....90
Figura 39 – Cena do filme *A montanha sagrada* (1973) em que um dos personagens revela a ficcionalidade da situação.....93
Figura 40 – Cena do filme *Olmo e a gaivota* (2015) em que a diretora sugere uma mudança na abordagem dos atores.....93
Figura 41 – Cenas do documentário *O homem com uma câmera* (1929).....98
Figura 42 – Cena do documentário *Nanook, o esquimó* (1922).....99
Figura 43 – Filmes que ilustram os modos de representação do documentário segundo Bill Nichols (2010).....102
Figura 44 – Cenas do documentário *Santiago* (2007).....104
Figura 45 – Diferenças de gênero/estilísticas em cenas de *Cabra marcado para morrer* (1984).....107

Figura 46 – Personagens assistem a cenas da versão inacabada de *Cabra marcado para morrer* (1984).....108
Figura 47 – Entrevistas com figurantes de *Interior. Leather bar*.....115
Figura 48 – Dispositivos fílmicos explicitados em *Interior. Leather bar*.....116
Figura 49 – O roteiro materializado em *Interior. Leather bar*.....117
Figura 50 – Os sistemas textuais de *Interior. Leather bar*.....118
Figura 51 – Cena de *Interior. Leather bar.* que referencia *Parceiros da noite*.....119
Figura 52 – Cenas do documentário *Kink* (2013).....123
Figura 53 – Os códigos e os equipamentos cinematográficos à vista em *Cabra marcado para morrer e Crônica de um verão*.....128
Figura 54 – Cenas que ilustram o maquinário fílmico em *Interior. Leather bar*.....129
Figura 55 – Cenas do filme *Assim era a Atlântida* (1975).....130
Figura 56 – Cena de *Abba – O filme* (1977).....133
Figura 57 – Cena que ilustra diversas características Reflexivas em *Interior. Leather bar*.....134
Figura 58 – Figurantes debatem o filme *Interior. Leather bar*.....136
Figura 59 – Val Lauren conversa com seu agente em *Interior. Leather bar*.....137
Figura 60 – Val Lauren observa atores tendo relações sexuais *Interior. Leather bar*.....138

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tipos de Reflexividade segundo Aumont e Marie (2018) e as características propostas neste trabalho.....140

SUMÁRIO

PRIMEIRAS REFLEXÕES.....14

PARTE 1 – DEFININDO O OBJETO DE ESTUDO, O PROBLEMA DE PESQUISA E OS CAMINHOS METODOLÓGICOS.....18

Parceiros da noite: um filme com 30 minutos a menos.....18

Contextos autorais pré-*Interior. Leather Bar.*: quem são Travis Matthews e James Franco.....29

Interior. Leather Bar.: "porque todo maldito comercial de papel higiênico tem um e uma mulher vivendo juntos em uma casa".....54

Análise fílmica: instrumentos e metodologia aplicados ao corpus.....61

PARTE 2 – CONCEITUANDO REFLEXIVIDADE.....67

A arte e a literatura através do espelho.....67

O cinema através do espelho.....73

O documentário através do espelho.....95

PARTE 3 – ANALISANDO O DOCUMENTÁRIO *INTERIOR. LEATHER BAR*.....111

Apresentando as categorias de análise.....111

A Reflexividade cinematográfica em *Interior. Leather bar.* 114

A Reflexividade fílmica em *Interior. Leather bar.*.....117

Narciso, Eco e Medusa: uma proposta de adjetivação dos Gestos Reflexivos em *Interior. Leather bar*. 123

A Característica Metalinguística.....126

A Característica Consagradora.....130

A Característica Criativa.....131

A Característica Analítica.....134

A Característica Desmistificadora 139

TECENDO AS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....144

PRIMEIRAS REFLEXÕES

A produção de sentidos no audiovisual não é um acontecimento gratuito: faz parte de toda linguagem o fenômeno da atribuição de significados a determinadas composições de códigos derivados desta linguagem. Assim sendo, os sentidos produzidos a partir da leitura de um *texto fílmico*, por exemplo, evidenciam uma consequência natural decorrente do uso de *códigos cinematográficos* e de sua posterior *decodificação* por parte do público. No entanto, alguns textos – e, neste caso, podemos incluir os *filmes* na acepção de texto[1] –, ampliam a possibilidade de atribuição de significados através do que chamamos neste trabalho de *Gestos Reflexivos*: uma gama de fenômenos engendrados *pelo próprio produto cinematográfico*, através de *seus autores*, utilizando *os códigos e a linguagem do próprio cinema* para alcançar certos efeitos junto ao espectador. Esse fenômeno pode ocorrer de diversas maneiras; citemos algumas delas: a suspenção da fruição linear (ou regular) de um filme, ao revelar ao público o seu caráter originalmente ilusionista; a evidenciação da influência de outros textos no filme ao qual estamos assistindo; a problematização do texto fílmico dentro da própria obra, processo este deixando à vista do telespectador. Em suma, um *gesto Reflexivo* denota a capacidade que um texto tem de se *autorreferenciar* ou de se *autogerir*, utilizando, para isso, variações dos códigos e da linguagem que utiliza para compor seu *sistema textual*. Os comportamentos autorreferentes ou autogestores dos textos fílmicos emulam procedimentos similares da literatura e de outras manifestações artísticas, como a pintura ou o teatro, cujos exemplos estão destacados nos capítulos seguintes deste trabalho.

Influenciados pelos Gestos Reflexivos presentes no cinema americano e europeu durante as décadas de 1950 e 1960, diversos autores buscaram teorizar o fenômeno a partir da segunda metade do século XX, como rememora Stefania Parigi (2017). Ao passo que teciam *definições* que abarcavam as possibilidades de exercício da autorreferência ou da autogerência nos textos fílmicos, alguns teóricos sugeriram, também, *classificações* para adjetivar a presença do discurso reflexivo em diversas obras – ficcionais ou não-ficcionais. Destacamos Robert Stam e seu livro *O espetáculo interrompido*, publicado em 1981, sendo um dos primeiros traduzidos em língua portuguesa a tratar do tema da reflexividade no cinema. Além dele, citamos outros autores: Christian Metz (1991, citado por PARIGI, 2017) Bill Nichols (1991; 2016); e Ana Lúcia de Andrade (1999). Stam ainda revisou o assunto em pelo menos duas ocasiões depois da publicação de *O espetáculo interrompido*, em 1989 e 1992. Mais recentemente, outros

[1] Conforme abordagem de Christian Metz (1980), descrita ao longo desta dissertação.

autores ampliaram o corpus de suas análises sobre a reflexividade cinematográfica para produções mais recentes, das décadas de 1970 em diante, a exemplo de Gustavo Bernardo (2010); vale destacar também os *insights* de Linda Hutcheon (2013), que não teorizou sobre a reflexividade no cinema especificamente, mas que será referenciada neste trabalho, quando for possível e oportuno, a partir relação estabelecida com processos análogos na literatura.

Munidos deste arcabouço teórico, projetamos esta pesquisa com o intuito de fornecer nossa pequena contribuição na investigação sobre a incidência da Reflexividade em textos fílmicos, dando, ainda, continuidade a um trabalho desenvolvido pelo autor desta dissertação em Projeto de Iniciação Científica (Pibic) ainda na Graduação[2]. No presente trabalho, nosso intuito é *analisar como a Reflexividade se manifesta em um filme documentário classificado como Reflexivo* (segundo NICHOLS, 1991; 2016), propondo, para isso, *definições* e *classificações* para explicar o fenômeno. Nesta dissertação, inferimos que um filme, ao aplicar em seu texto a Reflexividade, recorra a *Características* específicas para qualificar seus gestos nessa obra – significados estes produzidos pelo próprio filme e passíveis de serem decodificados pelo espectador. Deduzimos também que essas *Características Reflexivas*, pormenorizadas ao longo do estudo que propomos, vão desde a "simples" *poiesis*[3], ou seja, o ato de criar um texto reflexivo sem uma razão específica, com inspiração puramente autoral, à quebra de paradigmas cinematográficos.

Mesmo cientes do incontável número de obras que poderiam servir de *corpus* para esta dissertação, e que puderam ser analisadas de forma preliminar durante a elaboração do projeto desta pesquisa, escolhemos um único filme, em que, segundo nosso julgamento, o seu caráter Reflexivo é notado com destaque: o documentário *Interior. Leather bar.*, dirigido por James Franco e Travis Matthews e lançado em 2013 durante o Festival Sundance de cinema independente; essa obra se propõe a reconstituir cenas censuradas do longa-metragem ficcional *Parceiros da noite* (1980), do diretor William Friedkin. Ainda assim, outros filmes utilizados na elaboração do esboço da presente dissertação recebem menção ao longo dos próximos capítulos. Para dissecar tal objeto, utilizaremos os instrumentos e as abordagens da *Análise*

[2] O Pibic foi coordenado entre 2011 e 2012 pelo Professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, tendo como integrantes alunos bolsistas do curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – dentre eles, o autor desta dissertação. O trabalho desenvolvido analisava a composição do texto cômico e a incidência da Reflexividade (chamada de *metalinguagem* naquele trabalho) em *Saneamento básico – O filme (*2008), dirigido por Jorge Furtado. Os resultados foram apresentados no XX Encontro de Iniciação Científica da UFPB (FRANÇA e MOUSINHO, 2012).

[3] Conceito aristotélico complementar à *praxis* (ação); define a composição, a produção artística (TABOSA, 2011). Recorremos a ambas as palavras algumas vezes nesta dissertação.

fílmica textual (METZ, 1980; AUMONT e MARIE, 2004), metodologia que será melhor descrita ainda nesta seção introdutória da dissertação.

Reconhecendo os teóricos citados anteriormente como matrizes importantes de informação, de reflexão e de produção de conteúdo – tanto que serão, a seu tempo, referenciados aqui, à medida em que avançamos na descrição teórica dos estudos consultados –, salientamos que cada um propõe, de forma particular, definições diversas sobre o tema, bem como propostas de classificação para os fenômenos Reflexivos ainda mais sortidas, conforme a metodologia utilizada por eles e o campo de estudos nos quais estão inseridos. Essa diversidade teórica nos deixa numa "encruzilhada metodológica" em que não é possível taxar critérios de escolha pelo trabalho de um autor em detrimento de outros. Além disso, tais acepções das manifestações autorreferentes em produções artísticas nem sempre estão totalmente adequadas ao nosso objeto de estudo. Exemplifiquemos. Robert Stam (1981; 1992), fonte proveitosa de informações sobre os fenômenos autorreferentes no cinema, direciona suas análises quase que de forma exclusiva para as produções ficcionais, o que dificulta tecermos analogias diretas com o gênero documentário. Enquanto isso, Jacques Aumont e Michel Marie (2018), que (re)definem classificação indicada por Christian Metz (citado por PARIGI, 2017) e que propõem duas outras adjetivações para os Gestos Reflexivos do cinema – a *Reflexividade cinematográfica* e *Reflexividade fílmica* – são muito suscintos em suas descrições e não exemplificam suas acepções a partir de objetos de estudo – algo tentamos fazer nesta dissertação, para fazer jus à contribuição dos autores. E mesmo que Linda Hutcheon (2013) cite objetos de fora do seu campo de pesquisa, seus estudos ainda têm como foco as produções literárias e não o cinema, conforme sublinhamos anteriormente: em suma, a proposta de classificação dessa autora não considera como objetos os produtos cinematográficos.

Para sanar esse problema, reunimos e analisamos as diversas produções teóricas que tratam da Reflexividade no cinema e propomos, a seguir, *definições* mais plurais e mais conectadas com o campo e com o gênero no qual o nosso objeto, o filme *Interior. Leather bar.*, está imerso, mantendo como matrizes conceituais todos os autores citados anteriormente. Como veremos com minúcia na seção metodológica deste capítulo, buscamos nas *narrativas míticas* que trabalham com a Reflexividade as inspirações necessárias para *caracterizarmos* cada um dos processos autorreferentes da obra; nossa influência parte da adjetivação sugerida por Linda Hutcheon (2013) para definir os diversos processos Reflexivos na literatura ocidental, caracterizando-os como *narcisistas*, em referência ao personagem Narciso[4]. As definições

[4] Cujo mito é descrito logo adiante.

construídas neste trabalho sugerem, por conseguinte (e por conveniência), termos adjetivos que caracterizam os fenômenos descritos em cada uma das acepções sobre Reflexividade, ora elencadas pelo senso comum (como o significado substantivo do verbete reflexividade), ora teorizadas previamente pelos autores citados.

Vale, desde já, uma ressalva. Nossa proposta de caracterização *não* intenta construir, em nível autoral, um *modelo sistêmico* para o fenômeno reflexivo. Considerando a natureza do trabalho acadêmico desenvolvido (Mestrado), essa sugestão rudimentar de designação da *poiesis* e da *praxis* autorreferentes no cinema ainda não pode ser aplicada a outros objetos de estudo que não o nosso, mas, servem para organizar de forma eficiente a análise fílmica disposta nos próximos capítulos desta dissertação. O intuito dessa proposta de classificação adjetiva é reorganizar aquilo que foi teorizado como classificação dos fenômenos Reflexivos em *características*, para que operacionalizemos um estudo mais adequado do filme *Interior. Leather Bar.*.

Antes de partirmos para a descrição do nosso objeto de estudo, deixaremos evidenciado aqui, o objetivo principal da dissertação ao qual o leitor começa a ter acesso: analisar como se dão os processos reflexivos do documentário *Interior. Leather bar*, longa-metragem dirigido por James Franco e Travis Mathews que tenta reconstituir cenas censuradas do filme *Parceiros da noite* (1980). Para isso, buscamos compor, incialmente, *definições* que viabilizem substantivar tais processos em nosso objeto de pesquisa e que possam, em seguida, ensaiar uma *caracterização* dos fenômenos reflexivos catalogados no documentário estudado.

Para entendermos o contexto de produção do filme *Interior. Leather bar.* é necessário voltarmos algumas décadas no tempo e contarmos um pouco da trajetória do diretor William Friedkin, responsável pelo filme que inspirou o nosso objeto de estudo. Este é o objetivo da seção a seguir.

PARTE 1 – DEFININDO O OBJETO DE ESTUDO, O PROBLEMA DE PESQUISA E OS CAMINHOS METODOLÓGICOS

Parceiros da noite: um filme com 30 minutos a menos

Gritos, desmaios, pessoas saindo em pânico das salas de cinema. As fortes reações do público americano que foi à estreia do filme *O exorcista*, em 26 de dezembro de 1973, eram equânimes ao horror que estes espectadores viram estampado na tela. Thomas D. Clagett (1990) comparou a histeria coletiva daquela época com o lançamento de *Frankenstein* (1931), décadas antes, ocasião em que muitos exibidores tiveram que começar a estocar sais aromáticos para despertar as pessoas que perdiam os sentidos durante a sessão (CLAGETT, 1990, p. 12). William Friedkin, então com 38 anos e um Óscar na estante – reconhecimento da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas por seu trabalho como diretor em *Operação França* (1971) –, colhia os louros da ousadia em sua recente obra, dois anos após ter causado um impacto cultural semelhante: as pessoas compravam ingresso para serem afrontadas por seu novo longa-metragem.

Os pagantes queriam ver Regan (Linda Blair), uma inocente garota americana de 12 anos, ser possuída pelo Demônio, cometer um assassinato, girar a própria cabeça num ângulo de 360º, masturbar-se com um crucifixo e ser salva por padres num "pirotécnico" exorcismo. Quando da estreia do filme no Brasil, em novembro de 1974, quase um ano depois do *debut* americano do longa, o jornal *Folha de São Paulo* cobriu as filas quilométricas de espectadores que se aglomeravam em busca de um lugar na sessão de estreia; na ocasião, cerca de 20 mil pessoas lotaram os arredores de cinco cinemas da capital paulista[5].

As imagens aberrantes, de impacto, se tornaram um lugar comum na filmografia de Friedkin nos anos posteriores, salvo algumas exceções. O filme seguinte do diretor, *O comboio do medo* (1977), adaptação do livro *O salário do medo* de Georges Arnaud (que já havia sido adaptada para o cinema por Henri-Georges Clouzot na década de 1950), também recorreu a cenas de muita violência para contar a história dos quatro motoristas que são contratados para levar uma perigosa carga explosiva através de um tortuoso trajeto: o suicídio de um banqueiro francês (acontecimento chave no destino de um dos motoristas citados), o assalto a banco que acaba em capotagem e os dois atentados terroristas que mutilam e matam diversas pessoas são algumas das sequências fortes presentes nesse filme. A adaptação anterior do texto de Arnaud realizada por Clouzot, inclusive, é apontada como importante no desenvolvimento autoral de

[5] Segundo dados divulgados em matéria intitulada "Já começou o culto ao 'Exorcista'", publicada em edição da *Folha de São Paulo* de 12 de novembro de 1974 no Caderno Folha Ilustrada.

William Friedkin, a exemplo de outros clássicos do suspense como *As diabólicas* (1959) e *Psicose* (1960) (CLAGETT, 1990).

No final da década de 1960, anos antes de conhecer o auge de sua carreira, Friedkin e outros colegas realizadores contemporâneos como Peter Bogdanovich, Stanley Kubrick e Arthur Penn tiveram no diretor John Cassavetes uma influência crucial para a construção de uma leva de filmes mais densa, crítica, realista, distante das produções do período glamourizado do cinema americano, que perdurou até o início de 1950 (MASCARELLO, 2006). Cassavetes, por seu turno, fora embebido pelos trabalhos da *Nouvelle Vague* francesa, onda europeia de revisão de códigos cinematográficos "que galvanizou e recuperou o cinema mundial de uma certa apatia, e o fez com o apoio de espectadores engajados na novidade que o movimento representou (2006, p. 222)"; Clouzot, citado no parágrafo anterior, era um dos expoentes dessa mobilização de realizadores franceses.

Outros eventos ajudaram a constituir o estilo cinematográfico de Friedkin. Quando *Operação França* e *O exorcista* estrearam nos Estados Unidos, o movimento *Nova Hollywood*, resposta do cinema estadunidense às novas demandas industriais que pautavam o mercado americano das mídias, tinha se institucionalizado. Os impactos gerados pelo cenário pós-guerra, pela ascensão da televisão como novo meio hegemônico de comunicação e pela diminuição do público das produções fílmicas precipitou o revide da indústria cinematográfica ianque (MASCARELLO, 2006). Num primeiro momento, Hollywood aderiu apenas a uma reformulação de códigos em âmbito formal – como a horizontalização das telas de cinema, numa tentativa de competir com o formato tradicionalmente quadrado da televisão (em aspecto de tela 4:3), e a produção de filmes de orçamento faraônico e opulência imagética, como musicais e épicos (BUTCHER, 2004). No entanto, a partir de meados década de 1950, outro fato incentivou os cineastas americanos a revolucionarem as narrativas fílmicas através da produção de longas mais realistas: o Código Hays[6], ferramenta de censura e patrulhamento ideológico do cinema que cerceou as produções americanas por quase quatro décadas, entrou em processo de decadência.

[6] Esse código de conduta, encomendado pelo senador William Hays e desenvolvido por lideranças católicas americanas, foi implementado na década de 1930. Tinha por objetivo patrulhar e censurar filmes cujas sequências eram consideradas imorais sob o julgo do clero, partindo da supressão da nudez e das cenas de sexo, mesmo simuladas, chegando a medidas assumidamente racistas, como a proibição de beijos e carícias íntimas entre pretos e brancos. Personagens do espectro LGBTQIA+ eram limados, já que orientações sexuais dissonantes da heterossexualidade eram consideram consideradas perversões ou aberrações, mas, estes personagens permaneciam "vivos" nos subtextos dos roteiristas, tendo sua sexualidade camuflada (RUSSO, 1987; HIRANO, 2015; ROCHA, A., 2019).

Os diretores passaram a colocar em evidência, de forma gradativa, os temas que foram limados dos filmes nos EUA ou que estiveram escondidos debaixo de camadas e mais camadas de subtextos durante vários anos – inferimos aqui a já citada incidência da *Novelle Vague* francesa, influindo na ação dos realizadores americanos. Dentre esses temas censurados estava a representação de personagens LGBTQIA+ (RUSSO, 1987). *Gata em teto de zinco quente* (1958) e *De repente, no último verão* (1959), por exemplo, ambas adaptações cinematográficas de textos do dramaturgo Tennessee Williams, foram duas das produções desse período que ousaram afrouxar as estrelinhas nas quais personagens homossexuais/bissexuais estiveram presos – ainda que especificamente nestes dois casos e em tantos outros filmes, a orientação sexual dissonante da heterossexualidade representasse "o mal encarnado, o símbolo de uma decadência estéril que é punível com a morte. (...) o homoerotismo dos personagens principais é destruído ou desacreditado, como estranho à vida normal[7]" (RUSSO, 1987, p. 79, tradução nossa).

Em resposta às pressões da indústria cinematográfica para que o código Hays fosse afrouxado no tocante à representação de personagens LGBTQ+, a Associação de Filmes da América (Motion Picture Association of America – MPAA) declarou, em 1961, que "de acordo com a cultura, os costumes e os valores do nosso tempo, a homossexualidade e outras *aberrações sexuais* podem agora ser tratadas com cuidado, discrição e restrição[8]" (RUSSO, 1987, p. 88, tradução nossa, grifo nosso). A "permissão" dada pela MPAA foi o aval que os cineastas esperavam para precipitar a queda do Código Hays e sua influência na indústria cinematográfica dos EUA. Naquele mesmo ano, *Infâmia*, de William Wyler, trouxe Audrey Hepburn e Shirley Maclaine nos papeis de duas professoras às voltas com a "acusação" de serem amantes, enquanto tentavam entender o sentimento que nutriam uma pela outra (RUSSO, 1987).

Retomando a historicização da trajetória de William Friedkin, por volta de 1975, pouco tempo depois de *O exorcista* e antes de dirigir *O comboio do medo*, seu primeiro fracasso comercial, ele foi contratado pelo estúdio Universal. Como relata em sua autobiografia, *The Friedkin connection: a memoir* (2013), com a estrutura oferecida pela empresa, Friedkin montou uma pequena produtora, em parceria com o também realizador David Salven

[7] No original em inglês: "Homosexuality becomes evil incarnate, the symbol of a sterile decadence that is punishable by death. In all these films, the homoeroticism of chief characters is destroyed or discredited as being alien to normal life." (RUSSO, 1987, p. 79).

[8] No original em inglês: "In keeping with the culture, the mores and the values of our time, homosexuality and other sexual aberrations may now be treated with care, discretion and restraint." (RUSSO, 1987, p. 88).

(FRIEDKIN, 2013). Em busca de roteiros para o seu primeiro projeto como produtor, o diretor conheceu o livro *Cruising* (que no Brasil foi lançado apenas em 1983 e traduzido com o nome de *A paquera*), escrito por Gerald Walker, repórter do The New York Times. Os direitos de adaptação da obra literária foram pagos pelo produtor Philip D'Antoni, que já havia trabalhado com Friedkin em *Operação França*.

> A história era fascinante: uma série de assassinatos nos bares gays de Nova Iorque e um detetive designado para se disfarçar e encontrar o assassino. Depois de *Os rapazes da banda*[9], no entanto, eu não estava ansioso para fazer outro filme sobre vida gay. Phil D'Antoni estava interessado no livro e o escolheu, com um jovem e estreante diretor atrelado à trama: Steven Spielberg. Eles tentaram vender o projeto, mas não encontraram compradores. Eu sempre pensei sobre qual caminho a carreira de Spielberg poderia ter seguido se ele tivesse dirigido *Cruising.*[10] (FRIEDKIN, 2013. p. 351-352, tradução nossa).

Walker, por sua vez, havia se inspirado numa série de crimes reais que aterrorizaram a comunidade gay americana no final da década de 1960. Mesmo que no ano rememorado aqui, 1975, o Código Hays já não fosse mais seguido pelos estúdios de cinema, o estúdio não bancou o projeto e a proposta de adaptação foi engavetada. Somente em 1978, Friedkin revisitou a ideia arquivada de D'Antoni e decidiu adaptar ele mesmo o livro de Gerald Walker, assumindo também a direção do projeto. No papel do policial Steve Burns estava o ator Al Pacino, que àquela época já ostentava o status de astro, tendo ganhado $2 milhões para atuar no filme (CLAGETT, 1990). O objetivo do personagem era se infiltrar em bares gays sadomasoquistas de Nova Iorque para investigar uma série de crimes; tendo, supostamente, as mesmas características físicas das vítimas, Burns tentava atrair o assassino e prendê-lo. Além das costumeiras cenas impactantes das obras de Friedkin, a proposta do diretor era acrescentar a este projeto cenas de sexo simulado entre homens e tomadas em locações reais.

A ousadia do projeto de Friedkin foi maximizada pelo momento que o cinema americano vivia. Se no início de 1970 a Nova Hollywood aclamava e incentivava a produção de filmes mais crus, densos, sem a ingerência do extinto Código Hays, no fim da década as

[9] Filme dirigido por Friedkin em 1970. Era uma adaptação da peça de mesmo nome de Mart Crowley. Narrava o ruidoso encontro de um grupo de amigos gays de várias idades na festa de aniversário de um deles (CLAGETT, 1990).

[10] No original em inglês: "The story was fascinating: a series of murders in the gay bars of New York and a detective who was assigned to undercover to find the killer. After The Boys in the Band, though, I wasn't anxious to pursue another film about gay life. Phil D'Antoni was interested in the book and optioned it, with a new young director attached: Steven Spielberg. They tried to set it up but found no takers. I've often thought about the path Spielberg's career might have taken if he had directed Cruising". (FRIEDKIN, 2013, p. 350-351).

aspirações da indústria cultural dos EUA se voltaram para a produção de *blockbusters* recheados de fantasia e efeitos especiais – resultado do sucesso de filmes como *Tubarão* (1975) e *Star wars – Guerra nas estrelas* (1977) (MASCARELLO, 2006). Conforme citamos anteriormente, *O comboio do medo* fracassou nos cinemas americanos quando estreou em 1977:

> Uma combinação de coisas, com certeza. *Star Wars*, que era pura fantasia com heróis e vilões claramente definidos, mudou o gosto do público. *O comboio do medo* foi apresentado como realidade nua e crua; os quatro protagonistas eram fugitivos da justiça. O título provavelmente foi enganoso[11] e o slogan "do mesmo diretor de *O exorcista*" não ajudou. O final não foi apenas ambíguo, mas um infortúnio. As críticas não foram apenas negativas, mas ataques pessoais, provavelmente merecidos, com base no meu comportamento insensível e autocentralizado. Meu sucesso repentino em Hollywood depois de anos de fracasso me convenceu de que eu era o centro do universo.[12] (FRIEDKIN, 2013, p. 381, tradução nossa).

Essa mudança de ventos não demoveu Friedkin de seu intuito. Enquanto escrevia o roteiro de *Cruising*, ele acabou conhecendo Randy Jurgensen, ex-policial que havia trabalhado disfarçado em outra investigação, também no começo dos anos 1960; ele ajudou a prender uma quadrilha de chantagistas que, disfarçados de policiais, extorquiam homossexuais ameaçando-os com prisão. O relato de Jurgensen ajudou a transposição de *Cruising* para o cinema, cuja adaptação ganhou no nome de *Parceiros da noite* no Brasil, quando da sua estreia nos cinemas do nosso país. Friedkin relata a participação de outros textos e outros contextos na composição de seu projeto:

> Eventos sem relação se reuniram para plantar as sementes do meu filme seguinte, *Parceiros da noite.* (...) Era 1979 e ainda não havia um nome para a AIDS, mas uma quantidade alarmante de homossexuais estava morrendo. Eles também estavam sendo assassinados, conforme relato de Bell[13], em clubes de S & M[14] no Meatpacking District e no Lower West Side. Pedaços de corpos

[11] O título original do longa é *The sorcerer* – em tradução livre do inglês, o feiticeiro.

[12] No original em inglês: "A combination of things, surely. Star Wars, which was pure fantasy with clearly defined heroes and villains, had changed audiences' tastes. Sorcerer was presented as hard-edged reality; the four leads were fugitives from justice. The title was probably misleading, and the copy line, "from the director of The Exorcist," didn't help. The ending was not only ambiguous but a downer. The reviews were not just negative but personal attacks, probably deserved, based on my callous, self-involved behavior. My sudden success in Hollywood after years of failure had convinced me that I was the center of the universe." (FRIEDKIN, 2013, p. 381).

[13] Arthur Bell, jornalista. Ele é citado mais à frente neste mesmo capítulo.

[14] Clubes de sexo para adeptos do sadismo (S) e masoquismo (M); por vezes, essas práticas são denominadas através da sigla BDSM, que indica outros tipos de fetiches relacionados aos anteriores: "*bondage* e disciplina

> foram encontrados flutuando em sacos plásticos no rio Hudson. As mortes inexplicadas e os assassinatos brutais despertaram minha curiosidade. O diabo estava à solta[15]. (FRIEDKIN, 2013, p. 392, tradução nossa).

A adaptação de *Parceiros da noite* foi, então, o resultado da união de textos não-ficcionais – principalmente relatos jornalísticos –, orientados, no entanto, pelo texto ficcional de Walker – que por sua vez também era inspirado em acontecimentos do mundo histórico. "Esta história sombria, alicerçada em realismo, sobre a obsessão de um policial para encontrar assassinos e medos, reais e imaginados, parecia ideal para o diretor de *Operação França*, *O exorcista* e *O comboio do medo*[16]" (CLAGETT, 1990, p. 191, tradução nossa).

Durante o processo de filmagem, uma cópia do primeiro tratamento do roteiro vazou e passou a circular por Nova Iorque, caindo nas mãos de Arthur Bell, ativista e jornalista do *Village Voice*, tabloide americano independente que defendia a causa LGBTQIA+. A notícia de que o novo filme de Friedkin supostamente denegria a imagem dos homossexuais americanos se espalhou e uma onda de protestos passou a tomar conta das gravações. Algumas locações demandaram a presença de 400 policiais para controlar o público; os manifestantes faziam muito barulhos e jogavam ovos na equipe. (CLAGETT, 1990).

Os argumentos dos ativistas LGBTQIA+ para a rejeição ao projeto eram dois: o medo de que o público heterossexual imaginasse que o comportamento "promíscuo" e "violento" relatado no filme se aplicava a todos os homossexuais; o receio de que a obra incentivasse homofóbicos com alguma tendência assassina a replicar o *modus operandi* do *serial killer* da obra, já que além do "como fazer", o longa também mostrava os locais frequentados pela comunidade LGBTQ+ novaiorquina. Alguns bares gays incialmente reservados para ambientar locações do filme se recusaram a abrir as portas para a produção de *Parceiros da noite*. (CLAGETT, 1990). "Em seguida, vieram ameaças de morte, anonimamente, por

(B/D), dominação e submissão (D/S), sadismo e masoquismo (S/M)" (FACCIO, CASINI, & CIPOLLETTA, 2014 citado por ABREU, 2017).

[15] No original em inglês: "Unrelated events came together to plant the seeds for my next picture, Cruising. (…) It was 1979, and there wasn't yet a name for AIDS, but gay men were dying mysteriously in increasingly large numbers. They were also being murdered, as Bell reported, in the S&M clubs in the Meatpacking District on the Lower West Side. Body parts were found floating in plastic bags in the Hudson River. The unexplained deaths and brutal murders aroused my curiosity. The devil was at work" (FRIEDKIN, 2013, p. 392).

[16] No original em inglês: "This dark tale, rooted in realism about a cop's obsession to find killers and fears, real and imagined, seemed ideal for the director of *The French connection*, The exorcist and Sorcerer." (CLAGETT, 1990).

correspondência e telefone", relembra o diretor (FRIEDKIN, 2013, p. 403, tradução nossa); "primeiro em conta-gotas, depois em cascata[17]" (2013, p. 403, tradução nossa).

Os protestos não foram os únicos problemas enfrentados por Friedkin e pelos produtores do longa. Um primeiro corte da obra foi avaliado pela MPAA e pelo Conselho de Administração de Classificação e Censura (Board of the Classification and Ratings Administration – CARA), entidades responsáveis por indicar a classificação etária dos filmes em cartaz nos cinemas dos EUA. O estúdio pretendia a classificação "R", *Restricted*, indicando que o longa era recomendado apenas para maiores de 17 anos; mas a MPAA taxou *Parceiros da noite* como "X", censura dada a filmes considerados pornográficos.

Clagett (1990) cita matéria do *Los Angeles Times* que revela três das cenas que precipitaram a decisão das entidades acima, na ordem citada pelo texto do jornal: a sequência da primeira morte do longa, em que o assassino desfere várias facadas no dorso de Loren Lukas (Arnaldo Santana), aos 12'23" de projeção do longa (Figura 1); uma sequência ambientada num dos bares gays sadomasoquistas, em que há indicação de carícia oral simulada, aos 06'46" de projeção (Figura 2); e uma sequência em outro bar, durante a "Noite do Distrito", em que vários homens vestidos como policiais trocam carícias e alguns deles simulam sexo oral a partir dos 38'16'' de projeção (Figuras 3 e 4).

Figura 1 – Cena em que o personagem Loren Lukas é esfaqueado no filme *Parceiros da noite (1980).*

Fonte: *Print screen* do filme *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborado pelo autor.

[17] No original em inglês: "Then came death threats, anonymously, by mail and phone; first a trickle, then a barrage." (FRIEDKIN, 2013, p. 403).

Figura 2 – Cena de simulação de sexo oral no filme *Parceiros da noite.*

Fonte: *Print screen* do filme *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborado pelo autor.

Figura 3 – Cena da "Noite do distrito" no filme *Parceiros da noite.*

Fonte: *Print screen* do filme *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborado pelo autor.

Figura 4 – Cena em que figurante simula êxtase no filme *Parceiros da noite*.

Fonte: *Print screen* do filme *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborado pelo autor.

O comportamento dos censores em relação ao filme era particularmente antitético:

> Alterações a pedido do CARA em qualquer filme podem ser vistas como censura ou autorregulação da MPAA. De qualquer forma, *Parceiros da noite* parece ter afetado muito o conselho, pois houve várias outras alterações que não chegaram às manchetes dos jornais. De acordo com Bud Smith[18], "eu tirei uma cena do longa em que um policial de uniforme, Di Simone (Joe Spinell), e seu parceiro estão jogando cartas; quem perdesse o jogo receberia três pancadas na bunda com um cassetete. Essa cena a qual eu me refiro tinha sido inserida próximo ao final do longa. Enfim, Di Simone perde o jogo e diz para seu parceiro: "Você me deve três pancadas". O policial irlandês diz "Qual é, eu estava só brincando". Di Simone puxa a arma e diz: "Eu quero as três pancadas na bunda". E então ele levava as três pancadas. Eu cortei essa cena e o conselho ficou fulo da vida por termos tirado. "Não podemos lhe dar uma classificação "R" porque você alterou o filme". Que tipo de lógica *é essa*?[19] (CLAGETT, 1990, p. 205, tradução nossa, grifo do autor).

A edição final do longa, com aproximadamente 1h e 40 min de duração, ignorou as alterações pedidas pelo CARA e pela MPAA e manteve as cenas relatadas na reportagem do

[18] Montador do filme.

[19] No original em inglês: "Alterations at request of CARA in any film may be viewed as censorship or self-regulation by the MPAA. Either way, Cruising would seem to have greatly affected the board, for there were several other changes made that did make headlines. According to Bud Smith, 'I took a scene out the picture in which a uniform cop, DiSimone [Joe Spinell] and his partner are playing cards, and whoever loses the game gets three whacks in the ass with a nightstick. This scene I'm referring to takes place near the end of the movie. Anyway, DiSimone loses the game and says to his partner, 'You owe me three whacks'. The Irish cop says 'C'mon, I was just kidding'. DiSimone pulls out his gun and says 'I want the three whacks in the ass'. So he gets the whacks. I cut that scene out, and the board got all over our asses for taking it out. They said, 'We can't give you an R because you altered the film. What kind of logic *is that?*" (CLAGETT, 1990, p. 205).

Los Angeles Times CLAGETT, 1990). Friedkin ainda adicionou à cena do assassinato de Loren Lukas milésimos de segundo de uma sequência de sexo explícito, em montagem alternada às facadas desferidas pelo assassino nas costas da vítima. (Figura 5).

Figura 5 – Cena de penetração anal incluída na sequência da morte do personagem Loren Lukas (Arnaldo Santana) em *Parceiros da noite*.

Fonte: *Print screen* do filme *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborado pelo autor.

O relato de Friedkin sobre o episódio acrescenta uma visita que ele e o produtor Jerry Weintraub fizeram a Richard Heffner, então chefe do CARA. Ao assistir ao primeiro corte do filme, Heffner foi categórico quando à impossibilidade de imputar a classificação "R": "'A classificação? Não há 'X' suficientes no alfabeto para este filme![20]'" (FRIEDKIN, 2013, p. 409, tradução nossa). Friedkin e Weintraub buscaram o auxílio de Aaron Stern, ex-membro do CARA, para auxiliar a liberação da classificação "R".

> Após cinquenta dias de negociações de Aaron com o conselho de classificações, recebemos uma censura "R"! Nós tivemos que sobrepor fumaça em tomadas de homens pelados nos clubes ou cortá-las de forma orientada. Eu tirei pelo menos meia hora de cenas nos clubes e de cenas de assassinato. Eu tinha deixado essas cenas de pornografia e violência durarem muito propositalmente, sabendo que elas seriam cortadas, e eu ficaria com a história que queria contar. Apesar desses cortes, o filme ultrapassa muito os limites do que é aceitável em um longa-metragem classificado como "R", algo

[20] No original em inglês: "Jerry forces a smile: 'But what's the rating?'. 'The rating? There aren't enough X's in the alphabet for this picture!'" (FRIEDKIN, 2013, p. 409).

> que os críticos foram rápidos em apontar[21]. (FRIEDKIN, 2013 p. 412, tradução nossa).

No entanto, Friedkin não revela em sua autobiografia se o material descartado na tentativa de chegar à classificação etária almejada continha cenas de sexo real entre atores ou figurantes – além dos milésimos de segundos de cena de penetração anal inseridos na sequência do assassinato do personagem Loren Lukas. Mesmo numa versão "mais leve", o burburinho com o lançamento de *Parceiros da noite*, em fevereiro de 1980, foi inevitável: ativistas gays continuaram os protestos contra o filme, levantando piquetes nas salas cinemas que decidiram exibir o longa. O *Los Angeles Times* de 18 de fevereiro de 1980 reportou que

> as maiores manifestações foram em São Francisco e Nova Iorque, com cerca de 200 manifestantes (..). Dentro do National Theater, na Broadway, em Nova Iorque, uma dúzia de manifestantes desdobrou cartazes e começou a gritar quando *Parceiros da noite* começou[22]. (CLAGETT, 1990, p. 207).

No Brasil, *Parceiros da noite* estreou ainda sob a égide do Regime Civil-Militar do país, pouco mais de um ano depois dos EUA. A edição da *Folha de São Paulo* de 20 de maio de 1981 traz no caderno Ilustrada uma crítica de Luciano Ramos sobre o filme; o texto revela que, assim como nos cinemas americanos, a fita foi exibida no circuito do nosso país com uma cartela de aviso nos primeiros minutos de projeção: "Não nos colocamos contra o mundo homossexual, apenas mostramos um pequeno segmento dele"[23]. Apesar de toda a polêmica que envolveu as sequências censuradas do filme a partir dos cortes indicados pelos conselhos de classificação americanos, as cenas subtraídas nunca vieram à tona.

---

[21] No original em inglês: "After fifty days of Aaron's negotiations with the ratings board, we got an R rating! We had to superimpose smoke over shots of naked men in the clubs or selectively blur them out. I cut at least half an hour from the club scenes and the murder scenes. I had purposely let these scenes of pornography and violence run long, knowing they'd be cut and I'd be left with the story I wanted to tell. Despite these cuts, the film pushes the boundaries of what is acceptable in an R-rated film, something the critics were quick to point out." (FRIEDKIN, 2013 p. 412).

[22] No original em inglês: "It was reported that the largest demonstrations were in San Francisco and New York 'with roughly 200 protestors counted at single theaters in each city. Inside the National Theater on Broadway in New York, a dozen protestors unfurled banners and began chanting as Cruising began'". (CLAGETT, 1990, p. 207).

[23] Segundo dados divulgados na matéria"Homossexualismo numa versão inacreditável", publicada em edição da Folha de São Paulo de 20 de maio de 1981, no Caderno Folha Ilustrada, e referenciada no final desta dissertação.

Contextos autorais pré-*Interior. Leather Bar.*: quem são Travis Matthews e James Franco e quem os influencia

Apesar da estreia conturbada de *Parceiros da noite* nos cinemas americanos (no início dos anos 1980), a indústria cinematográfica dos EUA ampliou, nos anos seguintes, a presença de personagens homossexuais, bissexuais ou transsexuais assumidos em suas histórias. No entanto, a consolidação da visibilidade LGBTQIA+ em textos fílmicos desenvolvidos neste país esteve atrelada a uma "higienização" de suas sexualidades na grande tela. Além disso, a reação do público ianque a filmes *mainstream*[24] que exibiam o mínimo contato afetivo entre pessoas do mesmo sexo (gays, principalmente) não era das melhores. Vito Russo (1987) cita experiências espectatoriais do filme *Fazendo amor* (Arthur Hill, 1982), cuja cena de sexo não-explícito entre os dois protagonistas masculinos, Zac (Michael Ontkean) e Bart (Harry Hamlin), causou protestos em sessões de muitas salas de cinemas estadunidenses, ainda que a sequência não incluísse nudez e não focalizasse qualquer insinuação de intercurso anal (Figura 6).

A recepção negativa do público a uma cena simulada de sexo entre dois homens e o tratamento "higiênico" da sequência indicada no roteiro (encenada com nudez velada e carícias leves), havia sido catalogada por Russo (1987) na expectação de outro filme, *Expresso da meia noite*, dirigido por Alan Parker e lançado em 1978 – portanto, antes de *Parceiros da noite* ser lançado. O longa, baseado na bibliografia do fugitivo americano Billy Hayes, mascarou algo que de fato ocorreu no mundo histórico (Figura 7):

> A sensacional versão cinematográfica de Alan Parker (...) chegou ao ponto de pegar uma relação homossexual real relatada no romance autobibliográfico de Billy Hayes sobre sua experiência em uma prisão turca e transformá-la em "brotheragem" (...). Em uma cena de banho com iluminação tenra, remanescente do cenário amadeirado fornecido pelo "rococó" Vincent Minnelli para a sequência da sedução de Tom Lee no filme *Chá e simpatia*, o encontro íntimo de Billy Hayes ocorre com toda a solenidade de um culto na igreja. Quando Hayes (Brad Davis) rejeita gentilmente, mas com firmeza, as carícias amorosas de seu companheiro de prisão com um gesto tenro, mas, masculino, o diretor Parker mostra à plateia que, embora nosso herói mordesse a língua de outro homem e a cuspisse no ar com uma rajada de sangue (algo

[24] Para Frédéric Martel (2012, p. 16), "a palavra, de difícil tradução, significa literalmente 'dominante' ou 'grande público', sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo. *Mainstream* é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos (...)". Joanne Hollows (2003) opõe características dos termos *mainstream* e *cult* e reúne acepções mais clichês sobre o primeiro: "(...) o *mainstream* é concebido como reproduzir passivamente a cultura dominante; como consumir uma cultura imediatista e comercialmente fabricada; como inautêntico; como homogêneo; como 'certinho' e conformista" (HOLLOWS, 2003, p. 35, tradução nossa); no original em inglês: "(...) the mainstream is imagined as reproducing passively the dominant culture; as consuming a ready-made commercially produced culture; as inauthentic; as homogeneous; as straight and conformist. (HOLLOWS, 2003, p. 35).

> que o verdadeiro Billy Hayes não fez)[25], ele certamente não se curvaria ao amor de outro homem (algo que o verdadeiro Billy Hayes fez)[26]. (RUSSO, 1987, p. 65, tradução nossa).

Figura 6 – Sequências em que o casal do filme *Fazendo amor* (1982) se encontra e troca carícias.

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Fazendo amor* (HILL, 1982) elaborados pelo autor.

Figura 7 – Comparação de cenas em *Expresso da meia noite (1978).*

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Expresso da meia noite* (PARKER, 1978) elaborados pelo autor.

[25] Refere-se a uma cena do filme de Parker em que o personagem Billy Hayes mata um inimigo de cadeia e arranca a língua dele com a própria boca (frames 2 e 3 da Figura 7); a crítica de Russo (1987) repousa na ironia de o protagonista do filme ter rejeitado um beijo de língua de outro personagem, mas ter tido a coragem de matar e mutilar a boca de um homem, numa sequência extremamente violenta.

[26] No original em inglês: “Alan Parker's sensational screen version of Midnight Express (1978) went so far as to take an actual homosexual relationship from the Billy Hayes novel about his Turkish prison experience and “buddyize” (…). In a tenderly lit shower scene reminiscent of the woodsy setting served up by a rococo Vincent Minnelli for Tom Lee's seduction in Tea and Sympathy, Billy Hayes' close encounter occurs with all the solemnity of a church service. When Hayes (Brad Davis) gently but firmly rejects the loving caresses of his fellow prisoner in a gesture tender yet masculine, director Parker shows his audience that although our hero would bite out another man's tongue and spit it into the air in a spray of blood (something the real Billy Hayes did not do), he certainly would not stoop to loving another man (something the real Billy Hayes did do).” (RUSSO, 1987, p. 65).

Acompanhando o modo como a indústria cinematográfica americana moldou o tratamento das narrativas LGBTQIA+ em filmes *mainstream* das últimas décadas do século XX até o início do século XXI, inferimos que esse processo de "higienização" das sexualidades "dissonantes" arrefeceu conforme a aceitação do público a cenas íntimas entre indivíduos do mesmo sexo ampliou; no entanto, o desequilíbrio entre a maneira de focalizar as carícias trocadas por personagens LGBTQIA+ (sejam íntimas ou não) e a maneira de focalizar as mesmas carícias trocadas por personagens heterossexuais não desapareceu de todo. Elenquemos alguns exemplos com base nos filmes laureados pelos pares na principal premiação americana – o Oscar. O primeiro ator homem cisgênero a ganhar uma estatueta por um personagem assumidamente homossexual foi William Hurt, em 1986, interpretando o preso Molina, que acalenta o colega de sela Valentín com suas histórias mirabolantes no longa *O beijo da mulher aranha* (1985), adaptação dirigida por Hector Babenco a partir do romance homônimo de Manuel Puig. Os dois personagens citados chegam a ter uma relação sexual durante o filme; esta cena, no entanto, é focalizada às escuras; Molina e Valentím também não desenvolvem um relacionamento homoafetivo ao longo da narrativa.

Nos vinte anos seguintes, pelo menos seis filmes com temática LGBTQIA+ foram premiados com Óscares e outros prêmios como o Globo de Ouro nas categorias principais – filme, direção, roteiro e atuação: *O silêncio dos inocentes* (1991), *Traídos pelos desejo* (Neil Jordan, 1992), *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993), *Meninos não choram* (Kimberly Peirce, 1999), *As horas* (Stephen Daldry, 2002) e *O segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) (Figura 8). As características que unem todos esses longas-metragens a *O beijo da mulher aranha* são a tímida representação das carícias e do sexo entre os personagens – à exceção do longa *Meninos não choram*, há poucas cenas que focalizam interação íntima, e em alguns dos exemplos não há nenhuma interação desse tipo – e o final infeliz/trágico dos indivíduos LGBTQIA+ retratados nesses filmes.

Figura 8 – Frames de filmes com protagonistas LGBTQIA+ que ganharam Oscares entre 1986 e 2006.

Fonte: Composição a partir de *print screens* dos filmes *O beijo da mulher aranha* (BABENCO, 1985), *Traídos pelos desejo* (JORDAN, 1992), *Filadélfia* (DEMME, 1993), *Meninos não choram* (PEIRCE, 1999), *As horas* (DALDRY, 2002) e *O segredo de Brokeback Mountain* (LEE, 2005) elaborados pelo autor.

Nesse sentido, a representação da relação sexual entre mulheres ostenta uma "vantagem": a aceitação da sexualidade lésbica por questões fetichistas do público (masculino) (RUSSO, 1987; EPSTEIN e FRIEDMAN, 1995). O livro de Vito Russo (1987) e o documentário baseado nesse material (EPSTEIN e FRIEDMAN, 1995) rememoram o filme *Apenas uma mulher* (Mark Rydell, 1967), um dos primeiros longas-metragens do circuito *mainstream* a exibir uma cena de sexo simulado entre duas mulheres – portanto, 15 anos antes da aparição de uma cena de sexo simulado entre dois personagens homens, no filme *Fazendo amor* (1982).

Aliado ao fetichismo do público masculino heterossexual, a representação do beijo ou do sexo entre homens no contexto pós-codigo Hayes esteve atrelada a outros sentimentos que não o afeto ou o prazer (mesmo que voyeurista). O beijo era usado de forma recorrente como

galhofa ou insulto (RUSSO, 1987) – a exemplo dos desenhos animados do Pernalonga, que, na tentativa de desestabilizar seus inimigos, os beijava na boca. Sobre a relação sexual – o intercurso anal, sendo mais específicos –, Linda Williams (2008) cita o filme *Amargo pesadelo* (John Boorman, 1972), que traz uma incômoda cena de estupro envolvendo o personagem Bobby Trippe (Ned Beatty). A sequência, na qual Trippe é penetrado contra a sua vontade e comparado a um porco por seu agressor, serve para exemplificar a carga negativa que a interação sexual entre dois homens tinha no imaginário da época (Figura 9).

Outro exemplo pode ser destacado do filme *Perdidos na noite* (John Schlesinger, 1969): numa cena que se passa num cinema decadente, o prostituto Joe Buck (John Voigh) faz um programa com um jovem estudante; Joe demonstra incômodo o tempo todo e o estudante, após o término do encontro, corre para vomitar no banheiro, onde é ameaçado de extorsão por Joe (Figura 10). Esse ranço em relação à representação sexo entre dois homens avançou pelos anos 1980, como rememora Williams (2008):

> (...) o sexo anal entre homens vinha sendo retratado da mesma forma que o estupro o século XIX – como destino pior do que a morte, que estraga a inocência e a reputação de sua vítima. Essa vergonha é agravada, desde os anos oitenta, pelo conhecimento de que o sexo anal é uma das maneiras pelas quais a *Aids* se espalha. (WILLIAMS, 2008, p. 237).

Figura 9 – Cena de violação em *Amargo pesadelo (1972)*.

Fonte: *Print screen* do filme *Amargo pesadelo* (BOORMAN, 1972) elaborado pelo autor.

Figura 10 – Cena em que o prostituto Joe Buck realiza um programa em *Perdidos na noite* (1969).

Fonte: *Print screen* do filme *Perdidos na noite* (SCHLESINGER, 1969) elaborado pelo autor.

Enquanto no cinema *mainstream* estadunidense as sexualidades fora do espectro hetero e as relações intimas entre personagens do mesmo sexo eram sempre retratadas de modo pudico, focalizadas de maneira subentendida ou ressignificadas em outros usos narrativos (exceções, como *Cabaret*, 1972, e *The Rock Horror Picture Show*, 1975, merecem menção), os filmes realizados fora do circuito americano padronizado preencheram o lapso deixado pela censura e

pela indulgência da própria indústria cinematográfica ianque após a queda do patrulhamento do Código Hays. O autor Rodrigo Gerace (2015) substantiva os primeiros gestos de obras dessa natureza como "cinema de transgressão" ou "*underground*", nomeando diretores como Andy Warhol (1928-1987), Kenneth Anger e Paul Morrisey, que seguiram a tendência de colegas europeus como Jean Cocteau (1889-1963), Jean Genet (1910-1986) e Peter de Rome (1924-2014). Tendo migrado para os EUA a partir da década de 1950, o estilo chamado *camp* inspirou cineastas como Warhol, Anger e Morrisey a produzirem filmes "com uma estética experimental, poética de impacto, a inquietação e o êxtase sexual (...) em jogo numa narratividade criada pela superfície, pelo simulacro irônico da realidade cujos sentidos verticais, políticos, eram criados pela sensoriedade do espectador" (GERACE, 2015, p. 112). Destacamos dois curtas de Warhol, comumente referenciados como exemplos do estilo icônico deste diretor: *Blow job* (1964), em que o ator DeVeren Bookwalter tem seu rosto focalizado enquanto recebe sexo oral; e *Mario Banana* (1964), em que a travesti Mario Montez é filmada degustando uma banana.

Nos anos 1970, o sucesso comercial da indústria pornográfica americana – sobretudo com o alcance gerado pelo filme *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972) – e a circulação de longas estrangeiros de impacto como *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Saló – Ou os 120 dias de Sodoma e Gomorra* (Pier Paolo Pasolini, 1975) e *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) coincidiu com (ou propiciou) um segundo gesto entre os realizadores norte-americanos *underground*: tornando mais explícitas suas narrativas, os diretores buscavam na nudez e no sexo (e, em alguns casos, na acidez da sátira) ferramentas para discussões sobre sociedade e política. Gerace (2015) destaca, sobretudo, a filmografia de John Walters, "legítimo transgressor da imagem do sexo institucionalizado e do discurso heteronormativo em torno da família burguesa" (GERACE, 2015, p. 164). As fitas de Walters eram exibidas no chamado "circuito da meia-noite", sessões alternativas em salas de cinema comerciais reservadas para a projeção de longas *underground*.

Se faz necessário mencionar o trabalho da *drag queen* Divine, estrela de muitos filmes de Walters: nesses longas, ela subvertia "papéis sociais consolidados, desde a musa do *star system* cinematográfico à figura materna nos melodramas*"* (GERACE, 2015, p. 164). Em um de seus filmes mais conhecidos, *Pink Flamingos* (John Walters, 1972), ao levar muito a sério a competição pelo título de "pessoas mais sórdidas do mundo", os personagens de Divine e sua família encaram uma maratona de situações degradantes e explícitas com o intuito de se autoafirmarem; numa das cenas, Divine (a personagem tem o mesmo nome da atriz) faz sexo oral em Crackers (Danny Mills), seu filho.

Ao mesmo tempo em que o cinema buscava uma alternativa para comportar as expressões da sexualidade taxadas como dissonantes, do ponto de vista teórico, autores buscavam dissecar o trabalho dos cineastas que estavam à margem do circuito *mainstream* e a sua relação com a indústria tradicional tendo como norte as teorias *queer*, conjunto de análises sobre o modo como as orientações sexuais moldavam a sociedade, a partir de uma visão diferente dos teóricos correntes. Os estudos que compõem a teoria *queer* partiram dos *insights* presentes em dois livros importantes para a perspectivação da sexualidade no século XX, *Gramatologia* (1967), de Jacques Derrida, e *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1976), de Michel Foucault. Nos anos seguintes, como remonta Richard Miskolci (2009), outros autores como

> Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler e Michael Warner começaram a empreender análises sociais que retomavam a proposta de Foucault, ao estudar a sexualidade como um dispositivo histórico do poder que marca as sociedades ocidentais modernas e se caracteriza pela inserção do sexo em sistemas de unidade e regulação social. (MISKOLCI, 2009, p. 154).

A caracterização de tais estudos como *queer*, empreendida por Teresa de Lauretis no final da década de 1980, partia da ideia de desmistificar o significado desse adjetivo na língua inglesa – *estranho*, em tradução livre, mas utilizado como gíria pejorativa contra os gays. Segundo Eloízio de Souza (2015, p. 311), "ao unir a palavra *queer* com o termo teoria, Lauretis pretendia problematizar e colocar em suspeição os conhecimentos científicos e teorias relacionadas a identidades gays e lésbicas". Ao empreender esse gesto, os autores *queer* duvidaram das "verdades universais presentes nas teorias, problematizando todo conhecimento que se apresenta com o status de verdade universal por meio da análise e da evidenciação das relações de poder que produzem determinados saberes como hegemônicos" (SOUZA, 2015, p. 311).

Não demorou para que a ótica dos estudos *queer* precipitasse o nascimento de uma abordagem diferenciada nos estudos sobre cinema, a partir da relação dialética entre o material analisado e as teorias cinematográficas existentes – consideradas inadequadas para dissecar o fenômeno. Como relembra Robert Stam (2003),

> se os anos 80 revelaram que a teoria do cinema fora normativamente branca e europeia, também tornaram evidente que esta fora normativamente heterossexual. A psicanálise mostrara-se insensível às questões de classe e o marxismo, às de raça e gênero, mas tanto a psicanálise quanto o marxismo

> haviam se mostrado insensíveis à questão da sexualidade. Em sua atenção exclusiva à diferença sexual, alguns argumentaram, a teoria psicanalítica/feminista preocupava-se com o "outro", mas "alterizava" ela mesma, aos gays e às lésbicas. Na verdade, a questão homossexual parecia ser, retrospectivamente, o ponto fraco de quase todas as teorias. (STAM, 2003, p. 288).

Através da teorização do sujeito LGBTQIA+ no cinema tendo como suporte os autores *queer*, estudos relevantes sobre a abordagem normativa dos homossexuais na indústria fílmica *mainstream* – a norte-americana, sobretudo – vieram à tona. Stam (2003) cita alguns exemplos: o livro *The celluloid closet (1987)*, já mencionado nesta dissertação, em que o ativista Vito Russo problematiza os clichês arquetípicos aos quais os personagens estavam relegados em razão da censura do Código Hays, "como a 'bicha' desmunhecada, o psicopata gay, a vampira lésbica" (STAM, 2003, p. 291); o subtexto LGBTQIA+, durante e depois o código Hays, analisados nos estudos de Vito Russo, Alexander Doty (citado por STAM, 2003) e Harry M. Benshoff (citado por STAM, 2003); a problematização engendrada por Teresa de Lauretis (citada por STAM, 2003) sobre outro arquétipo recorrente nas narrativas fílmicas – o herói heterossexual masculino e sua relação com o espaço no qual ele se insere, metaforicamente selvagem e passível de ser conquistado, como uma "terra virgem" – e feminina.

A partir do final dos anos 1990, tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista crítico, os filmes produzidos fora do circuito comercial americano e que davam prosseguimento à tradição das obras *undeground* das décadas anteriores passaram a ser caracterizados também como *queer*. Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2006) propõem três cenários para que um filme seja adjetivado dessa maneira: primeiro, de modo geral "aquele que contenha personagens *queer* e se envolva com questões *queer* de maneira significativa – em oposição a uma abordagem depreciativa ou exploradora de personagens LGBTQIA+" (BENSHOFF e GRIFFIN, 2006, p. 9, tradução nossa, grifos nossos); segundo, "através de sua autoria: os filmes podem ser considerados *queer* quando são escritos, dirigidos ou produzidos por pessoas homossexuais ou talvez quando estrelados por atores lésbicas, gays ou, então, outros atores *queer"* (2006, p. 10); e, terceiro, a partir da interpretação por parte do espectador ou de um innvestigador, em que "um filme supostamente 'hetero' feito por um cineasta *queer* pode ser considerado um filme *queer"* pelo público*:* em suma, "todos os filmes podem ser potencialmente *queer* se lidos a partir de um ponto de vista *queer*, ou seja, um (filme) que

desafie suposições dominantes sobre gênero e sexualidade" (2006, p. 10, tradução nossa, grifos nossos)[27].

Adicionando em suas narrativas os contextos contemporâneos que atravessavam a vida dos LGBTQIA+ no mundo histórico entre as décadas de 1980 e 1990, como a circulação do vírus HIV entre a população homossexual, o grupo de realizadores que trabalhou em perspectiva *queer* nos últimos anos do século XX foi chamado de *new queer cinema*. Mariana Baltar (2016) comenta que esta atribuição foi criada em 1992 pela crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich, que em artigo publicado na revista britânica *Sight and Sound* definiu tais produções como *"*o marco de algo novo por romperem definitivamente com 'abordagens humanistas antigas' e com 'filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade' (BALTAR, 2016, p. 50 e 51). Além de serem uma continuidade do já citado movimento *underground*, essas obras emulavam a

> insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da AIDS nos Estados Unidos a partir dos anos 1980. Com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de "todos nós". Uma visão que se apresenta como inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem branco. Os incomodados que se mudem. Pois bem, eles se recusaram a sair de cena e através de muitas maneiras se fizeram ouvir. Tentaram a todo custo passar sua mensagem, abrir caminho para discussões e polêmicas. (LOPES e NAGIME, 2015, p. 12).

Rodrigo Gerace (2015, p. 208) evoca que este movimento foi consolidado no início da década de 1990, época em que "o cinema de autor passou a adotar com maior frequência o pornográfico em suas obras" em resposta à "onda conservadora que moralizou especialmente o cinema norte-americano da década anterior". Como vimos em outra subseção desta dissertação,

[27] No original em inglês: "Some films use a single stereotypically queer character as the butt of homophobic jokes, and most critics and filmgoers would probably not consider such a film to be a queer film. Perhaps a queer film is one that both contains queer characters and engages with queer issues in some meaningful—as opposed to derogatory or exploitative—way. Another way to define queer film could be via its authorship: films might be considered queer when they are written, directed, or produced by queer people or perhaps when they star lesbian, gay, or otherwise queer actors. (…) To take a more contemporary example, should that recent Hollywood science fiction blockbuster—devoid of manifestly homosexual characters but produced by (and starring) homosexuals—be considered a queer film? In many cases queer filmmakers can and do inflect a queer sensibility into their work, even when obvious gay and lesbian characters and issues are not present. Thus, a supposedly "straight" film made by a queer filmmaker might be considered a queer film. This suggests a third way of defining queer film, one that centers on issues of spectatorship. According to this model, a queer film is one that is viewed by lesbian, gay, or otherwise queer spectators. In other words, all films might be potentially queer if read from a queer viewing position—that is to say, one that challenges dominant assumptions about gender and sexuality" (BENSHOFF e GRIFFIN, 2006, páginas 9 e 10).

o sucesso de *blockbusters* com muitos efeitos especiais e muita fantasia tolheu a abordagem crua de cineastas como William Friedkin. Gerace (2015) e Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015) citam os nomes de Cheryl Dunye, Gregg Araki e Todd Haynes como alguns dos integrantes norte-estadunidenses e canadenses da gênese do *new queer cinema*, seguidos nas décadas posteriores por outros como John Cameron Mitchell, Lisa Cholodenko e Xavier Dolan: todos esses diretores encontraram maneiras de produzir seus "manifestos fílmicos" a ponto de alguns deles ganharem "passe" para trabalharem na produção *mainstream* de filmes, ou de, pelo menos, alcançarem reconhecimento fora do circuito *underground* — caso de Haynes, Cholodenko e Dolan.

O atravessamento da estética pornográfica no movimento *new queer* foi potencializado pela quebra do paradigma da película cinematográfica como único suporte material para captação e exibição de filmes, aliada ao barateamento e à popularização das câmeras digitais, a partir do início do século XXI. Tanto os realizadores do *mainstream* quanto do *underground* puderam, a partir de então, trabalhar com equipamentos que maleabilizaram a produção audiovisual em todo o mundo. "Nesse sentido", explica Gerace (2015, p. 262), "como aparato, a tecnologia alia-se à pornografia como forma estética e dispositivo difusor"; em outras palavras, a aproximação estética com o pornô permitiu que o cinema *underground* contemporâneo não apenas utilizasse o ato sexual explícito como elemento narrativo, como também estilizasse suas cenas com base nas produções pornográficas. Citando adjetivação de Romám Gubern, Gerace chama essas produções híbridas de "pornografia alternativa": neste tipo de filme, "as cenas sexuais estão subordinadas às cenas ficcionais reais. No ato sexual, os casais interrompem a ação, conversam, divagam, perdem a ereção, discutem relação e transam como em uma relação 'não-pornográfica'" (2015, p. 264-265).

Do outro lado, algumas das produções pornográficas *per se* também problematizaram a reprodução dos clichês que "consagraram" o gênero, como a objetificação da mulher e a exigência de corpos atléticos em ação, ao mesmo tempo que a produção *new queer* dava seus primeiros passos. Os envolvidos nesse tipo de produção se propuseram a pensar maneiras de romper com comportamentos nocivos ou alienantes. Esse deslocamento é caracterizado por Érica Sarmet dos Santos (2015) como "pós-pornô". O termo apareceu pela primeira vez num manifesto feminista do final dos anos 1980, assinado por atrizes de filmes adultos americanos; outras derivações nasceram desse neologismo como o "pornô para mulheres" e a "pornografia *queer*" (SANTOS, 2015).

O movimento dialético entre o *queer cinema* e o pós-pornô contemporâneos moldou, assim, os textos fílmicos de muitos realizadores nos EUA a partir dos anos 2000 – dentre eles,

Travis Mathews. Esse diretor que, em 2012, realizou ao lado de James Franco o filme *Interior. Leather bar.*, o nosso objeto de estudo, tem em seu currículo algumas obras que se encaixam na chamada "pornografia alternativa" e, de maneira dialógica, endossa as potencialidades do *new queer cinema*. Na trilogia de documentários *In their room*, filmados, respectivamente, em São Francisco (2009), Berlim (2011) e Londres (2013), os personagens são focalizados em momentos íntimos – troca de roupa, banho, sexo – mas sem a encenação típica dos vídeos pornôs usuais.

I want your love (2012) trilha o mesmo caminho, a exemplo do que foi descrito por Gerace (2015). Os parceiros sexuais que estão em cena trocando carícias explícitas aproveitam o momento de intimidade para discutir os relacionamentos e estreitar os outros tipos de laços – sendo, nesse sentido, cenas *Reflexivas*, como veremos mais à frente nesta dissertação. Os atores atléticos são trocados por aqueles cujos corpos estão mais próximos dos "corpos comuns"; a fotografia "desvaloriza" o ato sexual em si, seja através de enquadramentos inusuais dentro da indústria pornográfica ou de iluminação escura (Figuras 11 e 12). A estética documental invade os filmes de Matthews de maneira incisiva, a ponto de não conseguirmos delimitar, enquanto espectadores, o que é ficcionalizado e o que não é; a circulação dos mesmos atores em obras ficcionais e em obras documentais desse diretor potencializa a indefinição sobre o gênero da obra a qual estamos assistindo.

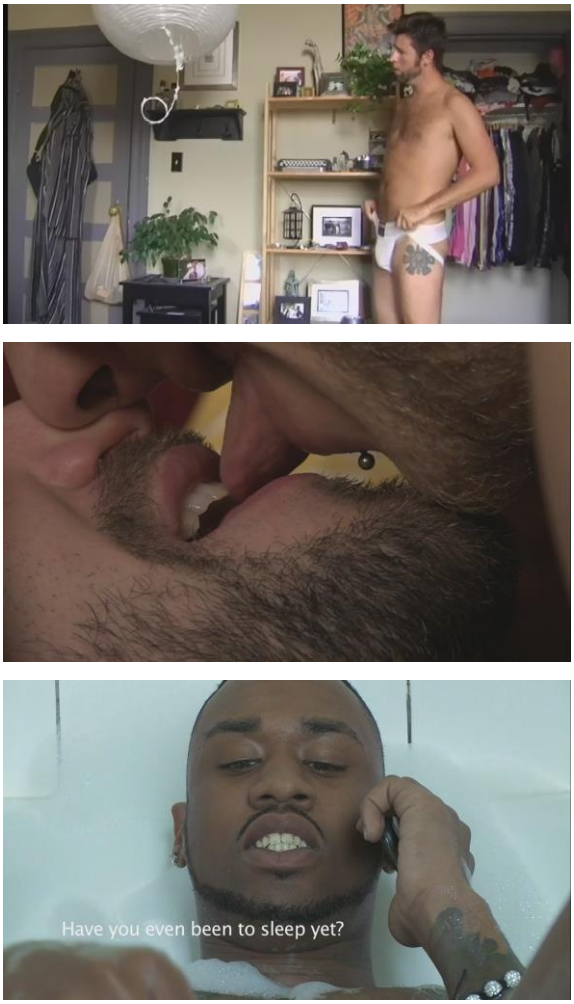

Figura 11 – Cenas dos filmes que compõem a trilogia *In their room.*

Fonte: composição a partir de prints screens dos filmes *In their room – San Francisco*, *In their room – Berlin* e *In their room – London* (MATTHEWS, 2009; 2011; 2013) elaborados pelo autor.

Figura 12 – Cenas do filme *I want your love*.

Fonte: composição a partir de prints screens do filme *I want your love* (MATTHEWS, 2012) elaborados pelo autor.

O outro realizador ligado ao projeto de *Interior. Leather bar,* o ator, diretor, produtor e artista visual James Franco, construiu uma sólida carreira em Hollywood participando de filmes dos mais diversos gêneros: comédias no estilo "besteirol[28]" como *Segurando as pontas* (David Gordon Green, 2008) e *Tinha que ser ele?* (John Hamburg, 2016); *blockbusters*[29] como a

[28] Na definição do Dicionário Michaelis On-line, "Tendência cultural popular na música, na literatura e no teatro, caracterizada por uma forma escrachada de humor, crítica social e política" (2020b); estendemos essa definição para os filmes que conduzem práticas análogas em suas narrativas.

[29] Na definição do Dicionário Collins On-line, "uma coisa ou pessoa muito bem sucedida, eficaz ou forte" e, especificamente, no campo das artes, "um filme, programa, romance (e etc) suntuoso, que se mostra um sucesso popular marcante" (2020c, tradução nossa); no original em inglês: "a very successful, effective, or forceful person, thing, etc. (…) a lavish film, show, novel, etc, that proves to be an outstanding popular success." (2020c).

trilogia *Homem-aranha*, dirigida por Sam Raimi (2002; 2004; 2007); filmes bem recepcionados pela crítica e laureados com prêmios importantes como *127 horas* (Danny Boyle, 2010) e *Artista do desastre* (James Franco, 2017); projetos autorais independentes, como *Último desejo* (James Franco, 2013) e *O som e a fúria* (James Franco, 2014); e até filmes infantis, como *Oz – Mágico e poderoso* (Sam Raimi, 2013) e a animação *O pequeno príncipe* (Mark Osbourne, 2015).

Mas, o que salta aos olhos na carreira de Franco é a relação que ele estabeleceu ao longo dos anos com filmes de temática LGBTQIA+, levando alguns críticos a falarem em "fascinação" (ONGLEY, 2016) ou "obsessão" (KALE, 2016) do ator pelo assunto; esse comportamento escalou para uma especulação massiva sobre a orientação sexual de Franco, conforme descreveremos mais adiante. Elencamos a seguir os personagens homossexuais, bissexuais ou *queer* que o ator interpretou em cerca de duas décadas de carreira: James Dean em telefilme homônimo (Mark Rydell, 2001)[30]; o ativista Scott Smith em *Milk – A voz da igualdade* (Gus Van Sant, 2008); os poetas Allen Ginsberg em *Uivo* (Jeffrey Friedman e Rob Epstein, 2010) e Mark Crane em *A torre quebrada* (Franco, 2011); Michael Glatze em *I am Michael* (Justin Kelly, 2015); Joe Kerekes em *King Cobra* (Justin Kelly, 2016) (Figura 13)**.** Franco também atuou como realizador dirigindo filmes atravessados pela temática LGBTQIA+, como o objeto de estudo desta dissertação, *Interior. Leather Bar.,* e o longa *Sal* (2011) cinebiografia do ator Sal Mineo, morto em 1976.

[30] O filme do qual Franco fez parte não aborda a fundo a sexualidade do ator falecido, mas, biografias recentes dão conta de que James Dean era bissexual e que teria tido um tórrido caso de amor com o também ator Marlon Brando (BARREIROS, 2020).

Figura 13 – Personagens LGBTQIA+ interpretados por James Franco no cinema.

Fonte: Composição a partir de *print screens* dos filmes *James Dean* (RYDELL, 2001), *Milk – A voz da igualdade* (VAN SANT, 2008), *Uivo* (FRIEDMAN e EPSTEIN, 2010), *A torre quebrada* (FRANCO, 2011), *I am Michael* (KELLY, 2015) e *King Cobra* (KELLY, 2016) elaborados pelo autor.

A orientação sexual de alguns de seus personagens não foi o único fator que alimentou os rumores sobre as preferências afetivas de James Franco no mundo histórico. Jonah Weiner, em reportagem sobre o ator para a revista *Rolling Stone* (2016), relembra que em 2008 os sites americanos Gawker e Page Six divulgaram informações anônimas sobre um possível caso de assédio envolvendo Franco e outro homem; o ator era taxado nas postagens como "estuprador gay". No entanto, nenhuma acusação formal foi impetrada contra ele. Ao comentar o assunto na reportagem de Weiner (2016), Franco relata o que fez em relação a esses rumores:

> "(...) Parecia que, se eu impetrasse uma ação judicial, isso só daria mais atenção para o caso". Então, em vez disso, Franco desviou-se fascinantemente daquilo que era proposto pelo manual de Relações Públicas das celebridades: ele passou a postar no Instagram fotos montadas em estilo *paparazzi*, mostrando ele aos beijos com um "moreno misterioso" de cara borrada, e começou a desenvolver um projeto de um filme com um amigo artista, cujo

> título era *EG* – sigla para Estuprador Gay – na tentativa de "usar essa acusação falsa como material", diz Franco. (*EG* acabou sendo abandonado, mas, inspirou parcialmente seu louco personagem na *soap opera General Hospital*, um artista chamado Franco que pode ou não ter sido um assassino.)[31]. (WEINER, 2016, tradução nossa).

No mesmo texto da *Rolling Stone*, Franco explica de onde teria partido o seu interesse pelo assunto – que o levou à incursão em outros projetos artísticos cujas temáticas também perspectivaram a sexualidade e as identidades de gênero, não apenas fora do campo da atuação como também fora do campo cinematográfico; descrevemos alguns desses projetos a seguir nesta mesma seção do trabalho, mas primeiro, destaquemos a fala de Franco sobre o assunto:

> "Quando[32] eu estava estudando na NYU, tive aulas de estudos críticos, e um dos meus favoritos era sobre cinema *queer*" (...) "Contamos histórias heterossexuais e heteronormativas *ad nauseam* até agora, em nossos filmes, shows, comerciais - em todos os lugares. Eu acho que é saudável fazer um trabalho que perturbe e que questione isso, mostrando narrativas alternativas. É isso que um artista deve fazer"[33]. (WEINER, 2016, tradução nossa).

Como produtor, à frente da Rabbit Bandini Productions, Franco captou recursos ou ajudou na distribuição de alguns dos filmes citados anteriormente (*Uivo; A torre quebrada*; *Sal*, *Interior. Leather Bar.*, *I am Michael* e *King Cobra*). Destacamos como projeto da Rabbit Bandini, em especial, o documentário *Kink*, dirigido por Christina Voros e lançado no mesmo ano em que *Interior. Leather Bar.* – 2013. Destacamos outras incursões artísticas do ator na temática LGBTQIA+. Em 2010, ele foi capa da Candy Magazine, a partir de ensaio do fotógrafo Terry Richardson (Figura 15); Franco travestiu-se de mulher, aparecendo nas imagens com maquiagem pesada, gestos afetados e poses relativamente obscenas. Na ocasião, o ator declarou:

---

[31] No original em inglês: "(…) It felt like, if I do a lawsuit, it's just gonna give it more attention." So instead, Franco deviated fascinatingly from the standard celebrity-PR playbook: He posted faux-paparazzi pictures on Instagram featuring him making out with some blurry-faced hunk, and started developing a film project with an artist friend, the working title of which was GR – for gay rapist – in an attempt "to use this false accusation as material," Franco says. (GR was eventually abandoned, but it did partially inspire his head-spinning General Hospital character, an artist named Franco who may or may not have been a murderer.). (WEINER, 2016).

[32] O texto original em inglês inclui aspas nesta citação, motivo pelo qual mantivemos o sinal gráfico aqui, mesmo se tratando de citação com recuo de parágrafo.

[33] No original em inglês: "'When I was studying at NYU, I took classes in critical studies, and one of my favorites was on queer cinema,' Franco says, explaining his fascination with queer art. 'We've told the straight, heteronormative stories ad nauseam by now, in our movies, our shows, our commercials – everywhere. I think it's healthy to make work that disrupts and questions that, and shows alternative narratives. That's what an artist should do.'" (WEINER, 2016).

> Todo mundo pensa que eu sou "noiado", e algumas pessoas pensam que eu sou gay porque interpretei esses papéis gays. É o que as pessoas pensam, mas não é verdade. Eu não fumo maconha. Eu não sou gay. Mas em outro nível, há algo em mim capaz de desempenhar papéis como esses de uma maneira convincente[34]. (LEE, 2010, tradução nossa).

Figura 14 – Capa da revista *Candy Magazine*.

Fonte: Revista Quem on-line (2010).

Figura 15 – James Franco travestido.

Fonte: Portal Fucking Young (2010).

James Franco voltaria a se travestir de mulher com a intenção de se expressar artisticamente em pelo menos duas outras ocasiões. Em 2013, trajado como a personagem Marion Crane, icônica vítima do assassino Norman Bates no filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, o ator tentava recriar o universo do longa de 1960 na instalação *Pycho Nacirema*, exposta na Pace Gallery em Londres. Franco deixou-se fotografar com réplicas do figurino de Vivien Leigh, atriz que deu vida a Marion no filme de Hitchcock, posando nos cenários da obra que foram reconstruídos nos estúdios da Universal Pictures, na Califórnia (Figura 16 – A). Na instalação – produzida pelo próprio Franco com a colaboração do artista visual Douglas Gordon – filmetes e fotografias compunham o cenário do famoso Motel Bates, a locação principal do filme *Psicose.*

Quando do lançamento da obra, Franco escreveu ao Jornal *The guardian*, explicando suas intenções ao realizar essa espécie de *remake* da história de Norman Bates e Marion Crane:

[34] No original em inglês: "Everyone thinks I'm a stoner, and some people think I'm gay because I've played these gay roles. That's what people think, but it's not true. I don't smoke pot. I'm not gay. But on another level, there's something in me that is able to play roles like that in a way that's convincing." (LEE, 2010).

> No original, a psicopata é uma travesti e a vítima é uma mulher. Obviamente, é uma ideia antiquada aquela que versa sobre uma travesti ser uma psicopata. Ao me apresentar como Marion Crane, espero implodir essas impressões datadas. Eu gosto muito de interpretar papéis: fazer *crossdressing* é uma maneira clara de mostrar às pessoas que estou interpretando um "personagem". Aumenta a consciência das escolhas que fazemos a cada minuto de cada dia para sermos quem somos. Estamos todos desempenhando papéis. (FRANCO, 2013, tradução nossa).[35].

Um ano depois, James Franco travestiu-se mais uma vez; nesta oportunidade, o fez para homenagear a fotógrafa americana Cindy Sherman, reconstituindo um ensaio que a artista realizou de si mesma entre as décadas de 1970 e 1980. Conhecida como *Untitled film stills*, a série de fotos retrata Sherman posando em trajes que remetem a modelos e a atrizes que se destacaram durante os anos 1950 e 1960. Franco tirou suas próprias fotos com figurino, maquiagem e cabelos inspirados no visual de Sherman (Figura 16 – B). O material foi transformado na exposição fotográfica *New film stills*, inclusa no catálogo da Pace Gallery em Londres, a exemplo de *Psycho Narcinema*. No texto escrito para o *The guardian* mencionado parágrafos atrás, Franco já havia citado Cyndi Sherman como um dos artistas visuais que inspiram o trabalho de suas instalações, ao lado de Richard Edmund Prince e Dan Colen (FRANCO, 2013).

Figura 16 – Fotos de James Franco travestido como a personagem Marion Crane e como a fotógrafa Cindy Sherman.

Fontes: Composição a partir de imagens do The Guardian (Versão On-line) (2013) (Foto A) e da Revista GQ (Versão On-line) (Foto B).

[35] No original em inglês: "In the original, the psycho is a cross-dresser and the victim female. It's obviously an old-fashioned idea that a transvestite would be a psycho. By casting myself as Marion Crane, I hope to undermine those dated notions. I'm very into role-playing: when I crossdress, it is an overt way of showing people I'm playing a "character". It raises awareness of the choices we make every minute of every day to be who we are. We are all playing roles." (FRANCO, 2013).

No mesmo ano em que posou travestido para a Candy Magazine, 2010, Franco produziu sua primeira instalação, *The dangerous book four boys*. A obra faz referência a *The dangerous book for boys*, escrito pelos irmãos Conn Iggulden e Hal Iggulden e traduzido no Brasil como *O livro perigoso para garotos*[36]. Esse livro é uma espécie de manual de brincadeiras e atividades ao ar livre "indicadas" para crianças do sexo masculino. Segundo Dinah Holtzman (2013), a obra dos Iggulden defende uma visão nostálgica e hipermasculinizada do mundo infantil, ensinando, dentre outras coisas, a "fabricar armadilhas, "(...) a caçar e cozinhar um coelho e a curtir a pele de animais. Assim como Robert Bly em seu best-seller de 1990, *Iron John: a book about men*, os autores idealizam uma fisicalidade masculina de caçadores/coletores arcaicos.[37]" (Holtzman, 2013, p. 121, tradução nossa).

A instalação criada por Franco foi montada na Galeria Clocktower, em Manhattan; também foi lançado um catálogo ilustrado, com fotos da obra e imagens inéditas que referenciavam elementos da instalação. A intenção do artista, conforme entrevista citada por Holzman (2013, p. 121, tradução nossa), era transformar a instalação em "um meio de explorar sua própria infância, com um foco particular em investigar sua interpelação em papéis normativos de gênero e heterossexualidade compulsória."[38]. As aspirações de Franco estão traduzidas nos vídeos e nas fotografias exibidos nas dependências da galeria, alocados em pequenos cenários que lembravam um lar americano de classe média – com fachada, cozinha, quartos – e que também remetiam a momentos da vida pessoal de Franco, como fotos de família e menções recorrentes ao seu pai, e da carreira do ator, como descreveremos resumidamente a seguir (HOLZMAN, 2013).

Compunham alguns dos painéis audiovisuais de *The dangerous book four boys* curtas-metragens desenvolvidos por Franco durante a sua trajetória na Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA), onde estudou. Segundo o relato espectatorial de Holzman (2013) (já que a nossa pesquisa não teve acesso aos curtas), os filmes têm um caráter experimental e hermético,

[36] O original inspirou uma série homônima lançada pela plataforma VOD Amazon Prime em 2018.

[37] No original em inglês: "Numerous critics and reviewers note that the pursuits the brothers champion bespeak nostalgia for childhood activities that predate the popularization of television and digital communications technologies. In addition to offering instructions for how to make go-carts, tripwires and bottle rockets, the Igguldens' *Dangerous* instructs readers how to hunt and cook a rabbit as well as to tan animal skins. Much like Robert Bly in his 1990 bestseller *Iron John: A Book About Men*, the authors idealize an archaic hunter/gatherer masculine physicality." (Holtzman, 2013, p. 121).

[38] No original em inglês: "Franco explains his appropriation and reinterpretation of the Igguldens' bestseller as a means to explore his own boyhood with a particular focus on investigating his interpellation into normative gender roles and compulsory heterosexuality", (HOLZMAN, 2013, p. 121).

focalizando, em alguma medida, clichês masculinos diversos – em especial, o falo. *Masculinity and me* (2008), por exemplo, retrata, basicamente, um pênis urinando. Em seu artigo sobre a instalação, Holzman dá enfoque a outro desses curtas, *Dicknose in Paris* (2008), no qual Franco interpreta um homem com uma inquietante deformação: ele possui uma genitália masculina no lugar do nariz e da boca. A prótese peniana que Franco "ostenta" teria sido usada por ele em *Milk – A voz da liberdade* (2008)[39] (Figura 17). No filme, Dicknose vive uma espécie de união homoafetiva com um outro homem, chamado Bill Faulker; depreendemos que o nome desse personagem seja uma referência ao autor americano William Faulkner, de quem James Franco é admirador (MACINNES, 2014) – tanto que, anos mais tarde, o próprio Franco adaptou para o cinema dois deus livros: *O som e a fúria* (1929) (transposto em filme homônimo (2014) e *Enquanto agonizo* (1930) (transposto em filme homônimo na titulagem em inglês, mas, traduzido no Brasil como *Último desejo* (2013).

Figura 17 – Os personagens Dicknose e Bill Faulkner em frame do curta *Dicknose in Paris* (FRANCO, 2008).

Fonte: *Hint Fashion Magazine* (Versão On-line) (2012).

Os rumores sobre sua orientação sexual e a repetição deste assunto nas entrevistas que concede leva a Franco a se justificar repetidamente por sua incursão em obras que problematizam a sexualidade e a masculinidade. Em 2010, o ator estampou a capa da revista *Advocate*, publicação dedicada ao público LGBTQIA+; a manchete que acompanhava a

[39] Ainda que não haja nenhuma cena de nudez frontal com Franco no corte final desse longa-metragem.

publicação era “James Franco interpreta gays muito frequentemente (e muito bem), mas sua namorada[40] jura que é só atuação”[41] (HUFFPOST, 2010) (Figura 18).

Figura 18 – James Franco em capa da revista *Advocade* de 2010.

Fonte: Imagem retirada de matéria do site *Huffpost* (2010)

Questionado pela reportagem da *Advocate* se se assumiria gay caso fosse essa a sua orientação sexual, Franco respondeu: “Claro, eu diria se eu fosse. Eu acho que a razão pela qual eu não faria isso é porque eu ficaria receoso que isso prejudicasse minha carreira. Suponho que essa é a razão pela qual não faria isso, certo? Mas não, isso não seria algo que me deteria”. Sobre aceitar papéis gays com recorrência, o ator declarou: “Na história do cinema, existem muitas histórias de amor heterossexuais. Tudo tão saturado, tão dado. Não é tão interessante para mim. É mais interessante interpretar papéis e relacionamentos que não foram retratados com tanta frequência”. (HUFFPOST, 2010, tradução nossa).[42].

Anos mais tarde, quando fez parte da edição de janeiro de 2015 da revista *FourTwoNine*, também dedicada a leitores LGBTQIA+, Franco publicou uma espécie de mini-conto em que uma versão hetero de sua persona (grafado no texto como SJ – Straight James, James Hetero

[40] Sua namorada na época era a também atriz Ahna O'Reilly.

[41] No original em inglês: “James Franco plays gays so often (and so well), but his girlfriend promises that it’s just act” (HUFFPOST, 2010).

[42] No original em inglês: “In this history of cinema, there are so many heterosexual love stories. It’s so hammered, so done. It’s just not that interesting to me. It’s more interesting to me to play roles and relationships that haven’t been portrayed as often”. (HUFFPOST, 2010).

em inglês) conversa com uma versão gay de sua persona (GJ – Gay James). Eles explicam, como ambos fossem um mesmo James Franco, o porquê de "agirem" de forma tão heterodoxa na opinião de algumas pessoas; no mesmo ano, o texto foi incluído em livro de poemas escritos por Franco, que recebeu o nome desse mini-conto, *Straight James/Gay James* (2015). Destacamos um dos trechos iniciais, em que as personas se questionam qual delas é a "real":

> GJ: (...) Mas minha pergunta é: quem é o verdadeiro James e quem é a máscara?
> SJ: Eu acho que é isso que todo mundo quer saber, certo?
> GJ: Eu acho, mas também acho que, embora eu tenha essa pessoa pública que é toda maluca e difícil de definir, ou irritante, ou o que seja, de certa forma, ainda sou mais real do que se estivesse apenas me escondendo atrás uma fachada ou de qualquer outra coisa.
> (...)
> SJ: OK, então, bom lugar para começar. Vamos ser substanciais: você é gay ou o quê?
> GJ: Bem, eu gosto de pensar que sou gay na minha arte e hetero na minha vida. Embora eu também seja gay na minha vida até o ponto da relação sexual – e aí você poderia dizer que sou hetero. Então eu acho que depende de como você define *gay*. Se significa com quem você faz sexo, acho que sou heterossexual. (...)[43] (FRANCO, 2015, páginas 44 e 45, tradução nossa)

Mais à frente no texto, Franco ensaia mais uma justificativa para a escolha de seus projetos como ator e diretor e o modo como se comporta sobre sua sexualidade:

> SJ: (...) quando fui para a escola de cinema e comecei a dirigir meus próprios filmes, percebi que iria dirigir apenas aqueles com os quais realmente me importava, da maneira como eu queria, independentemente da crítica. Como ator, participei de grandes sucessos de bilheteria como *Homem-Aranha* e *Planeta dos macacos*, e em sucessos críticos como *Milk – A voz da liberdade* e *127 horas*, bem como em comédias bem-sucedidas como *Segurando as pontas* e *É o fim*, por isso conheço todos os lados do sucesso. Mas, ao dirigir meus próprios projetos, o foco principal é a arte. Sim, quero que as pessoas os vejam e, com certeza, gostaria que as pessoas gostassem deles, mas minha principal lealdade é ao trabalho em si.
> GJ: OK, você quem sabe. Mas você também é um pateta, especialmente em sua conta do *Instagram*. Você quer que as pessoas pensem que você é gay? Não seria bom se você fosse apenas um cara hétero, como Ryan Gosling, apenas hétero e legal?

[43] No original em inglês: "GJ: Okay, deal. But my question is, who is the real James, and who is the mask?; SJ: I guess that's what everyone wants to know, right?; GJ: I guess, but I also guess that even though I have this public persona that is all wacked out and hard to pin down, or annoying, or whatever, in some ways I'm still more real than if I were just hiding behind a façade or whatever. (…); SJ: OK, so, good place to start. Let's get substantial: are you fucking gay or what?; GJ: Well, I like to think that I'm gay in my art and straight in my life. Although, I'm also gay in my life up to the point of intercourse, and then you could say I'm straight. So I guess it depends on how you define gay. If it means whom you have sex with, I guess I'm straight. In the twenties and thirties, they used to define homosexuality by how you acted and not by whom you slept with. Sailors would fuck guys all the time, but as long as they behaved in masculine ways, they weren't considered gay (…)" (FRANCO, 2015, páginas 44 e 45)

> SJ: Por que você diz que seria bom que as pessoas me considerassem hetero? Na verdade, eu gosto quando as pessoas pensam que eu sou gay; é um ótimo escudo. Como o cara do filme *Shampoo* ou na peça em que *Shampoo* se baseia, *The country wife*, de Wycherley.
> (...)
> GJ: OK, mas algumas pessoas dizem para você transar com um cara – assim você superaria todas essas coisas de *arte gay*, como interpretar o poeta gay Hart Crane, ou outro poeta gay, Allen Ginsberg, ou dirigir o filme *Interior. Leather bar*., que tem sexo gay de forma explícita, ou pintar o Seth Rogen nu. Talvez, se você apenas fodesse com outro cara, não superaria toda essa exotização do estilo de vida gay?
> SJ: Talvez o sexo com um cara mudasse as coisas, mas eu duvido. Como eu disse, sou gay na minha arte. Ou, devo dizer, *queer* na minha arte. E não sou assim por razões políticas, embora às vezes isso se torne político, como quando votei pelo casamento entre pessoas do mesmo sexo, etc. Mas o que realmente interessa é fazer essa arte *queer* que desestabiliza modos de ser enraizados, uma arte que desafia o pensamento hegemônico.
> GJ: Mas inevitavelmente as pessoas vão pensar que você é gay; eles pensam que você está em *Milk, Uivo, A torre quebrada* e *Interior. Leather bar.* porque você é realmente gay. Que todos esses projetos são formas de brincar de "esconde-esconde gay".
> SJ: Todas essas são obras de arte, e a arte é livre; a arte em seus próprios domínios. Obviamente, elas podem ser lidas através de uma lente biográfica e, é claro, através de algo como *Interior. Leather bar.* que usa minha persona para falar sobre alguns desses problemas, mas elas ainda são obras de arte e não são exatamente declarações não-ficcionais sobre quem eu sou.[44]

Ao comentar o texto *Straight James / Gay James* para a revista *Time,* Franco reafirmou que há algo de LGBTQIA+ em sua personalidade, ressalvando, contudo, que a superexposição

[44] No original em inglês: "SJ: Of course, but that's their shortsightedness. And once I went to film school and started directing my own movies, I realized that I was going to direct only movies that I really cared about in ways that I wanted, regardless of critique. As an actor I have been in huge blockbusters like *Spider-Man* and *Planet of the Apes*, and in critical hits like *Milk* and *127 Hours*, as well as in successful comedies like *Pineapple Express* and *This Is the End*, so I know all sides of success. But when directing my own projects, the primary focus is the art. Yes, I want people to see them, and, sure, I'd like people to like them, but my primary allegiance is to the work itself.; GJ: Okay, whatever you say. But you're also a goofball, especially on your Instagram account. Do you want people to think you're gay? Wouldn't it be a good thing if you were just a straight dude, like Ryan Gosling, just straight and cool?; SJ: Why would you say that it was a good thing that people would consider me straight? I actually like it when people think I'm gay; it's a great shield. Like the guy in *Shampoo* or the play that *Shampoo* is based on, *The Country Wife* by Wycherley. (…) GJ: Okay, but some people tell you to just screw a guy, and then you'd get over all this gay art stuff, like playing the gay poet Hart Crane or another gay poet, Allen Ginsberg, or directing the movie *Interior. Leather Bar*., which has actual gay sex in it, or painting paintings of Seth Rogen naked. Maybe if you just fucked a guy, you'd get over all this exoticizing of gay lifestyles?; SJ: Maybe sex with a guy would change things, but I doubt it. Like I said, I'm gay in my art. Or, I should say, queer in my art. And I'm not this way for political reasons, although sometimes it becomes political, like when I voted for same-sex marriage, etc. But what it's really about is making queer art that destabilizes engrained ways of being, art that challenges hegemonic thinking.; GJ: But inevitably people will think that you're gay; they will think that you're in *Milk*, and *Howl*, and *The Broken Tower*, and *Interior. Leather Bar.* because you are actually gay. That all these projects are ways of playing gay hide-and-seek.; SJ: These are all works of art, and art is free; art is its own realm. Of course, they can be read through a biographical lens and, of course, through something like *Interior. Leather Bar.* uses my persona to talk about some of these very issues, but they are still works of art and not exactly nonfictional statements about who I am." (FRANCO, 2015, páginas 47 e 48).

do tema em textos que circulam na crítica e na imprensa parta do interesse dos próprios meios críticos e jornalísticos:

> (...) e então a primeira pergunta é por que eles se importam? Bem, é porque eu sou uma celebridade, então eu acho que eles se importam com quem eu estou fazendo sexo. Mas se sua definição de gay e de hetero é com quem eu durmo, acho que você pode dizer que sou um *cooktease*[45]. É onde está minha crença, onde estão minhas sensibilidades, como me defino. Sim, eu sou um pouco gay, e há um James gay[46]. (BEGLEY, 2016, tradução nossa).

Essa recorrência com que Franco associa sua imagem a projetos onde intrerpreta gays, bissexuais, transsexuais ou travestis suscita comentários negativos por parte da comunidade LGBTQIA+. Alguns dos textos críticos que analisam as atitudes do ator em sua carreira falam em uso da "homossexualidade como acessório" (FRANCISCHI, 2015) e tentativa de angariar "*pink money*" (KER, 2018) – como é chamado o lucro gerado pelo consumo de indivíduos gays, lésbicas, trans e afins. Teo Bugbee (2018), em artigo para o portal Jezebel, define o modo de agir de Franco como *queerbaiting;* Judith Fathallah (2015) ao teorizar sobre esse comportamento em narrativas seriadas televisivas, define *queerbaiting* como a

> estratégia pela qual escritores e cadeias de produção tentam chamar a atenção de espectadores *queer* por meio de dicas, piadas, gestos e simbolismos, sugerindo uma relação *queer* entre dois personagens ao mesmo tempo em que nega enfaticamente essa possibilidade. A negação e a zombaria restabelecem uma narrativa heteronormativa que não representa ameaça de ofensa os espectadores *mainstream* em detrimento do olhar *queer*[47]*".* (FATHALLAH, 2015, p. 490, tradução nossa).

---

[45] Na definição do Dicionário Cambridge On-line, *cocktease* é uma gíria que define "alguém que se comporta e se veste de certa maneira para atrair o interesse sexual de um homem, mas que se recusa a fazer sexo com ele" (2020d, tradução nossa); "someone who behaves and dresses in a way intended to attract a lot of sexual interest from a man but who refuses to have sex with him" (2020d). Não encontramos tradução equivalente para a língua portuguesa, então, decidimos manter a expressão em inglês no trecho traduzido. No entanto, como vemos no parágrafo seguinte, a expressão que Franco usou aproximaria o seu comportamento de outra expressão semelhante, *queerbaiting*.

[46] No original em inglês: "There is a bit of overfocusing on my sexuality, both by the straight press and the gay press, and so the first question is why do they care? Well, because I'm a celebrity, so I guess they care who I'm having sex with. But if your definition of gay and straight is who I sleep with, then I guess you could say I'm a gay c—k tease. It's where my allegiance lies, where my sensibilities lie, how I define myself. Yeah, I'm a little gay, and there's a gay James" (BEGLEY, 2016).

[47] No original em inglês: "Queerbaiting may be defined as a strategy by which writers and networks attempt to gain the attention of queer viewers via hints, jokes, gestures, and symbolism suggesting a queer relationship between two characters, and then emphatically denying and laughing off the possibility. Denial and mockery reinstate a heteronormative narrative that poses no danger of offending mainstream viewers at the expense of queer eyes" (FATHALLAH, 2015, p. 490).

Ainda que a autora ressalve que o uso da palavra *queer* na expressão *queerbaiting* tenha uma abrangência maior do que a homossexualidade especificamente – *queer* como "tudo o que é contrário ao normal, ao legitimado, ao dominante[48]" (HALPERIN, 1995, p 62 citado por FATHALLAH, 2015, p. 491, tradução nossa) – na visão da militância, a aproximação de Franco da temática LGBTQIA+ serviria apenas como isca[49] para chamar a atenção do público homossexual; no fundo, não haveria um apoio legítimo à causa, segundo os críticos citados. Apesar disso, James Franco rebateu as acusações de que mascararia suas verdadeiras intenções em trecho do conto *Straight James/Gay James:*

> GJ: OK, última pergunta. O que você diz às pessoas que o criticam por se apropriar da cultura gay no seu trabalho?
> SJ: Eu digo "foda-se", mas, digo gentilmente. Essa é uma questão muito preocupante e sou sensível a todos os seus aspectos. Mas, antes de tudo, não fui eu quem puxou minha persona pública para o mundo gay; foi a imprensa hetero fofoqueira e a imprensa gay especulando sobre mim. Realmente não me importo com o que as pessoas pensam da minha sexualidade, e isso também não é da conta deles. Então, eu realmente não escolho me identificar com minha personalidade pública. Não estou interessado na maioria dos rituais de "brotheragem" heterossexual, mas também sou impedido de ser totalmente adotado pela comunidade gay, porque não acho que alguém realmente acredite que eu faço sexo gay[50]. (FRANCO, 2015, páginas 47 e 48, tradução nossa).

Em 2018, Franco foi acusado por cinco ex-alunas de manter conduta sexual inadequada durante o curso de atores que ele ofertou em Nova Iorque entre 2014 e 2017 (MILLER, 2018) – e diferentemente da denúncia anônima do passado sobre um assédio contra outro homem, desta vez houve queixa formal. Soma-se às acusações o *timing* no qual elas vieram à tona: o momento de consolidação de movimentos feministas como o #MeToo e o Time's Up – este último, apoiado publicamente por Franco (PULVER, 2020) – cujos objetivos são denunciar práticas de assédio sexual e moral contra mulheres por parte de "figurões" da indústria cinematográfica hollywoodiana. James Franco negou as acusações e, em 2020, sua defesa

[48] No original em inglês: "(…) whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant." (HALPERIN, 1995, p 62 citado por FATHALLAH, 2015, p. 491).

[49] As palavras em inglês *bait* e *baiting* significam isca ou atração.

[50] No original em inglês: "GJ: Okay, last question. What do you say to people who criticize you for appropriating gay culture for your work?; SJ: I say fuck off, but I say it gently. This is such a fraught issue, and I am sensitive to all its aspects. But first of all, I was not the one who pulled my public persona into the gay world; that was the straight gossip press and the gay press speculating about me. I really don't care what people think about my sexuality, and it's also none of their business. So I really don't choose to identify with my public persona. I am not interested in most straight male-bonding rituals, but I am also kept from being fully embraced by the gay community because I don't think anyone truly believes I have gay sex." (FRANCO, 2015, páginas 47 e 48).

acusou as alegantes de “pegarem carona” nos movimentos feministas para arruinar a carreira do ator (MADDAUS, 2020). Esse fato reacendeu o debate sobre o possível *queerbating* engendrado pelo artista; segundo Bugbee (2018), esse comportamento serviria para apagar, esconder ou justificar atitudes dissonantes daquilo que Franco prega em suas escolhas artísticas recentes.

> (...) apesar de o anúncio público de sua afinidade com as ideias e a identidade *queer* ser geralmente descrito como uma “saída do armário”, no caso de Franco, alegar ser *queer* de alguma forma provou ser uma tática valiosa para neutralizar supostas transgressões e abusos. (...) Em alguns aspectos, as acusações sobre James Franco lembram as alegações contra o músico da PWR BTTM, Ben Hopkins. Ao alardear verbalmente serem *queer*, Franco e Hopkins foram capazes de desviar a atenção do comportamento atrás de portas fechadas, tudo não passava de um engano. Em cada caso, a parte abusiva reteve seu poder institucional enquanto se declarava livre dos limites da heteronormatividade. Em cada caso, seu pensamento transformador não incluiu o papel que deveria ser desempenhado por suas parceiras[51]. (BUGEBEE, 2018, tradução nossa).

Dadas as opiniões dissonantes que reunimos nos últimos parágrafos desta seção, não é possível atestarmos se o interesse de Franco pela temática LGBTQIA+ é legítimo, ou se se trata de *queerbaiting* – e nem é esse objetivo de nossa pesquisa. No entanto, cabe salientarmos que as justificativas dadas pelo ator sustentaram por quase uma década suas escolhas ao performar como homem *queer*, mesmo nos trabalhos que recorriam ao pastiche, a exemplo dos esquetes de humor de Franco e de Seth Rogen[52]. Também é necessário sublinhar que alguns dos questionamentos a que o artista respondeu ao longo dos anos impulsionam os conflitos retratados no documentário *Interior. Leather. bar.* – Qual o objetivo de Franco ao recriar as cenas censuradas do filme *Parceiros da noite*? Por que um diretor heterossexual se faria presente num projeto como esse? Depois de fazer essa sucinta digressão na carreira dos realizadores envolvidos em nosso objeto de estudo, na seção a seguir descrevemos com mais

[51] No original em inglês: “And though publicly trumpeting your identification with queer identity and queer ideas is usually described as ‘coming out’, in Franco’s case, claiming some form of queerness proved a valuable tactic in defusing alleged transgressions and abuse (…). In some respects, the accusations regarding James Franco call to mind the allegations against PWR BTTM musician, Ben Hopkins. By vocally trumpeting their queerness, both Franco and Hopkins were able to divert attention away from behavior behind closed doors that was anything but enlightened. In each case, the abusive party retained their institutional power while declaring themselves free from the confines of heteronormativity. In each case, their transformative thinking did not include the role that was meant to be played by their female partners.” (BUGBEE, 2018).

[52] Em um desses esquetes, os atores fizeram uma paródia do clipe *Bound 2*, do rapper Kayne West: no vídeo, o artista posa de forma sensual ao lado de sua esposa, Kim Kardashian, enquanto andam de moto em cenários virtuais projetados em *chroma-key*. Na versão parodiada, Rogen aparece descamisado, sentado na garupa de Franco; ambos trocam carícias e beijos afetados enquanto passeiam por lugares semelhantes aos retratados no clipe de West (ROSSET, 2013).

detalhes o documentário que analisamos nesta dissertação, alertando que, ao longo dos capítulos posteriores o trabalho dos diretores – Travis e Franco – volta a ser mencionado.

Interior. Leather Bar.: "porque todo maldito comercial de papel higiênico tem um homem e uma mulher vivendo juntos em uma casa"

Em 2012, 32 anos após o lançamento de *Parceiros da noite* – filme cujas cenas de sexo foram cortadas da edição final, conforme narramos na primeira seção deste capítulo[53] –, os diretores James Franco (também ator) e Travis Mathews decidiram revisitar o longa de Friedkin com o objetivo de recriar as cenas de sexo limadas do filme. O resultado foi *Interior. Leather bar.* – documentário cujo título faz uma alusão às cenas que se passam nos bares de adeptos do *bondage* e do sadomasoquismo através da referência ao modelo padrão de localização espaço-temporal em cabeçalhos de roteiros para cinema – *interior* ("interior", indicando a localização espacial da cena), *leather bar* ("bar de couro", indicando os clubes de S & M ou BDSM frequentados pelo personagem de Al Pacino durante a sua investigação).

De acordo com o relato de Friedkin que reproduzimos anteriormente, as sequências captadas e posteriormente cortadas somavam cerca de 30 minutos de projeção. No entanto, logo no início de *Interior. Leather bar.*, cartelas avisam ao público que os cortes em *Parceiros da noite* equivaliam a cerca de 40 minutos de filme, não especificando, no entanto, se as cenas continham sexo explícito ou não. Esta introdução também rememora os problemas que Friedkin e sua equipe tiveram durante a produção, como os já citados protestos e as ameaças de morte (Figura 19).

[53] Para recapitulação, consultar nesta dissertação a seção *Parceiros da noite: um filme com 30 minutos a menos.*

Figura 19 – Cartelas inseridas no início da projeção de *Interior. Leather bar. (2013).*

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Logo após a inserção das cartelas, e ao longo dos primeiros 29 minutos do documentário, os diretores exibem uma espécie de *making of* das sequências que serão reconstituídas. Numa das primeiras cenas, Franco e Mathews encenam a recepção ao ator Val Lauren, que fará o personagem que Pacino interpretou anos antes, o policial Steve Burns. No decorrer do filme, descobrimos que Lauren e James Franco são amigos de longa data; Franco dirigiu o filme *Sal* (2011), sobre a vida do também ator americano Sal Mineo, e Lauren interpretou nesse longa o personagem título. Ainda nessa mesma sequência, Lauren conhece mais detalhes do projeto *Interior. Leather Bar.* e faz diversas perguntas sobre a intenção por trás do documentário, demonstrando também o seu ceticismo e a sua desconfiança sobre o trabalho que irá realizar. (Figura 20).

Figura 20 – James Franco recebe Val Lauren para conversar sobre o filme *Interior. Leather Bar*..

Fonte: *Print screen* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Avançando um pouco mais na projeção do longa, assistimos a uma série de pequenas entrevistas com os atores que farão figuração nas cenas da boate. Uma voz *off* (provavelmente do co-diretor Travis Mathews) pede para que os entrevistados “paquerem a câmera” e falem um pouco das suas impressões pessoais sobre *Interior. Leather Bar.* (Figura 21).

Figura 21 – Entrevista com figurante de *Interior. Leather bar.*.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Mais à frente, o filme focaliza os processos de ensaios, testes de figurino e maquiagem e montagem de cenários para as cenas que serão recriadas. Os atores se caracterizam com roupas parecidas com aquelas utilizadas pelos figurantes dos bares em *Parceiros da noite* (Figura 22); o cenário tenta reconstituir os clubes retratados por Friedkin 30 anos antes. Ao vermos Travis Mathews orientando os atores sobre as cenas de sexo que serão recriadas, percebemos que as tomadas incluirão cenas de sexo reais.

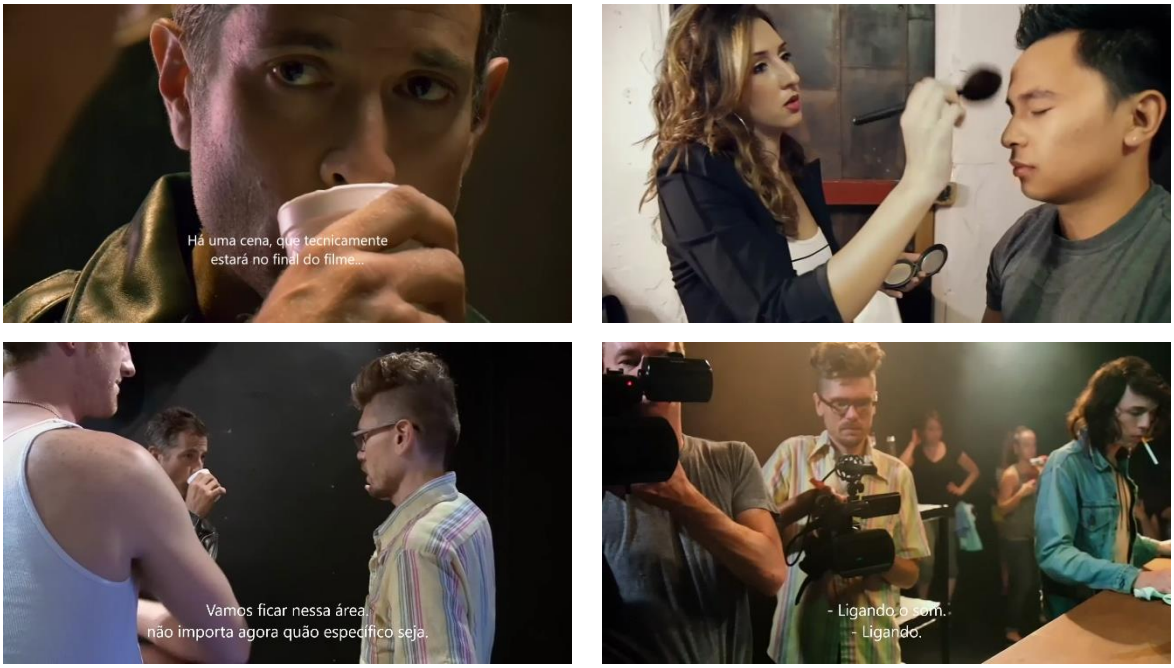

Figura 22 – Atores se preparando para a encenação de *Interior. Leather Bar.* e o diretor Travis Mathews dando instruções.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Enquanto esses processos de produção se desenrolam, os atores convidados para fazer figuração no longa de Franco e Mathews discutem suas opiniões pessoais sobre o projeto e os diretores (Figura 23); ao passo que alguns expressam o desejo sexual que sentem por James Franco e a vontade que têm de contracenar com ele no filme, outros discutem a visão que a comunidade LGBTQ+ terá do projeto – já que um dos realizadores é um astro de Hollywood branco e heterossexual. Certos atores (experientes e iniciantes) também falam de suas carreiras e expõem suas vidas pessoais para os colegas; alguns revelam quais as suas orientações sexuais.

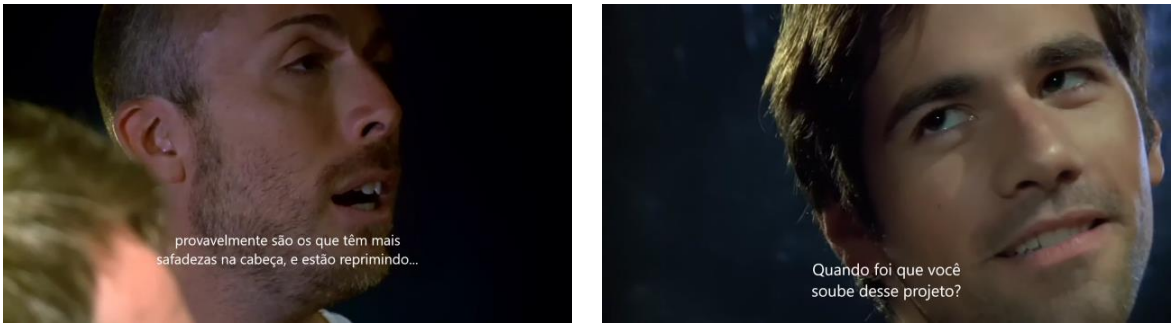

Figura 23 – Elenco discutindo o projeto do filme *Interior. Leather Bar.*.

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Atores ensaiados, vestidos e maquiados; cenários prontos; câmeras e captação de áudio a postos: começam as filmagens das cenas deletadas de *Parceiros da noite*. O resultado editado da primeira leva de cenas reconstituídas tem pouco mais de 3 minutos de duração (Figura 11). Na cena em questão, Burns (aqui interpretado por Val Lauren) observa os frequentadores da boate, enquanto recebe o flerte de alguns deles. Eles bebem, dançam, conversam; outros trocam carícias orais explícitas; Burns apenas examina o ambiente. Quase no final da sequência aqui destacada, o detetive disfarçado é interpelado por um frequentador (interpretado por Master Avery), que lhe oferece um entorpecente (Figura 24). É possível notar que a cena também tenta copiar elementos presentes na fotografia de *Parceiros da noite*, como a iluminação propositalmente precária e a coloração azulada, de temperatura fria, próprios da atmosfera fílmica criada décadas antes por Friedkin (conforme notamos anteriormente nas Figuras 1 a 4).

Figura 24 – Cenas de *Interior. Leather Bar.* reconstruindo o material perdido de *Parceiros da noite*.

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Na segunda metade do longa, mais cenas de *Parceiros da noite* são recriadas. E, à medida que o filme avança, Val Lauren se mostra cada vez mais incomodado com o realismo das cenas de sexo que presencia e cada vez mais confuso sobre o sentido por trás do projeto. Entre uma tomada e outra, Lauren chama Franco para conversar sobre suas inquietações na área externa do estúdio de filmagem; o diretor, por sua vez, sempre tenta se justificar e defender o trabalho realizado em *Interior. Leather Bar.*, culpando o modo como Hollywood explorou a

violência durante anos, ao passo que esta rechaçava o sexo como ferramenta narrativa e a maneira como a indústria cultural ajudou a solidificar o preconceito contra os homossexuais (Figura 25).

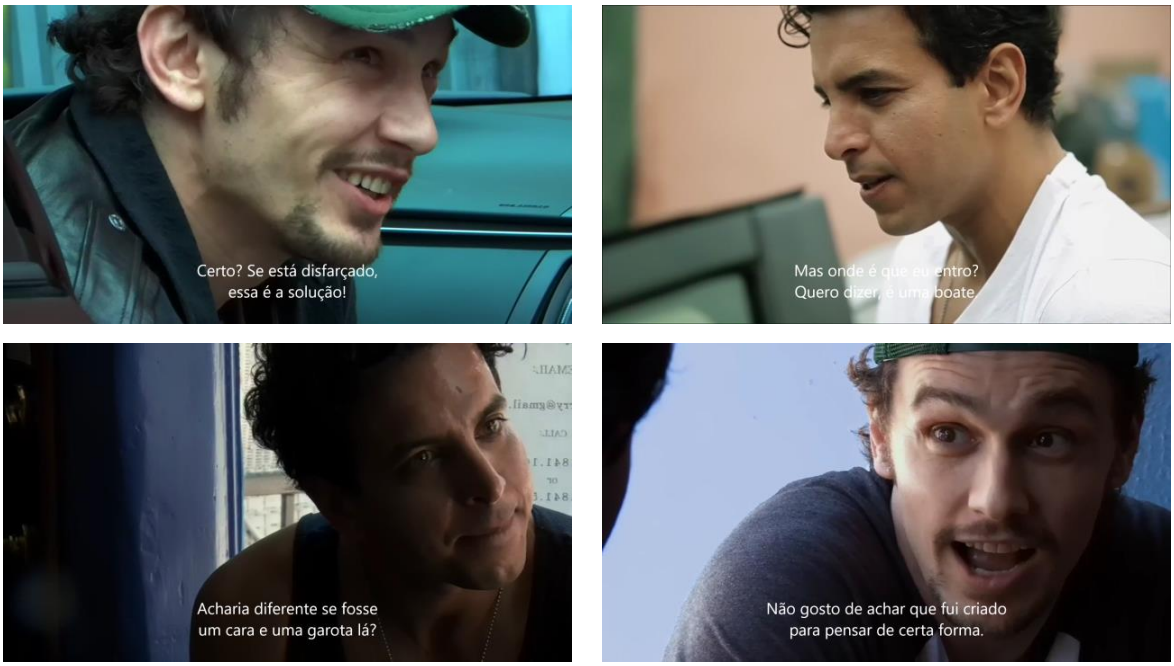

Figura 25 – Val Lauren e James Franco discutem o sentido do filme *Interior. Leather Bar.*.

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Aos 33’30’’ de projeção James Franco argumenta:

> Sim, de início foi meio chocante ver aquilo, mas... Acho que é só por causa do mundo ao meu redor. Porque todo maldito comercial de papel higiênico tem um homem e uma mulher vivendo juntos em uma casa. E toda história de amor gira em torno de uma cara que quer estar com uma mulher. E a única forma de eles ficarem felizes é andarem juntos em direção ao pôr do sol. Me adoece toda essa merda. E então, se houver uma forma de mudar isso na minha cabeça, eu topo. (FRANCO e MATHEWS, 2013).

A despeito do que foi prometido no início do filme, *Interior. Leather bar.* não contém os exatos 40 minutos de cenas (explícitas ou não) excluídas do original de William Friedkin. O corte final da obra traz cerca de cinco minutos de material explícito finalizado. A maior parte do tempo de tela de *Interior. Leather bar.* é ocupada por entrevistas com o elenco e debates entre os diretores e os atores. Na composição de seu projeto, Franco e Mathews resolveram apostar no chamado *modo Reflexivo* do documentário, proposto por Bill Nichols (2016): diferente do que ocorre com outras modalidades teorizadas por este autor, em que a impressão

de realidade é alcançada, paradoxalmente, com o ilusionismo que mascara todo o aparato utilizado para a captação do material documental (como acontece em obras de predominância *expositiva*, *observacional* ou *poética*, por exemplo), os realizadores do filme que compõe nosso *corpus* optam por expor os processos de desenvolvimento do longa, trazendo à tona todo esse aparato que as produções cinematográficas (mesmo as não-ficcionais) quase sempre tentam esconder.

Tendo apresentado ao leitor o objeto de estudo que compõe o nosso corpus, recapitulamos de maneira resumida o objetivo principal deste trabalho: almejamos analisar como se dão os *Gestos Reflexivos* em *Interior. Leather bar.*, utilizando como categorias de análise as *vozes* e a *encenação*, propondo, assim, uma classificação para algumas das sequências que destacamos no longa. Na seção a seguir, descreveremos com mais detalhes os processos realizados nos capítulos seguintes, bem como a metodologia utilizada na condução de nossa pesquisa.

Análise fílmica: instrumentos e metodologia aplicados ao *corpus*

Quando nos referimos à *análise fílmica*, metodologia científica que pretendemos aplicar neste trabalho, é impossível não nos lembramos da clássica citação de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) sobre a definição deste método para decomposição e estudo de filmes; para os autores, decompor um produto cinematográfico é:

> (...), antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu" (...). Parte-se, portanto, do texto-fílmico para desconstrui-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (...) Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstituir o filme ou o fragmento. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

Longe de ser reducionista, a definição acima resume, em poucas linhas, aquilo que há de em comum entre os vários métodos científicos aplicados na análise de obras cinematográficas, partindo, como os autores indicam, dos meios utilizados para a fragmentação de um filme, passando pelas operações de análise utilizadas nos fragmentos selecionados de um curta, média ou longa metragem, desembocando, finalmente, na construção do produto analítico – em nosso caso, uma dissertação. Na operacionalização de nosso estudo, utilizamos como obras de referência *A análise do filme* (2004), de Jacques Aumont e Michel Marie, de onde

buscaremos os instrumentos e as abordagens analíticas, *Cinema e linguagem* (1980), de Christian Metz, que nos ajudará na definição das ferramentas analíticas utilizadas em nosso estudo, e *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, cujos *insights* serão necessários para a discussão epistemológica do método. Nesta subseção do capítulo introdutório, descrevemos de forma detalhada a metodologia de pesquisa utilizada na dissertação e damos um panorama geral de como o trabalho está organizado, para que o leitor possa se familiarizar com a divisão empregada nos capítulos e conheça, de forma resumida, nossas referências bibliográficas.

Antes de elaborarmos a nossa *análise fílmica* através de uma das muitas abordagens disponíveis, seguiremos a recomendação de Jacques Aumont e Michel Marie (2004), que sugerem partirmos de um processo de instrumentalização do *corpus* e dos elementos que com ele se relacionam, organizando-os em grupos concatenados. Esses *instrumentos*, segundo definição dos autores, são classificados em *descritivos*, *citacionais* e *documentais*. A primeira classe, os *instrumentos descritivos*, refere-se aos "elementos comumente *descritos* numa análise do filme" (2004, p. 46, grifo dos autores) sendo eles "a narração, a realização, ou certas características da imagem (...)" (2004, p. 46). A partir deste tipo de instrumentalização, é possível fazer, por exemplo, uma *decupagem plano a plano* de filmes cujas sequências demandem, por exemplo, uma análise do estilo de direção inscrito na obra, permitida pelo levantamento detalhado de aspectos de *mise-em-scène*[54], montagem e relações entre o texto fílmico e o som (diegético ou extradiegético[55]) presentes na obra. Os autores sugerem a criação de um quadro analítico que abarque elementos como a numeração do plano, a descrição da cena, os movimentos de câmera e os diálogos. Este modelo, no entanto, não servirá à nossa análise, visto que sua especificidade não é necessária para o estudo que faremos aqui.

Os instrumentos *citacionais*, segunda classe sugerida por Aumont e Marie (2004), são uma espécie de versão menos detalhada dos já mencionados *instrumentos descritivos* e estão caracterizados pela captação igualmente menos específica de trechos do filme, sendo eles os *excertos* – fragmentos do texto dialogal do filme – e os *fotogramas* – imagens pausadas de cenas específicas da obra, que não necessariamente deverão formar um plano/cena completo(a) do filme, mas, que podem aludir a aspectos mais gerais de cada plano/cena. As funções dos fotogramas seriam "o apoio da própria análise (idealmente o mais importante)" e a "ilustração

[54] Expressão francesa que designa o modo de compor a encenação (FRANÇA, 2019).

[55] Expressões que designam elementos que estão dentro (diegético) ou fora (extradiegético) da narrativa engendrada por um texto fílmico.

da maior parte das análises publicadas" (AUMONT e MARIE, 2004, p. 75). Ambos os *instrumentos citacionais*, *excertos* e *fotogramas*, são utilizados de forma expressiva nesta dissertação, visto que os Gestos Reflexivos presentes no longa objeto de nosso estudo se realizam através do diálogo engendrado entre os atores sociais que participam do documentário e por detalhes visíveis em cena, como as câmeras, o cenário e os figurinos. Os *excertos* e os *fotogramas* estão disponibilizados neste trabalho, respectivamente, a partir da transcrição dos diálogos presentes no filme, tal qual aparecem no longa, e a partir da captação de quadros possibilitada pela ferramenta *print screen* do Windows, que tira fotos do que está sendo visualizado na tela do computador (em nosso caso, dos filmes utilizados para análise e descrição comparativa). O tamanho básico de cada fotograma relacionado ao nosso objeto de estudo é de 7 cm de altura por 12,5 cm (aproximadamente) de largura; no caso de fotogramas que necessitam ser dispostos lado a lado, o tamanho será reduzido para 4,25 cm (aproximadamente) de altura por 7,5 de largura. Também há a possibilidade de inversão das dimensões, caso o fotograma ou imagem esteja na vertical (no caso de capas de revistas, por exemplo). Fotogramas e outras imagens que eventualmente estejam fora dessa proporção serão diagramados de forma a ficarem os mais próximos possíveis dessa metragem.

Por fim, existem os *instrumentos documentais*, "conjunto de dados factuais exteriores ao filme e susceptíveis de ser (sic) utilizados na análise" (AUMONT e MARIE, 2004, p. 79). Esses dados podem estar reunidos em documentos e imagens criados antes da difusão do filme e depois da difusão do filme; têm em seu caráter histórico-descritivo sua principal contribuição à análise. Os *elementos anteriores à difusão do filme* podem ser "o argumento, fases sucessivas da planificação, orçamento do filme, plano de produção, um eventual diário de rodagem (...)" (2004, p. 80), ou o material jornalístico relacionado ao processo de produção da obra, como entrevistas, fotografias, reportagens e etc. Já os *elementos posteriores à difusão do filme* são as ferramentas promocionais que podem estar representadas em posters, fotografias, suvenires; o material jornalístico também é considerado: releases enviados pela equipe de comunicação do estúdio à imprensa e textos críticos produzidos a partir da recepção da obra (AUMONT e MARIE, 2004).

Este tipo de instrumento é importante para nossa análise. As reportagens nacionais e internacionais que dão conta da polêmica em torno de *Parceiros da noite*, quando das suas filmagens e de seu lançamento entre 1979 e 1981, bem como livros e outros documentários de caráter biográfico que dão conta da produção dos longas de Friedkin – a exemplo de *The Friedkin connection* (2013) e *William Friedkin: films of aberration, obssessionand reality*

(1990) – são fundamentais para remontar cada uma das etapas históricas do filme que engendra relações metalinguísticas e dialógicas com o nosso objeto do *corpus*.

Com os instrumentos selecionados, é hora de escolhermos nossa *abordagem metodológica*. Dentre as muitas "análises fílmicas" possíveis, ao introduzimos a noção de *texto* aplicada ao objeto de estudo desta dissertação, escolhemos a *Análise fílmica textual*, revisada e teorizada por Aumont e Marie (2004), a partir de categorização proposta inicialmente por Metz (1980). Nosso *corpus*, derivado do documentário *Interior. Leather Bar*., será então categorizado como um *texto fílmico*, assim como o produto de onde se origina, o filme *Parceiros da noite*, de William Friedkin. Explicaremos melhor a seguir.

Segundo Aumont e Marie (2004), esta metodologia de estudo foi desenvolvida para diminuir as possibilidades de dispersão que o objeto fílmico poderia proporcionar ao analista e as possibilidades de indecisão quanto ao método mais adequado para teorizar determinada obra. Ao tratar o filme como um "todo textual" composto por códigos que se inter-relacionam e que, por conseguinte, podem se relacionar com códigos presentes em outros "todos textuais" tem-se a possibilidade de analisarmos a obra tanto de forma mais generalista, detendo-se em sua estrutura, quanto de forma fragmentada, analisando de forma pormenorizada os códigos que compõem essa mesma estrutura. Enquanto "estrutura" pode ser definida como a "forma manifesta" de uma certa produção (2004, p. 84), "código", aplicando a noção proposta por Roland Barthes (citado por AUMONT E MARIE, 2004), pode ser delineado como "o princípio que governa as relações entre o significante e o significado" (2004, p. 91), ou seja, a unidade que regula as interações entre a imagem impressa na obra cinematográfica e os sentidos por trás dela.

Os autores citam a contribuição da semiologia de Barthes sobre a decomposição de narrativas míticas – em estruturas e seus respectivos códigos – como cruciais para o desenvolvimento de uma metodologia análoga aplicada ao cinema. No campo dos filmes, Aumont e Marie (2004) destacam o trabalho de Metz e a aplicação de categorias linguísticas ao cinema, buscando-as em Barthes, na tentativa de compor um método mais rigoroso de análise de objetos cinematográficos. O objetivo de Metz era "extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação" propostos por Ferdinand de Saussure (STAM, 2003, p. 129).

Como já adiantamos, a abordagem textual revisada por Aumont e Marie (2004) permite que analisemos o filme tanto como estrutura – *Análise estrutural* –, quanto como códigos decompostos – *Análise de códigos*. No entanto, nós trilharemos um terceiro caminho proposto

pelos autores citados – a *Análise textual*, que considera simultaneamente tanto a estrutura quanto os códigos que compõem um produto cinematográfico. Aumont e Marie (2004) sugerem a manifestação de três conceitos-chave dentro desta abordagem, do mais complexo e singular para o mais unitário e geral: primeiro, *o texto fílmico*, "unidade de discurso, efectivo se actualizado (sic)"; segundo, o *sistema textual fílmico*, modelo estrutural específico de cada obra, correspondendo a "um objecto (sic) ideal, construído pelo analista"; terceiro, o *código*, sistema menos específico "que pode, por definição, ser reaproveitado em vários textos (cada um dos quais se torna então uma 'mensagem' do código em questão" (2004, p. 88-89). Em suma, o *texto fílmico* organiza-se em um *sistema textual fílmico* que é formado, por sua vez, a partir de uma série de *códigos*, reunidos para a construção de uma mensagem em forma de produto – o filme.

O código dentro de um filme é a *unidade mininal* da escrita cinematográfica; a integração ou desintegração desses códigos compõe tanto os procedimentos fílmicos interdependentes da obra – fotografia, montagem, som, discurso – quanto o texto em si, unidade de caráter mais generalista[56] no âmbito de imanência da obra. A partir da oposição estabelecida entre os conceitos de *fato cinematográfico* (que designa aquilo que pertence à linguagem do cinema) e *fato fílmico* (que designa aquilo que pertence ao objeto fílmico particular), Metz propõe que os fatos cinematográficos, isto é, os elementos gerais da linguagem que são comungados por quase todos os filmes, estão "dentro de um conjunto de sistema coerente, de um código" (METZ, 1980, p. 71); o que caracteriza tais códigos são as ideias de: *codicidade*, o conjunto de qualidades que os define enquanto códigos; *especificidade*, o conjunto de qualidades que o faz pertencer ao fílmico (portanto, à obra em particular), ou ao cinematográfico, (portanto, à linguagem geral); e a *generalidade*, o conjunto de qualidades que define sua existência, se não em todos, em pelo menos grande parte dos textos fílmicos.

Ainda dentro do campo dos códigos, Metz sugere a distinção entre os *códigos cinematográficos gerais*, comuns, a princípio, a todos os filmes; e os *códigos cinematográficos particulares*, presentes em determinados obras – como os planos do *western* ou os movimentos de câmera do expressionismo alemão, exemplos destacados em seu livro (METZ, 1980). O autor ressalva que a ideia de definir um código como particular não equivaleria a taxá-lo como singular; o que de singular o filme tem é a estrutura, isto é, o modo como estes códigos se organizam enquanto *sistema textual*.

[56] Generalista se considerarmos o todo do filme analisado; é singular se comparado a outros filmes, outros textos fílmicos.

O sistema é, “entre outras coisas, uma utilização singular, própria desse filme, dos recursos oferecidos pela linguagem cinematográfica” (METZ, 1980, p.111). Entende-se que seja virtual porque, ao contrário dos códigos cinematográficos, visíveis faticamente, o sistema é um *objeto construído pelo analista* para ilustrar as relações estabelecidas pelos códigos no texto fílmico. Assim sendo, o que caracteriza determinada obra cinematográfica não são os códigos, mas o uso que é feito deles no texto fílmico e a relação sistêmica que podemos estabelecer entre todos os elementos códicos constituidores de um longa, média ou curta metragem.

> O estudo do sistema singular deve levar em conta todos os códigos, mas nenhum deles é o próprio objeto do seu esforço. O que lhe cabe somente (e já é muito) é estabelecer em que é singular o emprego feito de alguns desses códigos no filme em estudo, ou igualmente, estabelecer o emprego que é feito desses códigos não tem nada de singular (= caso dos filmes banais); o que mais lhe compete é analisar como esses diversos códigos, empregados ou não de modo singular, entram dentro do filme em uma combinação de conjunto que nunca é por pura justaposição, mas que tem sempre uma certa *forma*, que implica seleções e hierarquias intercódigas, e que, por conseguinte, é sempre mais ou menos singular. (METZ, 1980, p.116, grifo do autor).

Apresentada a abordagem metodológica, tratemos agora de esclarecer ao leitor como esta dissertação está dividida – sobretudo a partir das próximas páginas. Parafraseando Vanoye e Goliot-Lété (2002), assim como se faz necessário fragmentarmos um filme para construirmos com estes fragmentos um texto de análise, este trabalho está dividido em três grandes *Partes*, além de uma seção introdutória, denominada *Primeiras reflexões*, e uma seção conclusiva, intitulada *Tecendo as considerações finais*. Esta *Parte 1* tratou de dar informações preliminares sobre nosso objeto de estudo e seus realizadores, bem como descrever a Metodologia que usaremos logo mais. Na Parte 2, que vem em seguida, conceituamos o operador analítico utilizado para esta dissertação, a *Reflexividade*, descrevendo suas manifestações em filmes ficcionais e não-ficcionais, além de citar suas definições teóricas no campo do cinema. Finalmente, na Parte 3, apresentamos as categorias de análise escolhidas para escrutinar o documentário *Interior. Leather bar.* – as *vozes* e a *encenação*, partindo, em seguida, para análise do nosso objeto conforme a Metodologia descrita previamente.

PARTE 2 – CONCEITUANDO REFLEXIVIDADE

A arte e a literatura através do espelho

Nosso objetivo nesta primeira seção da Parte 2 é *apresentar conceitualmente* a palavra *Reflexividade* a partir de sua etimologia, *elencar* algumas de suas *diversas acepções teóricas*, *propor abordagens* para o conceito que orienta nossa pesquisa e tecer, por fim, *caracterizações* que serão uteis para nossa análise, na Parte 3. Mas, antes de mais nada, é preciso justificarmos o uso deste vocábulo para definir tanto o conceito que norteia a presente dissertação quanto o fenômeno em si, ao invés de usarmos quaisquer outras expressões referenciadas ao longo deste trabalho e que assumem, de alguma maneira, uma função sinônima ou análoga em relação ao termo que escolhemos, tais como *autorreferência*, *metalinguagem* (ANDRADE, 1999; CHALHUB, 2005) e *autopoiese* (CURVELLO, 2009). Primeiro, porque esta dissertação se estrutura tendo a *Reflexividade* como *operador analítico* conforme indicamos na Parte 1; em outras palavras, a Reflexividade norteia as categorias de análise escolhidas para a formatação de nosso estudo – as *vozes* e a *encenação*. Segundo, porque outra conceituação importante que atravessa esta dissertação, *a modalização do cinema documentário* proposta por Bill Nichols (2016), utiliza o adjetivo *Reflexivo* para definir *Interior. Leather bar.*, o filme analisado aqui. Destacamos ainda que o vocábulo *Reflexividade* está sendo grafado com letra maiúscula, para que seja evidenciado no texto e que difira dos outros termos sinônimos supracitados.

Partamos, agora, para dissecar o termo destacado nesta parte do trabalho. A origem da palavra Reflexividade é latina: *reflecto*, verbo intransitivo, e sua definição, segundo dicionário latim-português, é "voltar para trás; virar; encurvar; dobrar; acalmar" (REFLECTO, 2016). Temos, talvez, o nosso primeiro contato acadêmico com a palavra Reflexividade enquanto estudantes de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental. Dentro da gramática normativa[57], entende-se que um "verbo está na voz *Reflexiva* quando 'o fato expresso pelo verbo pode ser representado como praticado e sofrido pelo sujeito" (CUNHA e CINTRA citados por ROCHA, F., 2013, p. 60, grifo nosso) – ou seja, em dada oração, as ações ditas Reflexivas promovidas pelo indivíduo são, igualmente, recebidas por ele. Essa adjetivação da voz de um verbo feita pela gramática normativa tem relação direta com a gênese etimológica da palavra: a ação que é praticada pelo sujeito "volta para trás" e encontra o mesmo indivíduo que praticou tal ação, de

[57] Citando Bechara (2006) Leite e Figueiredo (2010) definem gramática normativa a partir de sua função, a de "prescrever o que se deve ou não usar na língua (...) sua finalidade não é científica e sim pedagógica, já que elenca os fatos recomendados com o modelares da exemplaridade idiomática para serem utilizados em circunstâncias especiais do convívio social (...)". (LEITE e FIGUEIREDO, 2010, p. 46).

forma *espelhada*. Outros usos substantivos ou adjetivos em nossa língua emulam tais definições: na Matemática, um *ângulo Reflexo*, medido na área oposta à de um ângulo agudo, "vai de dentro para fora" (POSKITT, 2010); em Anatomia, um *arco Reflexo* é um estímulo proveniente da medula espinhal responsável pela movimentação de nossos membros inferiores (ANGHINAH, 1965), estímulo este que parte do ser vivo e é interpretado por ele mesmo.

Aproximemo-nos mais um pouco da abordagem teórica que pretendemos para esta dissertação: a partir da descrição dos usos cotidianos deste termo, o que faz determinado produto artístico ser caracterizado como *Reflexivo*? Enquanto adjetivo capaz de definir obras que empreendem gestos *espelhados*, a Reflexividade vem sendo utilizada por diversos autores desde o século XX para caracterizar criações diversas que, em linhas gerais, fazem referências a *si mesmas* e/ou referenciam a *linguagem* que é utilizada para compô-las. Nos parágrafos a seguir, citaremos alguns desses autores e suas respectivas abordagens – primeiro, em outras manifestações que não o cinema especificamente. Comecemos com Linda Hutcheon (2013): esta estudiosa chama essas narrativas Reflexivas de *narcisistas* (em referência ao mito de Narciso) e apregoa que a *arte*, de modo geral, é *consciente* de seu status *autorreferente – ou Reflexivo* – e recorre ao *caráter ilusionista* das manifestações artísticas para concluir que elas

> muitas vezes, se não sempre, tem (ou *têm*) autoconsciência desse status ontológico. (...) é um amplo fenômeno cultural, não limitado por forma de arte ou mesmo por período. Os estudos espelhados de Velasquez e Picasso, e a autorreferência desconcertante em *Drawing hands* de Escher, encontram seus equivalentes musicais desde o *Il maestro di musica* de Cimarosa, no século XVIII, até a última ópera de Richard Strauss, *Capriccio* ou *Serenade to music*, de Ralph Vaughan Williams[58]. (HUTCHEON, 2013, p. 48-49, tradução nossa, grifo nosso).

As canções destacadas por Hutcheon em seus exemplos são composições que fazem alusão, desde os seus títulos, às próprias canções ou aos músicos: "O maestro da música" e "Serenata à música", em tradução literal do italiano e do inglês. Samira Chalhub (2005) cita o exemplo brasileiro da canção *Não identificado*, de Caetano Veloso, que narra o processo de composição de uma música: "Eu vou fazer uma canção pra ela/Uma canção singela, brasileira/Para lançar depois do carnaval/Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/Um

[58] No original em inglês: "Art has always been "illusion," and as one might surmise, it has often, if not always, been self-consciously aware of that ontological status. This formal narcissism is a broad cultural phenomenon, not limited by art form or even by period. The mirror studies of Velasquez and Picasso, and the perplexing self-reference in Escher's "Drawing Hands," find their musical counterparts as early as Cimarosa's eighteenth-century "Il maestro di musica" and as late as Richard Strauss's opera, Capriccio, or Ralph Vaughan Williams' "Serenade to Music." (HUTCHEON, 2013, p. 48-49).

anticomputador sentimental/Eu vou fazer uma canção de amor/Para gravar um disco voador (...)".

Já as citadas experiências de Maurits Cornelis Escher e Diego Velásquez incluem modelos consagrados de ilustrações e pinturas autorreferentes. Além de *Drawing hands (1948)* (Figura 26 – A), litogravura em que as mãos desenhadas pelo autor são as responsáveis por sua própria criação dentro da ilustração, Escher retratou a complexa observação de uma superfície espelhada no autorretrato *Hand with reflecting sphere (1935)* (Figura 26 – B). Séculos antes, Velásquez revolucionou a perspectiva imagética com recursos similares aos de Escher, a exemplo de *Cristo en casa de Marta y María (1618)* (Figura 27 – A), em que vemos um quadro dentro de outro quadro, com ambas as narrativas tendo peso na composição final da obra, ou no famoso *Las meninas (1656)* em que o artista retratou a si mesmo trabalhando em uma pintura e cujo resultado coloca o espectador em interação com os diversos elementos da cena (Figura 27 – B).

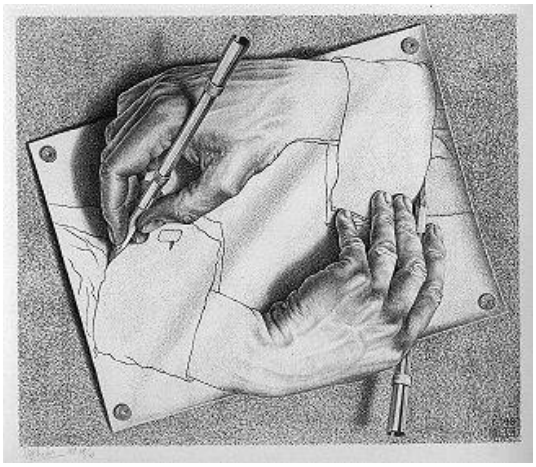

Figura 26 – Gravuras Reflexivas de Maurits Cornelis Escher.

Fonte: composição a partir de imagens da Wikipedia em Espanhol (Wikipedia, la enciclopedia libre) e da Wikipedia em Português (Wikipedia, a enciclopédia livre) (WIKIPEDIA, 2020f; WIKIPEDIA, 2020g).

Figura 27 – Pinturas Reflexivas de Diego Velásquez.

Fonte: composição a partir de imagens da Wikipedia em Inglês (Wikipedia, the free encyclopedia) e da Wikipedia em Português (Wikipedia, a enciclopédia livre) (WIKIPEDIA, 2020e; WIKIPEDIA, 2020a).

Em suma, o que as manifestações artísticas anteriormente citadas fazem é "expor seus sistemas ficcionais e linguísticos à visão do leitor, é transformar o processo de fazer, da *poiesis*, em parte do prazer compartilhado da leitura[59]" (HUTCHEON, 2013, p. 52, tradução nossa, grifo do autor). Assim como a autora, podemos taxar tais obras como *Reflexivas*, tendo em conta, principalmente os seus *modos de fazer*: estes, de forma narrativa, são expostos ao leitor à medida que acontecem; por conseguinte, ao espelharem(-se em) seu próprio sistema textual, e evidenciarem-se dentro de seu próprio texto, reconhecem também a *linguagem* a partir da qual

[59] No original em inglês: "What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader's view, is to transform the process of making, of *poiesis,* into part of the shared pleasure of Reading" (HUTCHEON, 2013, p. 52)

são compostas e admitem, assim, que suas narrativas são *simulacros*, permitindo que o leitor as frua do mesmo modo – como um *sistema Reflexivo* resultante de determinado processo linguístico. Corroborando com a citação da autora, ressalvamos mais uma vez que as nossas acepções de *sistema textual, código, linguagem* e *leitor* estão atreladas a qualquer manifestação artística que possa ser lida como *texto* – o cinema incluso – mesmo que a autora se refira, como já dissemos, à produção literária.

Citemos outra contribuição teórica dos estudos sobre a Reflexividade. Gustavo Bernardo (2010) parte do mesmo pressuposto de Linda Hutcheon – a arte como linguagem ilusória, ou, *simulacro* – para exemplificar e categorizar manifestações autorreferentes. Em *O livro da metaficção*, Bernardo generaliza propositalmente o caráter de constructo que atravessa as mais diversas linguagens – dentre as quais, a fala humana – para inferir que *todos* os sistemas criados artificialmente para representar ou referenciar elementos reais utilizam *códigos fictícios*, sendo esses sistemas, por extrapolação, igualmente ficcionais, *simulacros*. Considerando que seja um movimento natural desses sistemas artificiais, como afirma Hutcheon (2013), a Reflexividade serve, dentre outras coisas, para alertar ao leitor que determinado texto é um simulacro. As razões que inspiram esses processos autorreferentes têm diversas aplicações, como elencamos ao longo deste trabalho.

Bernardo (2010) amplia os limites que um texto autorreferente pode empreender ao citar exemplos de obras que produzem *níveis textuais diferentes* em um mesmo sistema. Alguns teóricos preferem caracterizar narrativas múltiplas dentro de um único texto como *mise-en-abyme*, a partir de conceito proposto por André Gide no final do século XIX e ampliado, anos mais tarde por outro estudioso, Lucien Dällenbach (SOUSA, 2013). A ideia de situar uma "uma narrativa em um abismo", em tradução livre da expressão original em francês, faz analogia ao fim que não se enxerga na escuridão do abismo – assim como uma narrativa *plurinivelar* que não tem um fecho em si mesma, mas, se estende em continuidade nos múltiplos textos que podem ser gerados dentro de um sistema textual maior. Num capítulo d*O livro da metaficção* intitulado *Continuidade dos parques,* o autor faz alusão a um conto homônimo de Julio Cortázar, citando a interrelação entre duas ou mais ficções distintas dentro de um mesmo texto; Cortázar, ao narrar de forma indireta a passagem do conto em que um personagem lê um livro repousado numa poltrona verde (primeiro nível de ficção), nos dá a oportunidade de a acompanhar a história que esse personagem lê (segundo nível de ficção) – sobre um amante que percorre uma mansão em busca do marido de sua amada para cravar-lhe um punhal. Ao final do conto nos deparamos com uma situação estarrecedora: o amante assassino espreita o marido – este, alheio ao cerco que se fecha contra si, lê um romance de forma tranquila,

repousado numa poltrona verde. O marido estaria lendo a história de sua própria morte? O jogo que Cortázar produz modula a posição do personagem em dois níveis diferentes de um mesmo texto.

A *plurinivelação* a que o autor se refere é uma das manifestações da *metaficção* na literatura. Segundo o próprio Bernardo (2010, p. 39, grifo nosso), o conceito de metaficção foi elaborado pelo crítico William H. Gass na década de 1970, "para designar os novos romances americanos do século XX" que subvertiam "os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um *diálogo* entre ficções". Essa composição de níveis textuais dialógicos pode envolver também o leitor do mundo histórico. A partir do exemplo de Cortázar, ao passo que temos o marido-leitor na poltrona, fruindo um romance sobre outro personagem – um amante que planeja assassinar o cônjuge de sua namorada (primeiro e segundo níveis) –, enquanto leitores, somos convidados a imaginar que "nosso queixo repousa no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo" (BERNARDO, 2010, p. 31) (terceiro nível de ficção); na concepção de Bernardo, situações espectatoriais que evidenciam ou ampliam o nosso caráter de *voyeurs* despertam em nós o temor de que alguém possa estar repetindo o nosso *modus operandi* – nos observando enquanto estamos lendo – produzindo um "quarto" nível de ficção.

Dom Quixote de la Mancha, clássico romance literário de linguagem autorreferente, é citado por Bernardo (2010) como outro exemplo de *plurinivelação* narrativa, mas que empreende Gestos Reflexivos mais explícitos ao operar os diversos níveis ficcionais que ostenta. Miguel de Cervantes, criador do personagem Dom Quixote no mundo histórico, *autoficcionaliza-se* no livro tornando-se personagem, mas, não somente: enquanto parte de seu próprio livro, concede a outro personagem ficcional, o mouro Cid Hamete Benengeli, a ciência dos acontecimentos narrados no romance – criando, por conseguinte, dois níveis ficcionais. "A ideia de um narrador dentro de outro (...)", evidencia Bernardo (2010, páginas 65 e 66), "encontra-se no próprio sobrenome do autor mouro: em árabe 'Bengelli' significa 'filho de cervo' que se pode ler como 'filho de Cervantes'".

Como se não bastasse esses dois níveis que constituem a narração de seu romance, Cervantes ainda adiciona diversas passagens Reflexivas às aventuras vividas por Dom Quixote, à exemplo do encontro desastrado do herói com o teatro de Marionetes de Mestre Pedro, que retrata situação parecida com aquela que Quixote pensa viver[60], ou o trecho do romance que a narra uma grande queima de livros, que os amigos do protagonista empreendem na tentativa de

[60] O personagem tem delírios e se imagina um grande cavaleiro medieval, inimigo dos mouros.

extirpar a causa da loucura de Quixote (BERNARDO, 2010). Esses Gestos Reflexivos empreendidos por Cervantes em sua obra – fazer o personagem assistir a uma cópia de si mesmo em um teatro de marionetes ou narrar a queima de livros através de um livro – compõem, cada um, dois níveis ficcionais distintos dentro do sistema principal, o romance *Dom Quixote de la Mancha.*

Como indicamos nas primeiras páginas desta dissertação, reafirmamos que a Reflexividade produz, por conseguinte, um gesto de *autorregulação* da obra – e esta passa a agir com certa "autonomia" fornecida pelo autor. Ao escolher produzir um romance, um quadro, uma canção ou um filme através de uma linguagem Reflexiva, o autor não apenas evidencia o caráter ficcional de sua obra e a linguagem a partir da qual ela foi gerada como também "transfere" para este produto a responsabilidade de revelar-se enquanto constructo (ou simulacro), empreendendo para isso determinada ação Reflexiva. Nos casos do conto de Julio Cortázar e do romance de Miguel de Cervantes, os constructos narrativos os quais fruímos produzem diversos outros níveis dentro da narrativa principal; a gerência desses níveis, que ao serem modulados evidenciam para o leitor o caráter ficcional da obra, passa a "ser da própria obra" – ainda que o autor, no mundo histórico, permaneça como o criador de todos esses constructos.

O cinema através do espelho

Depois de citar exemplos análogos nas artes visuais e na literatura, é hora de elencar alguns dos estudos sobre a Reflexividade dentro do campo do cinema, onde o nosso objeto de estudo está imerso, abordando, primeiro, *obras ficcionais;* isso será necessário considerando que algumas analogias teóricas utilizadas em nosso objeto de estudo, um *documentário,* partem de obras ficcionais. Lancemos primeiro mais um olhar mais teórico sobre o conceito que norteia esta Parte da dissertação. Em nossa pesquisa bibliográfica, o texto mais antigo que localizamos sobre o conceito de Reflexividade no cinema conforme abordamos no presente trabalho foi escrito por Christian Metz, na década de 1970. O autor utiliza o termo *mise-em-abyme* ao para definir a construção autorreferente de Frederico Fellini no filme *Oito e meio* (1963), caracterizando a narrativa plurinivelada do longa a partir do que propôs André Guide, mencionado na seção anterior. No mesmo texto, o autor recorre ainda a outros termos para adjetivar os Gestos Reflexivos de Fellini como "sobrescudo" ou "sobrescudar[61]" e "efeitos de

[61] O adjetivo de proposto por Metz emula o design heráldico dos brasões de armas, que possuem um escudo maior e sobrescudos menores dentro deste. (METZ, 1991; PARIGI, 2017).

um espelho" (METZ, 1991) – este último, mais próximo do vocábulo que escolhemos para esta dissertação. Stefania Parigi (2017) esclarece que a multiplicidade de abordagens sobre o tema suscitou, desde a década de 1970, substantivações teóricas igualmente múltiplas sobre a Reflexividade: "vários outros termos foram desenvolvidos e empregados de forma confusa e intercambiável: *metacinema*, *metafilme*, *metalinguagem*, *autorreferencialidade* e *autorreflexividade*[62]". (PARIGI, 2017, 512, tradução nossa, grifos nossos).

Também plurais são as perspectivas a partir das quais a Reflexividade no cinema pode ser encarada, teoricamente falando. Citando texto do estudioso italiano Franceso Casetti publicado em 1990, Parigi resume essas perspectivas em quatro abordagens principais:

> (1) como "objetos teóricos", capazes de desvelar a ideia e a consciência que o cinema tem de si mesmo como dispositivo e como linguagem; (2) como "objetos sociológicos" que ilustram como o cinema se vê e é visto em uma determinada sociedade; e (3) como "objetos sintomáticos", no sentido psicanalítico, capazes de revelar uma espécie de inconsciente do cinema, com suas contradições e problemáticas, tanto como dispositivo quanto como linguagem. Podemos acrescentar uma quarta perspectiva que nos permite considerar os filmes sobre o cinema como fontes documentais diretas – mesmo através da transfiguração da ficção – revelando as tecnologias e processos de trabalho de determinado período da história. Nesse caso, podem fornecer evidências arqueológicas úteis de uma fase técnica específica dessa mídia que teve repercussões diretas em seu nível expressivo[63]. (PARIGI, 2017, p. 513, tradução nossa).

Em outras palavras – e para além da diversidade de termos existentes para conceituar o fenômeno –, os Gestos Reflexivos no cinema têm outras funções que não apenas a estetização/estilização das narrativas fílmicas. E o que podemos grifar de mais significativo no relato de Parigi (2017) é que o Gesto Reflexivo de determinado filme pode ser perspectivado

---

[62] No original em inglês: "Besides the term r*eflexivity*—employed in these different articulations—and the use of the expression *mise en abyme* (employed indiscriminately to refer to mirror effects in depiction and representation, as well as in the narrative), numerous other terms have developed and deployed in a confused and interchangeable manner: metacinema, metafilm, metalanguage, self-referentiality, and self-reflexivity." (PARIGI, 2017, p. 512, grifos da autora).

[63] No original em inglês: (...) "(1) as "theoretical objects," able to unveil the idea and awareness that cinema has of itself as device and as language; (2) as "sociological objects" that illustrate how cinema sees itself and is seen in a specific society; and (3) as "symptomatic objects," in the psychoanalytic sense, capable of revealing a sort of unconscious of cinema, with its contradictions and issues, both as device and as language. We can add a fourth perspective that allows us to consider films about cinema as direct documentary sources—even through the transfiguration of fiction—revealing the technologies and working processes of a period in history. In this case, they can provide useful archeological evidence of a specific technical phase of the medium that had direct repercussions at the expressive level. (PARIGI, 2017, p. 513).

mesmo que este esteja (aparentemente) deslocado no tempo – caso do filme *Parceiros da noite* em relação ao nosso objeto de estudo, o documentário *Interior. Leather bar.*. Mas não antecipemos nossa análise – continuemos nossa digressão sobre a Reflexividade, pontuando-a com teoria e historicização.

Pensando nas experiências ficcionais do primeiro cinema, a autorreferência aos dispositivos cinematográficos foi um dos primeiros Gestos Reflexivos da Sétima Arte; cenas assim estiveram presentes nos filmes desde o início do século XX, antes mesmo do advento do som. Ana Lúcia Andrade (1999), que adjetiva as obras que empreendem tais gestos como *metalinguísticas* – em referência a conceito análogo da linguística[64] –, cita o filmete *The countryman and the cinematograph* (Robert W. Paul, 1901) como uma das primeiras narrativas Reflexivas da então nova mídia: numa perspectiva *espelhada*, um caipira posicionado junto a uma tela de cinema interage com as imagens nela projetadas – uma bailarina, a quem imita, e um trem, do qual foge, até que no fim ele observa a si mesmo na tela, flertando com uma moça (Figura 28).

[64] Conceito que parte da Lógica e da Linguística e que foi alimentado, de forma concomitante ou não, por teóricos diversos como Louis Hjelmslev e Mikhail Bakhtin; se relaciona com outro conceito linguístico análogo, o de *imanência*. Em linhas gerais, versa sobre "a linguagem usada para descrever a linguagem" (COUPLAND e JAVORSKI, 1998, citados por FLORES, 2011); define também a capacidade que determinado sistema linguístico tem de se autorregular enquanto é utilizado cotidianamente por seus falantes (BUSATO, 2001). Segundo Edna Nascimento (1990), opera sob duas propriedades essenciais "1) onipotência – toda língua natural é metalinguagem universal, é com ela que o homem traduz com mais eficiência os outros sistemas semióticos que o cercam no seu cotidiano; 2) reflexibilidade – toda língua natural constitui-se em sua própria metalinguagem" (NASCIMENTO, 1990, p. 115). Depreendemos que o significado do termo e a possibilidade de ele ser utilizado, de forma análoga, em outro sistema linguístico – como o cinema – representem as razões pelas quais Ana Lúcia de Andrade caracteriza seus objetos como *metalinguísticos*.

Figura 28 – Cena do filme *The countryman and the cinematograph* (1901).

Fonte: *print screen* do filme *The countryman and the cinematograph* (PAUL, 1901)
elaborado pelo autor a partir de postagem no Youtube (2020).

Este clichê narrativo, o primeiro encontro do caipira com o cinema, foi usado por diversos outros filmes, como cita Andrade (1999), a exemplo de *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902). O que é interessante perspectivar nesses casos é que a presença de uma tela dentro de outra não representa o único gesto Reflexivo dessas obras; por seu turno, o encantamento e o medo vivenciados pelos personagens que testemunham a projeção de um filme pela primeira vez emulam os episódios anedóticos sobre a experiência real do filme *A chegada do trem na estação* (1895), dos irmãos Lumière, em que o público que estava vendo a projeção no *Gran Café*, em Paris, fugiu assustado com medo de que a locomotiva projetada na parede pudesse lhes atropelar (MENEZES, 1996). Para deixarmos mais claro, o gesto ficcional cômico do filme também empreende uma *relação dialógica* com os elementos do mundo histórico pinçados da breve – pelo menos até àquela altura – história do cinema.

Outros clichês Reflexivos sobre os rituais cinematográficos e a produção dos filmes se tornaram recorrentes nas obras concebidas nas primeiras décadas do século XX; citamos: (1) as situações cômicas envolvendo os espectadores em salas de cinema – a exemplo do curta *Those awful hats*, (D. W. Griffith, 1909) e do média-metragem *O casamento de Carlitos* (Charles Chaplin, 1914) – ou (2) acontecimentos cômicos em sets de filmagem – a exemplo de *Corridas de automóveis para meninos* (Henry Lehrman, 1914) e *Entre bastidores* (Charles Chaplin, 1916) (ANDRADRE, 1999). Os primeiros movimentos de composição de um

imaginário cinematográfico através do próprio cinema também se deram nessa época; elencamos como amostras: *A drunkard's reformation* (D. W. Griffith, 1909), filme em que um personagem alcoólatra decide mudar de vida ao assistir a um filme cujo protagonista age de forma parecida consigo, e *O casamento de Carlitos,* em que uma dupla de picaretas têm uma crise de consciência ao assistem a uma fita cujos violões são presos no desfecho da história. (ANDRADRE, 1999).

Na década de 1930, com a chegada da banda de som nos filmes, "as possibilidades de utilização da metalinguagem ampliaram-se" já que "as citações e as auto-referências poderiam se dar através do recurso sonoro e não apenas dos recursos visuais" (ANDRADE, 1999, p. 30). É nessa época que, com a consolidação da indústria cinematográfica americana, o cinema estadunidense passa a recorrer a um novo clichê Reflexivo, a referência direta ou indireta a Hollywood e a outros grandes conglomerados midiáticos, como perfazem *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) e *Nasce uma estrela* (William A. Wellman, 1937).

Em meio à ascensão da televisão nos EUA e às pressões exercidas pelas ferramentas de censura que tolhiam as obras cinematográficas americanas na década de 1950[65], Hollywood resolveu mudar o tom das narrativas Reflexivas estadunidenses. "Com cerca de meio século de existência", pontua Andrade (1999, p. 39), "o cinema volta-se para si mesmo, passando por uma intensa autocrítica, reavaliando sua história e sua trajetória". Os exemplos mais contundentes deste período são *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1950), *Assim estava escrito* (Vincente Minnelli, 1952) e *A cidade dos desiludidos* (Minnelli, 1962) (ANDRADE, 1999). O que há de em comum entre esses filmes é a aura de decadência que paira nos indivíduos outrora responsáveis pelo sucesso e pela mistificação da indústria fílmica estadunidense – atores, diretores e roteiristas. Em *Crepúsculo dos deuses,* desde a sua primeira tomada – um plano fechado de um bueiro onde se lê o endereço *Sunset Boulevard*[66] (Figura 29) – temos uma ideia da posição degradante na qual os personagens principais do longa se encontram: Norma Desmond (Gloria Swanson), estrela do cinema mudo em ocaso, mantém em sua casa como mordomo seu antigo diretor, Max von Mayerling (Erich von Stroheim), e trata como gigolô o roteirista Joe Gillis (William Holden), na esperança de que este escreva um filme que a faça retornar aos holofotes. O diálogo com o mundo histórico também fomenta os Gestos Reflexivos de *Crepúsculo dos deuses:* Swanson, àquela época, também estava em declínio artístico e, como sua personagem, havia sido uma estrela do cinema antes do advento do som;

[65] Conforme disposto na Parte 1 deste trabalho.

[66] Nome do filme no idioma original, em inglês.

von Stroheim, a exemplo de seu equivalente na ficção, também havia dirigido Gloria Swanson no filme *Minha rainha* (1929), ao qual assistimos dentro da diegese de *Crepúsculo dos deuses* (SAAD, 2014); (Figura 30). Se trouxéssemos para cá o entendimento de Gustavo Bernardo (2010) em torno da plurinivelação do texto literário ficcional, teríamos no texto fílmico de *Crepúsculo dos deuses*: (1) o nível principal da narrativa ao qual assistimos; (2) o nível ficcional dentro da narrativa maior (o filme dentro de *Crepúsculo dos deuses*); e (3) o nível ficcional dialógico com as informações do mundo histórico que incidem na composição dos personagens dirigidos por Billy Wilder. Se, ao invés disso, buscássemos na abordagem textual proposta por Aumont e Marie (2004) e Metz (1980) um modelo que ilustrasse o caso analisado, no momento em que os personagens assistem ao velho filme de Norma dentro de *Crepúsculo dos deuses*, teríamos *o sistema textual fílmico anterior* – o longa *Minha rainha* – sendo fruído *ao mesmo tempo que o sistema textual fílmico presente – Crepúsculo dos deuses.*

Figura 29 – Cena inicial do filme *Crepúsculo dos deuses* (1950).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Crepúsculo dos deuses* (WILDER, 1950) elaborados pelo autor.

Figura 30 – Personagens do filme *Crepúsculo dos deuses* assistem ao filme *Minha rainha*.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Crepúsculo dos deuses* (WILDER, 1950) elaborados pelo autor.

Retornemos à descrição de nossos exemplos autorreferentes. O foco das críticas Reflexivas de Vincenti Minnelli nos longas *Assim estava escrito* e *A cidade dos desiludidos* mantem-se na tríade ator-diretor-roteirista, mas, no primeiro filme, a figura do produtor Jonathan Shields (Kirk Douglas) é adicionada ao conflito. Ao falar de *Assim estava escrito*, Ana Lúcia de Andrade dá conta dos detalhes reais que incidem na ficção Reflexiva de Minnelli: "a personagem Johnatan Shields remete a nomes como o de David O. Selznick ou Darryl F. Zanuck, chefes de produção dos grandes estúdios da meca do cinema entre os anos 20 e 40, que interferiam abertamente no trabalho dos principais diretores da época" (ANDRADE, 1999, p. 54). Nas décadas posteriores, as ficções americanas marcadas por Gestos Reflexivos reutilizaram os elementos anteriormente discutidos modulando-os para a comédia ou para o

drama, adicionando outros gestos autorreferentes ou autogestores. Citaremos outros exemplos nos parágrafos seguintes, mesclando-os com amostras de outras nacionalidades.

Voltemos a lançar um olhar mais teórico sobre o conceito que norteia esta Parte da dissertação, utilizando mais amplamente a bibliografia que versa sobre fenômenos autorreferentes nos filmes. Jacques Aumont e Michel Marie em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2018) definem o nosso operador analítico a partir de duas vertentes vinculadas à analogia ancestral da Reflexividade, o *espelho*: a primeira, como o "'o efeito espelho' provocado pelo olhar do ator (e/ou personagem) para a câmera", "uma mensagem direta da personagem ao espectador já que um olha o outro 'nos olhos'" (AUMONT e MARIE, 2018, p. 254); a segunda, emula a dicotomia entre *fato cinematográfico* e *fato fílmico*, proposta por Christian Metz (1980), e sugere definir a Reflexividade dividindo o fenômeno em dois: "quando o filme mostra o dispositivo (*reflexividade cinematográfica*) ou produz efeitos de espelho (*reflexividade fílmica*)" e "esta, por sua vez, pode remeter a *outros filmes* ou se *autorrefletir*" AUMONT e MARIE, 2018, p. 254, grifos nossos).

Na primeira acepção proposta por Aumont e Marie, a Reflexividade fixa-se num nível mais atomizado, referindo-se à ocularização[67] de determinado personagem e do possível diálogo que esta ocularização permite entre o indivíduo que encena e o espectador. Esse olhar da ficção para fora da tela (no caso do cinema) é convencionalmente chamado de "quebra de quarta parede" – essa "parede" como um elemento virtual que se sobrepõe entre o público-leitor e o espetáculo ao qual se assiste. A expressão vem da tradição do *Teatro Épico*, desenvolvido em meados do século XX pelo dramaturgo Bertold Brecht. O efeito causado pela suspensão dessa parede invisível era definido por Brecht como *efeito de distanciamento* (*verfremdungseffekt,* no original em alemão) – que pode ganhar outros nomes conforme a tradução: "'distanciamento', 'efeito de distanciação', 'estranhamento', 'efeito-V' e até 'alienação' (termo advindo de algumas traduções francesas) (RODRIGUES, 2010, p. 48).

Para Brecht, sustar o objeto "que separa ficticiamente o palco da plateia e da qual advém o efeito de ilusão" (RODRIGUES, 2010, p. 48) desperta a atenção do público que, em situações normais, encontra-se entorpecido pela fruição de uma obra ficcional ao "isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, 'mostrados'" (SZONDI, 2001, p. 136). Os textos imersos na tradição épica conduzem o

[67] Equivalente exclusivamente visual da focalização, a *ocularização* caracteriza a relação entre o que os personagens veem e o que é mostrado na tela, ou melhor, captado pela câmera. Só é destacada em narrativas audiovisuais (GAUDREAULT e JOST, 2009).

espectador para o drama a partir da evidenciação do constructo ao qual assistem – esta, uma ação de natureza Reflexiva; as intervenções épicas em sentido adjetivo, que na tradição do Teatro Grego da Antiguidade, representavam, em linhas gerais, a narração e os comentários do coro que acompanhava as peças daquela época (ROSENFELD, 1985), também podem ser consideradas gestos autorreferentes.

O diálogo entre os indivíduos que encenam e o espectador, mediado através do ponto de vista de um ou de mais personagens – a exemplo das pinturas de Diego Velasquez (ver figura 27) –, é uma situação recorrente no cinema. Destacamos dois exemplos, com frames ilustrativos: o primeiro, do filme *Noivo neurótico, noiva nervosa* (Woody Allen, 1977), em que o personagem Alvy Singer, conversa com o público nos primeiros minutos de projeção do longa, apresentando suas características subjetivas e dando a deixa para um *flashback* que recorda sua infância e sua juventude (Figura 31); o segundo, do filme *Curtindo a vida adoidado* (John Hughes, 1985), em que Ferris Bueller (Matthew Broderick) conversa constantemente com o público, de modo a justificar sua fuga da escola e tentar tornar o espectador cúmplice de suas desventuras ao longo da história (Figura 32).

Figura 31 – Personagem Alvy Singer fala com o público no filme *Noivo neurótico, nova nervosa* (1977).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Noivo neurótico, noiva nervosa* (ALLEN, 1977) elaborados pelo autor.

Figura 32 – Personagem Ferris Bueller fala com o público e busca o espectador com o olhar no filme *Curtindo a vida adoidado* (1985).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Curtindo a vida adoidado* (HUGHES, 1985) elaborados pelo autor.

Ao falarem de sua segunda acepção sobre a Reflexividade no cinema, Aumont e Marie (2018) amplificam a extensão da autorreferência da ocularização – portanto, mais diminuta – para outros códigos *materializados* no texto fílmico, a partir da presença do maquinário necessário para a captação da cena, por exemplo. Essa segunda acepção, por sua vez, é *subdivida em duas*, conforme citação dos próprios autores; destaquemos a primeira: automanifestação dos dispositivos cinematográficos em determinada obra é caracterizada por Aumont e Marie como *reflexividade cinematográfica*. Cientes de que também existem diversos exemplos que se encaixam na manifestação Reflexiva sugerida acima, destacamos dois em que tanto o maquinário como o próprio dispositivo para a captação do filme – a película – aparecem. Nos primeiros minutos de *Persona – Quando duas mulheres pecam* (Ingmar Bergman, 1966), somos convidados a assistir a uma série de cenas enigmáticas que emulam rituais da espectatorialidade no cinema, incluindo planos que ilustram a queima do carvão que produz a iluminação do projetor e a contagem regressiva impressa nos celuloides antigos, além de um plano detalhe da película, que ao movimentar 24 frames por segundo, produz o trecho de uma animação (Figura 33 – A e B); mais tarde, em uma das sequências finais, vemos a atriz Elisabet Vogler (Liv Ullmann) encenando para uma câmera de cinema, enquanto o equipamento espelha seu rosto na lente (Figura 33 – C).

Já em *Boogie nights - Prazer sem limites* (1997), filme do diretor Paul T. Anderson que narra a trajetória do ator pornô Dirk Diggler (Mark Wahlberg), os filmes "adultos" produzidos dentro do longa são destacados com textura específica – as cenas foram rodadas em películas com bitolas 16mm e 8mm (Figura 34 – A). Os equipamentos de captação, de edição e de projeção também são mostrados, assim como o celuloide em si, numa sequência em que o operador de câmera é obrigado a interromper a performance dos atores para efetuar a troca do rolo de filme (Figura 34 – B e C).

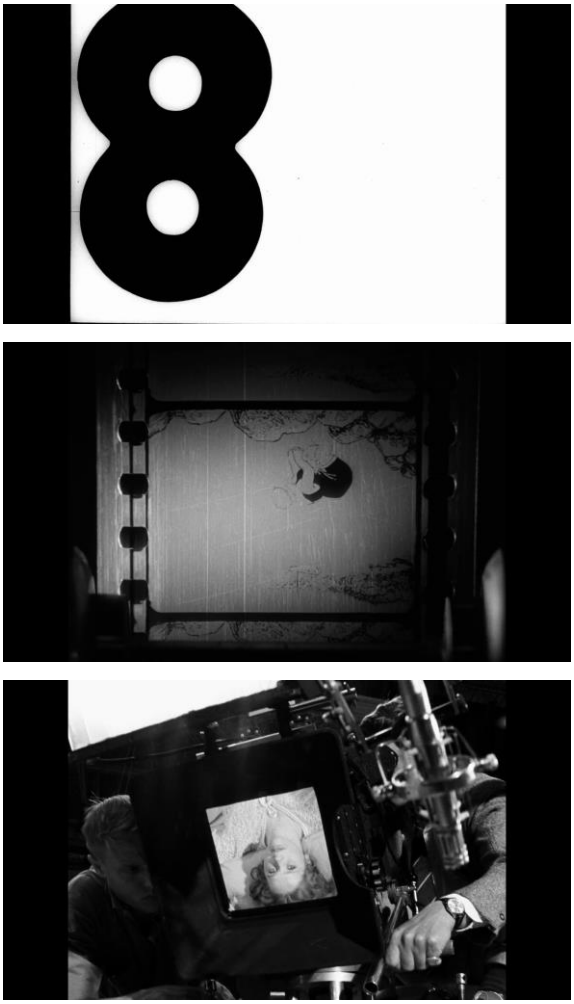

Figura 33 – Cenas do filme *Persona – Quando duas mulheres pecam* (1966) em que os dispositivos e/ou maquinários fílmicos são mostrados.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Persona – Quando duas mulheres pecam* (BERGMAN, 1966) elaborados pelo autor.

Figura 34 – Cenas do filme *Boogie nights – Prazer sem limites* (1997) em que os dispositivos e/ou maquinários fílmicos são mostrados.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Boogie nights – Prazer sem limites* (ANDERSON, 1997) elaborados pelo autor.

Contemplando o outro aspecto subdivido por Aumont e Marie (2018) dentro de sua segunda acepção sobre a Reflexividade no cinema, destacamos o que versam os autores sobre a chamada *reflexividade fílmica:* esta caracteriza os gestos autorreferentes de obras que *dialogam consigo mesmas* ou *com outros textos – fílmicos ou não.* Destacamos dois exemplos em que o diálogo acontece internamente. O primeiro, o filme *Tabu (2012),* do diretor português Miguel Gomes: este longa, subdividido em dois segmentos – *Paraíso perdido* e *Paraíso* – , rodado em película preta e branca e estilizado com aspecto de tela quadrada na razão 4:3 (Figura 35), conta a história de Aurora (Laura Soveral), cuja vida passa a ser acompanhada de perto pela vizinha Pilar (Teresa Madruga). Com a saúde física e mental deteriorada, Aurora começa a fornecer "pistas" sobre seu passado misterioso que são seguidas por Pilar, até que esta

descobre seu grande segredo: Aurora viveu um romance proibido com o músico e aventureiro Gian Luca (Henrique Espírito Santo) quando ambos eram jovens e residiam numa colônia portuguesa no continente africano. Marcado por uma tragédia, o casal teve que se separar, mas não se reencontra, já que Aurora morre em um hospital antes de rever seu antigo amante.

Pilar convida Gian Luca para conversar e este passa a lhe contar a tudo o que vivenciou com Aurora décadas antes – e, neste momento, o segmento *Paraíso perdido* dá lugar a *Paraíso.* O filme muda drasticamente de tom e de narração: se antes, o longa era conduzido pelos personagens na contemporaneidade, a partir de sua segunda metade *Tabu* passa a ser conduzido pela *voz-off* de Gian Luca como narrador-personagem em terceira pessoa. Ainda que espectemos a história em *flashback* – Aurora e Gian Luca, jovens, são interpretados pelos atores Ana Moreira e Carlotto Cotta – a narrativa se desenrola sem que ouçamos as falas dos personagens, como num *filme silencioso;* as sequencias são pontuadas apenas por canções instrumentais ao piano e algumas poucas músicas populares da década de 1960.

Para além da narrativa *mise-en-abyme*, ou seja, a presença de uma narrativa dentro de outra (conforme categorização proposta por André Gide), *Tabu* empreende outros Gestos Reflexivos através de *antecipações narrativas* do segundo segmento no primeiro; destacamos algumas dessas antecipações, que podem ser vistas nos *print screens* que compõem a Figura 35: a vegetação que enfeita o café onde Pilar se encontra com Gian Luca no presente emula a paisagem africana no segundo segmento; Pilar, na contemporaneidade, e Aurora, no passado, choram ao ouvirem a mesma música em situações diferentes – *Tú serás mi baby*, versão do grupo malgaxe *Les surfs* para hit americano *Be my baby*, escrito por Phil Spector, Jeff Barry e Ellie Greenwich; o jacaré, animal que é visto diversas vezes em sequências do segundo segmento, aparece referenciado de forma discreta em um brinquedo infantil, posto ao fundo do café em que os personagens se encontram no "presente". Expliquemos melhor o caso descrito, buscando na análise fílmica textual proposta por Aumont e Marie (2004) e Metz (1980) o modelo que remonta o gesto empreendido por Miguel Gomes em seu longa-metragem: aqui, a Reflexividade fílmica se desenrola através da *menção* de determinados *códigos* do sistema textual fílmico do segundo segmento no sistema textual fílmico do primeiro segmento, produzindo, por conseguinte, um gesto Reflexivo na obra – ou, como caracteriza o verbete do *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2018), uma *Reflexividade fílmica* interna.

Figura 35 – Cenas que ilustram o diálogo estabelecido entre os dois segmentos do filme *Tabu* (2012).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Tabu* (GOMES, 2012) elaborados pelo autor.

Destaquemos outro exemplo da segunda acepção de Reflexividade proposta por Aumont e Marie (2018). O filme *Dor e glória* (2019), do diretor espanhol Pedro Almodóvar,

promove um complexo movimento autorreferente ao compor sua narrativa a partir de *dois sistemas fílmicos* dentro de uma mesma obra; no entanto, esse gesto Reflexivo só se torna explícito para o público ao final do longa. Expliquemos melhor. A narrativa criada por Almodóvar se sustenta, a princípio, em duas temporalidades distintas: enquanto acompanhamos a trajetória de Salvador Mallo (Antonio Banderas), diretor de cinema aposentado que decide retomar a carreira artística em meio aos problemas de saúde que enfrenta, somos convidados a relembrar, em *flashback*, a infância do protagonista.

Ainda que *Dor e glória* também empreenda aquilo que caracterizamos previamente como *Reflexividade cinematográfica* (o filme faz referência a códigos e dispositivos fílmicos que remontam a indústria do cinema) é na relação entre essas duas narrativas explicitadas – uma no presente e outra no passado – que repousa o gesto Reflexivo mais contundente da obra: na última cena do longa, descobrimos que o *flashback* ao qual assistimos se trata, na verdade, de um filme autobiográfico que Salvador Mallo está fazendo. Na sequência que descrevemos a seguir, a mãe de Mallo, Jacinta (Penélope Cruz), e sua versão infantil (Asier Flores) esperam na estação a vinda do trem que os levará para uma nova cidade. De repente, a câmera abre o plano médio que enquadra mãe e filho na tela e começamos a ver o maquinário que está captando aquela cena*:* primeiro aparecem os refletores no piso e a operadora de áudio, no canto esquerdo, ao fundo; depois, vemos Salvador, observando os atores através do monitor; por fim, aparece em quadro a continuísta, que, com a claquete, determina o final da tomada (Figura 36).

Recorrendo mais uma vez à análise fílmica textual para dissecar de forma sucinta a cena descrita anteriormente, os sistemas textuais que engendram longa de Almodóvar são narrados de forma *alternada* – ora vemos a história que se desenrola no presente, ora vemos a história que se desenrola no passado. Quando, no final, nos é revelado que o *flashback* se trata de uma narrativa em *mise-en-abyme*, passamos a *ler* os sistemas textuais *de Dor e glória* não mais de forma alternada e sim *simultânea*, palimpsestuosa. Isso é possível porque os códigos cinematográficos que compunham cada obra de maneira distinta se tornam unos na última sequência, com tempo e espaço iguais.

Figura 36 – Cenas que ilustram o filme dentro do filme em *Dor e glória* (2019).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Dor e glória* (ALMODÓVAR, 2019) elaborados pelo autor.

Aumont e Marie (2018) também caracterizam como *Reflexividade fílmica* a *relação dialógica* entre dois filmes diferentes. Aqui, consideramos que a autorreferência alcança um patamar *externo*, pois, ainda que haja o estabelecimento de um vínculo entre esses dois (ou mais) sistemas textuais, ao menos um desses produtos foi *concebido anteriormente* a(os) outro(s). Nos dois longas que citamos parágrafos atrás, os sistemas textuais distintos que estabelecem determinada conexão foram feitos *ao mesmo tempo*: em *Tabu*, os dois segmentos foram roteirizados e filmados como um produto uno, do mesmo modo que a história de Salvador Mallo e seu filme autobiográfico em *Dor e glória*; *não* há nenhum texto anterior a ser referenciado nesses dois casos.

Destacamos como primeiro exemplo ilustrativo as versões do filme *A bolha assassina*, dirigidas, respectivamente, por Irvin Yeaworth e Russell Doughten em 1958 e por Chuck Russell em 1988. No longa, uma criatura alienígena de forma gelatinosa toma conta de uma

cidade do interior dos Estados Unidos, engolindo diversas vítimas – de forma literal – antes de ser finalmente detida. Ainda que ambos os filmes guardem diferenças na forma como as narrativas estão compostas, algumas das cenas produzidas para o segundo filme são encenadas de forma semelhante ao primeiro filme. Em uma delas, cujos *print screens* destacamos a seguir (Figura 37), os espectadores de uma sessão de cinema são aterrorizados pela bolha e fogem do local quando percebem o perigo. Além da situação narrativa se repetir, alguns dos planos captados para a primeira versão são aludidos na segunda: (Figura 37 – A) o público no cinema sem perceber o avanço da bolha; (Figura 37 – B) a criatura assassina tomando conta da cabine de projeção; (Figura 37 – C) os espectadores fugindo para não ser pegos pela bolha.

Pautando-nos pela análise fílmica textual, asseveramos que nos excertos destacados abaixo, determinados *códigos* presentes no filme original – a *fotografia* e a *encenação* – são referenciados no segundo. Tratando-se de um texto semelhante com duas leituras diferentes, a narrativa engendra um Gesto Reflexivo ao se inspirar nos planos captados para a primeira versão, refazendo-os em alguns casos (ver frames da fuga dos espectadores na Figura 37).

Figura 37 – Cenas que ilustram a relação dialógica entre as duas versões dos filmes *A bolha assassina* (1958; 1988).

Fonte: composição a partir de *print screens* das duas versões do filme *A bolha assassina* (YEAWORTH e DOUGHTEN, 1958; RUSSELL, 1988) elaborados pelo autor.

No segundo exemplo, dissecamos o uso Reflexivo de *Psicose* (1960) em outro produto fílmico – a cinebiografia *Hitchcock* (2012), dirigida por Sacha Gervasi. Nesse caso, o longa mais recente narra os processos criativos do primeiro, contando de maneira ficcionalizada os problemas enfrentados pelo diretor Alfred Hitchcock no set de um de seus filmes mais conhecidos. Muitos dos profissionais que de alguma maneira concorreram para a produção do filme original na década de 1960 são destacados – incluindo os atores Janet Leigh, Anthony Perkins e Vera Miles.

Diferentemente da cena na sala de cinema em *A bolha assassina*, as icônicas sequências do assassinato de Marion Crane (interpretada por Leigh no filme de 1960) e da revelação da identidade do assassino – Norman Bates travestido como sua mãe (interpretado por Perkins no filme de 1960) – não são recriadas em *Hitchcock* como de fato foram filmadas em 1960, ainda que alguns dos planos elaborados por Gervasi e pelo diretor de fotografia Jeff Cronenweth se assemelhem muito aos planos que vemos no longa de Alfred Hitchcock. No filme de 2012, essas cenas são marcadas pela intervenção das pessoas envolvidas no set, ou pela focalização simultânea dos atores no cenário e da equipe que capta as imagens (Figura 37). Na sequência do assassinato de Marion no chuveiro, Hitchcock (interpretado por Anthony Hopkins) se irrita com a maneira que a dublê encena as facadas em Janet Leigh (interpretada por Scarlett Johansson) e interrompe a gravação para mostrar como ele gostaria que a arma fosse empunhada. Já na cena em que a personagem de Vera Miles (interpretada por Jessica Biel) encontra o esconderijo do corpo da Sra. Bates, a câmera é posicionada de modo a vermos a atriz encenando sob o olhar atento da equipe.

Aqui, os Gestos Reflexivos são múltiplos: como no exemplo anterior, alguns dos *códigos* produzidos em *Psicose* – pertencentes, a saber, à *encenação*, à *fotografia* e ao *design de produção* deste primeiro filme – são referenciados ou copiados pelo longa de 2012, não sendo necessário que o público tenha assistido ao produto original para saber que há menções de outro longa naquele ao qual se assiste. Mas, do ponto de vista dos *sistemas textuais* de ambas as obras – *Psicose* e *Hitchcock* – o espectador que reconhece no segundo o uso específico dos códigos no primeiro é capaz de produzir uma leitura Reflexiva dos textos, de maneira concomitante. Conforme dissemos ao caracterizar a Reflexividade fílmica *interna* do filme *Dor e glória*, há a possibilidade de fruição simultânea dos dois sistemas textuais – o de *Psicose* e o de *Hitchcock*.

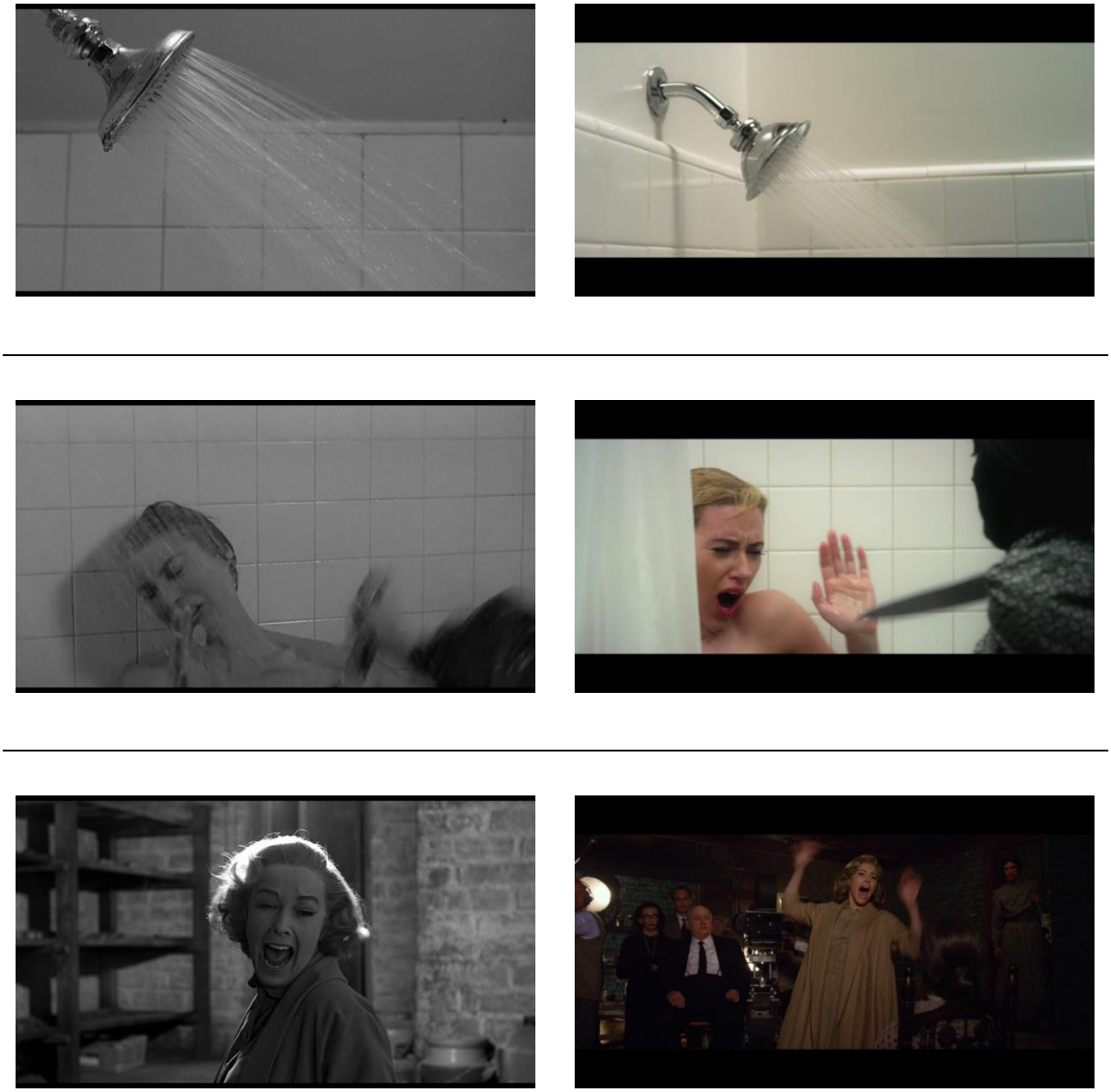

Figura 38 – Cenas que ilustram a relação dialógica entre os filmes *Psicose* (1960) e *Hitchcock* (2012).

Fonte: composição a partir de *print screens* dos filmes *Psicose* (HITCHCOCK, 1960) e *Hitchcock* (GERVASI, 2012) elaborados pelo autor.

Ainda que ambas as acepções enciclopédicas de Aumont e Marie (2018) sejam capazes de produzir vultuosos exemplos sobre a Reflexividade no cinema, achamos necessário especificar mais uma caracterização dos fenômenos autorreferentes na Sétima Arte, recorrendo, para isso, ao trabalho de outro teórico: Robert Stam. Em *O espetáculo interrompido*, livro publicado no Brasil em 1981, Stam busca, na tradição do Teatro Épico da Antiguidade e na reciclagem de seus preceitos por William Shakespeare e Bertold Brecht, a ideia de suspensão da fruição do público com *finalidade pedagógica*; a partir da intervenção dialogada ou física de determinado elemento da narrativa – em geral, no caso dos filmes, um personagem que participa

da encenação –, o público é "acordado" do entorpecimento no qual se encontra durante a expectação da obra. Para o autor, as histórias que sustam a chamada "quarta parede", que separa público e espetáculo, "não são histórias digestivas: são, isto sim, histórias com as quais podemos aprender; são ficções que criticam a ficção" (STAM, 1981, p. 30).

Se mesmo alguns documentários (como veremos na seções seguintes desta dissertação) buscam trabalhar com certo nível de ficcionalidade, focalizando apenas os personagens que desejam mostrar e encobrindo, por conseguinte, todos os dispositivos usados para a captação do filme e os indivíduos que conduzem este maquinário, o filmes ficcionais *per se* operam sob uma *ótica ilusionista,* que busca manter os espectadores presos a um "encantamento" por determinado espaço de tempo, fazendo com que eles se esqueçam que estão assistindo a um *simulacro.* O cinema Reflexivo que empreende o gesto de indicar para o público, de forma explícita, o caráter ficcional de sua narrativa é caracterizado por Stam como *anti-ilusionista.* Nas palavras do próprio Stam (1981, p. 55), "o deus da arte antiilusionista não é uma divindade panteísta imanente; é um deus olímpico que se intromete acintosamente nos eventos ficcionais, separando-nos deles e de seus personagens e chamando nossa atenção para a caneta, o pincel ou a câmera que os criou".

Diferentemente dos longas destacados até agora, nos filmes que comentaremos a seguir, o gesto de suspensão da barreira que normalmente separa espectador e ficção acontece de forma direta, com determinado indivíduo atravessando esse limiar entre a narrativa-simulacro a e expectação. O movimento que descreveremos nos parágrafos seguintes também diverge dos exemplos anteriores em que um personagem mantinha um diálogo com o público *sem se ater ao constructo* no qual ele está inserido: em *Noivo neurótico, noiva nervosa* e *Curtindo a vida adoidado,* Alvy Singer e Ferris Bueller revelam o que se passa em suas consciências, mas, em nenhum momento mencionam o fato de que a narrativa da qual fazem parte é uma ficção.

Partamos para os exemplos de *suspensão do espetáculo*. Em *A montanha sagrada* (1973), o diretor Alejandro Jodorowsky interpreta um alquimista que conduz um grupo de pessoas numa jornada psicodélica em busca da imortalidade. Na última cena do filme, quando todos estão a ponto de descobrir o segredo da vida eterna, Jodorowsky interrompe a fruição do longa, dirigindo-se ao mesmo tempo, ao grupo de pessoas que esteve no seu encalço durante todo o filme e ao público-espectador:

> ALQUIMISTA: Prometi a vocês o grande segredo e não lhes desapontarei. Este é o fim da nossa jornada? Nada tem um fim. Viemos em busca do segredo da imortalidade. Para ser como os deuses. E aqui estamos... Ainda mortais. Mais humanos que nunca. Se não podemos ter a imortalidade, ao menos temos

> agora realidade. Começamos num conto de fadas e ganhamos a vida. Mas é esta vida a realidade? Não. É um filme. Afaste-se, câmera.
>
> (A câmera se afasta, revelando a equipe de filmagem de *A montanha sagrada)*. (JODOROWSKY, 1973).

O gesto Reflexivo de Jodorowsky em seu próprio filme ganha contornos *epifânicos:* (re)assumindo o controle da direção do longa e exercendo o seu papel de realizador, ele pede para que a câmera mostre a seus personagens e ao espectador que a jornada a qual vivenciaram é apenas ficção (Figura 39). Recorrendo mais uma vez à análise fílmica textual, nesse caso, além da presença explícita do equipamento de filmagem e dos seus operadores, o que caracterizaria tal sequência como um movimento de *Reflexividade cinematográfica*, conforme propõem Aumont e Marie (2018), o filme empreende uma transformação completa em seu sistema textual, incluindo um nível narrativo a mais àquele que já fruíamos desde o início do longa: temos, então, o *primeiro sistema textual*, que narra a trajetória desse grupo de pessoas em busca da imortalidade, e um *segundo sistema textual*, que reconhece o primeiro como constructo e conduz seus personagens através de um novo caminho – desta vez, em busca do "real".

Figura 39 – Cena do filme *A montanha sagrada* (1973) em que um dos personagens revela a ficcionalidade da situação.

Fonte: composição a partir de *print screens* das duas versões do filme *A montanha sagrada* (JODOROWSKI, 1973) elaborados pelo autor.

Figura 40 – Cena do filme *Olmo e a gaivota* (2015) em que a diretora sugere uma mudança na abordagem dos atores.

Fonte: composição a partir de *print screens* das duas versões do filme *Olmo e a gaivota* (COSTA e GLOB, 2015) elaborados pelo autor.

O segundo exemplo destacado é uma cena do docudrama *Olmo e a gaivota* (2015), dirigido por Petra Costa e Lea Glob. Ainda que o intuito desta seção seja analisar apenas filmes ficcionais, o excerto do longa de Costa e Glob que sublinhamos a seguir modifica a percepção do gênero da obra enquanto estamos assistindo. O filme acompanha a atriz Olivia Corsini nos preparativos para a turnê teatral que fará com seu marido, o também ator Serge Nicolaï; eles planejam se apresentar em teatros dos Estados Unidos e do Canadá com *A gaivota*, texto clássico de Anton Tchekhov. Um imprevisto atrapalha o projeto dos atores: Olivia se descobre grávida e passa a encarar um dilema: esconder a gestação para cumprir a agenda ou se desvincular do projeto para cuidar do seu bebê?

Em determinado momento do longa, depois que a atriz sofre um sangramento e é posta de repouso em casa, ela discute com Serge sobre a rotina enervante que tem enfrentado enquanto está afastada dos ensaios. Em um ponto chave dessa cena, uma das diretoras interrompe a conversa e revela que pretende modular o diálogo entre marido e mulher para um tom mais tenro (Figura 40). Até o momento em que essa quebra acontece, o roteiro de *Olmo e a gaivota* é tratado como um *documentário,* desde o estilo escolhido para a captação do material

fílmico (“câmeras na mão” afastadas dos personagens) à encenação optada pelas realizadoras[68], fatores que produzem no público a impressão de que assistem a filme não-ficcional. O diálogo que a diretora engendra com os personagens do longa rompe com essa expectativa:

> DIRETORA: É isso que está acontecendo? Está muito bom. Mas me pergunto... Gostaria de uma variação. Uma variação em que... Olivia é menos severa, e se abre... um pouco mais. Gosto muito do que estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais... no que se passa na sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui.
> OLIVIA CORSINI: Sim, mas ele não...sim, mas ele, você, você... você ouve o que ele responde?
> SERGE NICOLAÏ: É minha culpa? O que é para eu...
> DIRETORA: Como ela pode te ajudar?
> OLIVIA CORSINI: O que ele diz é irritante.
> DIRETORA: Daria para ser menos...
> SERGE NICOLAÏ: Menos? Menos babaca?
> (Todos riem)
> SERGE NICOLAÏ: O que pediu a ela?
> OLIVIA CORSINI: Ela me pediu para ser menos severa. Um pouco mais vítima.
> SERGE NICOLAÏ: Não posso chegar perto dela? Fico distante?
> (Todos riem)
> PERSONAGEM NÃO IDENTIFICADO: Um canalha de primeira!
> (COSTA e GLOB, 2015)

A intervenção da diretora neste momento põe em xeque a indexação do filme ao qual assistimos. Se acompanhamos um documentário sobre a gravidez de Olivia em meio a produção de sua peça, por que motivo a diretora pediria uma modificação deliberada numa conversa supostamente espontânea entre o casal? A peça e a gravidez de Olivia seriam encenadas? Não: tanto a turnê (com outra peça de Tchekhov) quanto a criança – Olmo, que nasceu em 2013, meses após o começo das filmagens – são reais[69]. No entanto, de forma menos radical do que Jodorowsky, mas não menos epifânica, Costa e Glob se utilizam do gesto explícito de interrupção do espetáculo cinematográfico para destacar que mesmo buscando captar situações do mundo histórico para construir a narrativa de *Olmo e a gaivota* a obra não deixa de ser um *constructo.* Da mesma maneira que caracterizamos *A montanha sagrada*, inferimos que *o sistema textual* desse documentário se subdivide em *duas instâncias diferentes: a primeira,* que narra o conflito de Olivia e seu afastamento da peça, *e a segunda*, que perspectiva o *simulacro* gerado para abrigar essa história. Na seção a seguir, vamos pormenorizar nossas discussões

[68] Relacionamos nas seções a seguir os tipos de encenação documental.

[69] Em entrevista ao Portal Uai, Olivia Corsini deu detalhes sobre o documentário que estava prestes a estrear, revelando a veracidade do conflito desenvolvido no longa – a gravidez descoberta durante os ensaios da turnê. (ARANTES, 2015).

sobre a Reflexividade no cinema direcionando-as de forma mais contundente para o gênero no qual o nosso objeto de estudo se inscreve, o documentário.

O documentário através do espelho

Assim como preconizamos ao falar da Reflexividade nos filmes ficcionais, a autorreferência em obras não-ficcionais também pode ser notada desde as primeiras incursões no cinema, no início do século XX. Mas, ao contrário dos objetos que analisamos na seção anterior, cujas experiências Reflexivas partiram da experimentação e do encantamento com a nova mídia, a Reflexividade nos documentários perspectivou os filmes a partir de seus usos *pedagógicos*, tendo a *prática* como campo de pesquisa. Expliquemos melhor a partir do que Jacques Aumont (2004) historiciza em *As teorias dos cineastas*. Neste livro, o autor afirma que, de maneira geral, o atravessamento de fatos históricos, correntes filosóficas, evoluções tecnológicas ou quaisquer outros fatores que tenham tocado em alguma medida aquilo que se teorizou sobre o cinema *imanentemente* – ou seja, aquilo que se tornou teoria a partir do próprio fazer cinematográfico – nunca tirou deste tipo de texto aquilo que o caracteriza de forma basilar: "os cineastas que pensam a imagem pensam-na como uma *representação* afetada por um maior ou menor coeficiente formal, mais ou menos voltada para o irreal ou o impossível (...), mas sempre como uma representação" (AUMONT, 2004, p. 53, grifo nosso).

E não importando se essa representação parte do mundo histórico, da ficção ou de algum lugar entre estes dois territórios, nós, acadêmicos, aprendemos em pouco mais de um século de cinema que o direcionamento de tais representações, mais do que em outras mídias audiovisuais, se origina de forma majoritária das aspirações do diretor em torno do tema focalizado. Afinal, o "artista, cineasta ou de outra linguagem, reflete teoricamente sobre as suas obras, pois, não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos" (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 23). Relembremos, por exemplo, que paralelo à sua trajetória profícua de realizador, Sergei Eisenstein deu aulas em escolas de cinema durante toda a sua vida. E que Eisenstein foi um dos primeiros a refletir sobre as limitações narrativas do cinema ainda na década de 1920, dentre elas, a incapacidade de se estruturar um fluxo de consciência de forma satisfatória em textos fílmicos com a mesma facilidade com que se realizava em textos literários (AUMONT, 2004).

Em suma, desde o chamado "primeiro cinema", tanto na ficção quanto no documentário, as representações engendradas pelos diretores estiveram não apenas em suas obras audiovisuais como "em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não espelham apenas abordagens estéticas ou programas doutrinários, mas também a forma como estes cineastas

compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema" (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 24). Pressupor, então, que apenas um investigador externo conseguisse teorizar o que foi produzido pelo cineasta é ignorar o fato de que o discurso do artista ostenta "uma *interioridade* complexa, autônoma e, o mais das vezes, em constante mutação, sobre a qual o investigador procede a uma seleção que, a um dado momento, pode aparentar ser a mais relevante e, em outro momento, ser totalmente prescindível" (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 21, grifo nosso). Em outros termos, quem teoriza de maneira externa ao meio só enxergará essa teoria quando se debruçar sobre a obra do diretor, ou quando precisar recorrer a ela – a despeito de a *Reflexão* sempre existir internamente no trabalho desses realizadores.

Na tentativa de definir os Gestos Reflexivos empreendidos por estes realizadores que perspectivam e teorizam sobre suas próprias obras de forma imanente, Aumont (2004) recorre à expressão *realidade revelada*, caracterizando este tratamento dado aos filmes como a tentativa de explicitar seus constructos para o público e, de modo dialético, construir um conhecimento engajado, tendo como base o material fílmico. Como objetos, Aumont utiliza os Gestos Reflexivos dos diretores Dziga Vertov, John Grierson e Atom Egoyan; mas, nesta seção, mencionaremos apenas os dois primeiros, por estarmos tratando de cinema documentário.

Antes de caracterizar as obras de Vertov e Grierson de fato, vale a pena rememorar os contextos históricos que envolveram algumas dessas filmografias. Comecemos por Vertov. As revoluções internas de 1917 e a Primeira Guerra Mundial isolam a Rússia e dificultam a distribuição de filmes estrangeiros em seu território no início do século XX. Para estimular a produção nacional, o governo russo institui o Comitê de Cinema do Comissariado do Povo Para a Educação, que ganha o apoio dos realizadores, mas encontra, incialmente, a resistência dos intelectuais. Natalício Batista Júnior (2017, p. 65) evoca que "o cinema era, para alguns, apenas um cinematógrafo, aparelho que capturava imagens, reproduzindo a realidade pela verossimilhança, incapaz de criar imagens como o teatro e a literatura".

Nesse contexto ufanista e disputado, Vertov inicia suas experimentações no meio cinematográfico; assim como o contemporâneo Sergei Eisenstein, Vertov reflete sobre a montagem e a sua capacidade de produzir significados. "A atividade e a posição de Vertov", observa Aumont,

> só são compreendidas com base num dado fundamental: é um cineasta soviético vanguardista que se recusa a 'ser confundido com o rebanho dos cineastas que empurram suas velharias'. Absolutamente convicto da revolução – política, social, econômica", quer repensar o cinema restaurando-

> o e propõe como programa de seu *kineglaz* (cinolho ou cine-olho) o 'cine-deciframento comunista do mundo', 'ver e mostrar o mundo em nome da revolução dos sovietes'. (AUMONT, 2004, p. 19).

O conceito básico a ser destacado das teorias de Vertov e de seus companheiros soviéticos é a *noção de realismo* empreendida em suas obras: as representações do mundo histórico são captadas pela câmera e articuladas, posteriormente, de forma providencial pela montagem; a edição não altera o material filmado, mas *evidencia* aquilo que há de "real" nas imagens. Outro aspecto da teoria desse diretor sobre o realismo no cinema e que integra também alguns de seus filmes advém da exposição do equipamento de filmagem e das etapas de produção do longa-metragem dentro dele mesmo, de forma *Reflexiva*. Em *O homem com uma câmera* (1929), Vertov encadeia cenas do cotidiano russo com takes em uma sala de cinema, onde cadeiras retraem mecanicamente à espera dos espectadores. Além disso, em alguns momentos do longa, a lente da câmera alude ao abrir e fechar do olho humano – o cotidiano russo sendo captado através da aberura do obturador do aparelho; a câmera, incluisve, é o primeiro objeto focalizado no filme, aparecendo, ao mesmo tempo, tanto em tamanho grande, no centro da tela, e em menor escala, sendo operada por Vertov, no canto superior do quatro (Figura 41).

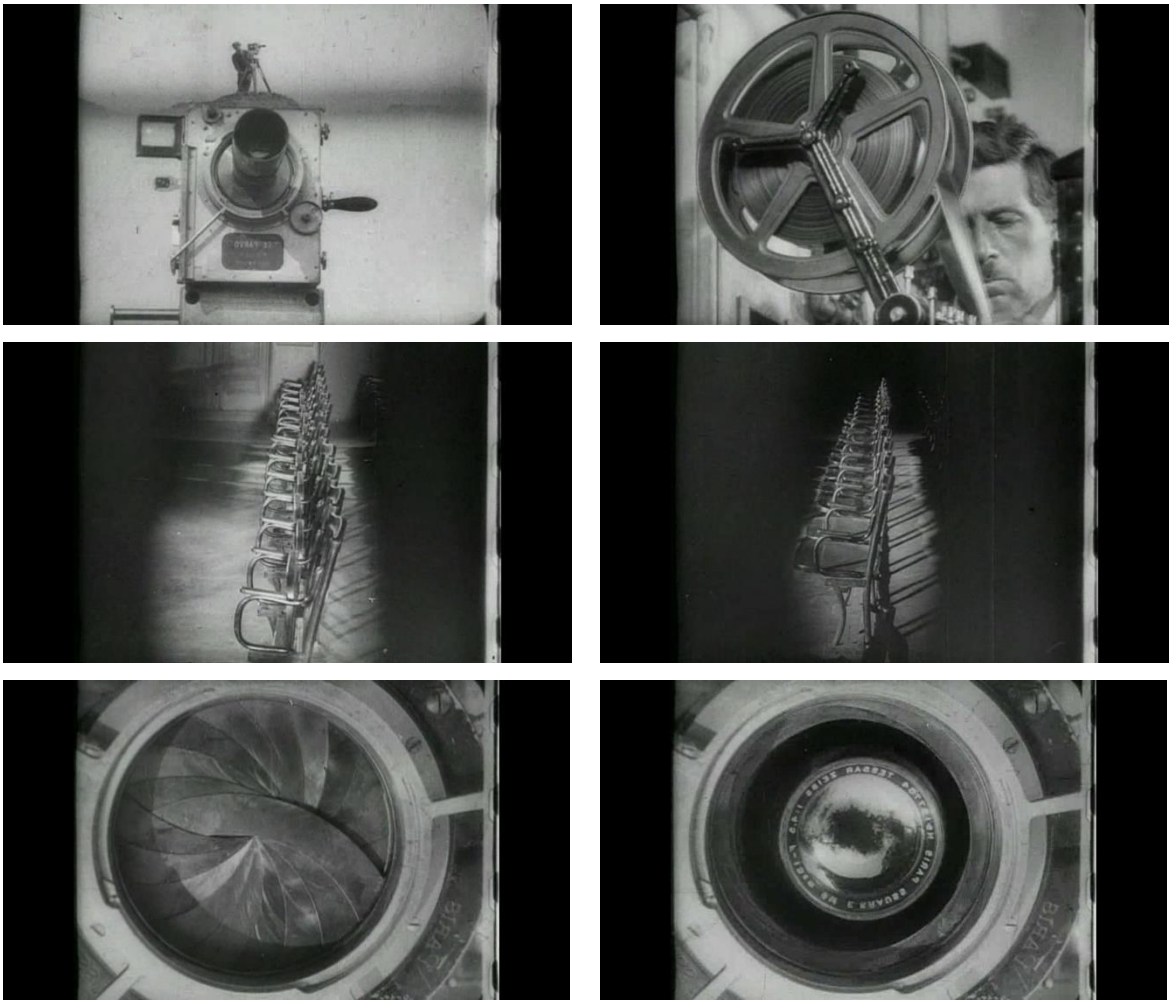

Figura 41 – Cenas do documentário *O homem com uma câmera* (1929).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *O homem com uma câmera* (VERTOV, 1929) elaborados pelo autor.

Enquanto na Rússia a realidade é modulada principalmente através das técnicas de fotografia e montagem Reflexivas, John Grierson, na Grã-Bretanha, avança na consolidação do gênero documentário ao refletir sobre as técnicas de encenação. Mesmo tendo dirigido pouquíssimos filmes ao longo de quatro décadas de atividade, Grierson assenta sua carreira como produtor, crítico de cinema e entusiasta do meio – foi fundador da Escola Inglesa de Documentário, na década de 1930 (FELIPE, 2018). É atribuido a ele o texto que se tornaria a pedra fundamental do genêro documentário: ao teorizar sobre o dia a dia de *Nakook, o esquimó*, personagem do filme mais conhecido do norte-americano Robert Flaherty, Grierson define a empreitada do diretor como *documentar* o cotidiano peculiar de seu personagem (Figura 42).

> Constata-se a proposição griersoniana, quando, por exemplo, Nanook constrói o Iglu. O que vemos é a construção do espaço fílmico como espaço ficcional, com a diversidade de ângulos, geograficamente, circundando a construção do lar esquimó; com a multiplicidade dimensional dos quadros temporizando as

> imagens e com a decupagem e montagem clássicas espacializando a realidade em uma narratividade do real. Em *Nanook, o Esquimó*, temos um documentário que não se reduziu ao seu aparato, fotograficamente, reprodutível, nem se limitou à planificação descritiva da realidade. A partir de um personagem no seu mundo histórico, Robert Flaherty encena para a câmera o cotidiano do povo esquimó (...). (FELIPE, 2018, p. 109).

Figura 42 – Cena do documentário *Nanook, o esquimó* (1922).

Fonte: *print screen* do filme *Nanook, o esquimó* (FLAHERTY, 1922) elaborado pelo autor.

Influenciado pelo colega Flaherty, Grierson produz, ainda sob o impacto de *Nanook, o Esquimó*, o média-metragem *Drifters* (1929) sobre a pesca do arenque no Mar do Norte. Nesse filme, ao articular a montagem encadeada – desenvolvida e teorizada por Vertov – com a a encenação documental – sugerida por Flaherty – "Grierson não reduz, mecanicamente, a realidade em imagem, mas produz uma certa realidade com o tratamento sobre o material captado." (FELIPE, 2018, p. 115).

A consonância com o cinema de Vertov vai além da utilização da montagem como esquema produtor de signficados. Grierson, assim como Vertov, exergava o filme como um meio de propagar determinados preceitos – para o russo, especificamente, essa utilidade serviria aos ideais da Revolução: "o cinema não se justifica pelo cinema, mas pela utilidade social; ele é apenas, em última instância, uma máquina de educar e de convencer" (AUMONT, 2004, p. 109). Aumont assevera essa relação entre Vertov e Grierson ao dizer que na perspectiva de ambos "se o mundo só adquire sentido sendo visto, só o que se vê pode fazer sentido com validade. Não se deve, portanto, nada acrescentar de si, nem nada a acrescentar, principalmente,

que constitua ficção". (AUMONT, 2004, 73). Em suma, a encenação não dá ao documentário uma aura ficcional – o que torna um filme ficcional é a "indesejada" intervenção subjetiva do diretor no material filmado. A modulação produzida pela encenação e pela montagem deve servir, de forma *política e coletiva*, apenas *para evidenciar* aquilo que foi captado pela câmera. Grieson indica que o fazer cinematográfico ajuda a contar e moldar a realiade de maneira *metalinguística* – não apenas *pelo* cinema, mas também *com* o cinema.

Diferentemente de Aumont, cuja visão se fixa nos cineastas que engendram conhecimento sobre suas próprias produções documentais, Bill Nilchols, outro autor importante para os estudos do cinema na virada do século XX para o século XXI, propõe uma abordagem diversa sobre assuntto. O segundo teórico que citamos nesta seção centra suas acepções sobre o documentário na *representação do material filmado*, investigando as intenções do cineasta a partir do produto, e não no background que cerca o realizador, como propõe Aumont em *A teoria dos cineastas*. Tanto assim, que a acepção clássica de Nichols que separa os filmes de ficção dos de não-ficcção – classificando-os em "(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social" (NICHOLS, 2009) – tenta fisgar no modo como o texto filmico se alicerça aquilo que diferencia esses dois gêneros, considerando que a rigor, tanto as ficções quanto os documentários são *encenados* e, portanto, também são *ficções* em alguma medida.

Em *Representing reality – Issues and concepts in documentary*, publicado em 1991, Nichols sugere que os textos fílmicos documentais sejam categrorizados a partir da *modalização* dessa representação.

> Essas categorias são em parte o trabalho do analista ou crítico e em parte o produto da própria produção de documentários. Os termos em si são essencialmente meus, mas as práticas a que se referem são práticas de cinema que os próprios cineastas reconhecem como abordagens distintas da representação da realidade[70]. (NICHOLS, 1991, p. 32, tradução nossa).

Àquela época, o autor propunha que os filmes fossem adjetividos em *quatro modos*-chaves, que em revisões posterioes de sua bibliografia (2010; 2016) foram ampliados para *seis.* Citamos esses modos a seguir, bem como um resumo do que caracterizam diante dos objetos documentados: (1) *modo expositivo*, reconhecido por seu caráter argumentativo, acompanhado

[70] No original em inglês: "These categories are partly the work of the analyst or critic and partly product of documentary filmmaking itself. The terms themselves are essentially my own, but the practices they refer to are filmmaking pratices that filmmakers themselves recognize as distinctive approaches to the representation of reality." (NICHOLS, 1991, p. 32).

de narração ou de legendas cujo conteúdo é corroborado pelas imagens da projeção; (2) *modo poético*, evidencia um conteúdo de maneira abstrata, onírica, pouco usual; (3) *modo observativo*, em que a câmera atua de forma discreta, quase invisível, captando o material sem fazer interferências diretas no objeto que focaliza; (4) *modo participativo*, baseado na interferência do diretor na ação filmada, com uma interação entre o sujeito que filma e os atores sociais objetos de sua abordagem; (5) *modo performático*, em que o diretor se torna ele próprio a matéria-prima do documentário; e (6) *modo Reflexivo*, que revela as estruturas e os códigos utilizados pelo realizador para constituir sua obra e sobre o qual nos debruçaremos de modo mais incisivo das páginas seguintes.

Na descrição deste parágrafo e através da ilustração da Figura 43, exemplificamos os modos conforme aparecem em determinados documentários: em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), através do modo *expositivo*, o realizador Marcelo Masagão dialetiza as imagens produzidas durante o século XX com as legendas que compõem a narração do filme, ainda que em alguns pontos não haja relação direta entre ambas – e nesse, caso, essa relação entre imagem e texto narrado passa a ser feita de modo subjetivo pelo expectador; em *Chuva* (1929), exemplo clássico do modo *poético*, os diretores Joris Ivens e Mannus Franken fotografam um dia chuvoso em Amsterdam a partir de pingos em poças de água, de janelas abrindo e fechando, ou de uma "multidão" de guarda-chuvas no centro da cidade, colocando a plasticidade na frente da significação objetiva dos itens filmados; em *Na cama com Madonna* (1991), Alek Keshishian repete aquilo que muitos outros documentários que emulam o modo *observativo* fazem – focalizam seus personagens como "moscas na parede", sem interferir de forma direta naquilo que focalizam; a presença do diretor Michael Moore em *Tiros em Columbine* (2002) difere totalmente daquilo que preconiza o modo descrito anteriormente, caracterizando o filme como um documentário *participativo* – o realizador interage de tal maneira com os personagens e com os cenários a ponto de, em uma das cenas, abrir uma conta em um banco para ganhar como brinde uma arma, exemplificando a paranoia armamentista da população dos Estados Unidos retratada neste longa que destacamos; já em *Histórias que contamos* (2012), a presença da diretora Sarah Polley vai além da mera participação interativa com os personagens entrevistados – este longa conta a história de vida dela, sobre como descobriu que não era filha do homem que imaginava ser seu pai; e, finalmente, em *Crônica de um verão* (1961), chegamos naquilo que Bill Nichols caracteriza como modo Reflexivo, não apenas porque vemos, desde a primeira cena, os diretores discutindo como o filme será desenvolvido, mas tendo como exemplo a cena final, quando somos convidados a assistir, junto

com todos os personagens entrevistados durante o longa, à uma sessão comentada do documentário.

Figura 43 – Filmes que ilustram os modos de representação do documentário segundo Bill Nichols (2010).

Fonte: composição a partir de *print screens* dos filmes *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (MASAGÃO, 1999), *Chuva* (IVENS e FRANKEN, 1929), *Na cama com Madonna* (KESHISHIAN, 1991), *Tiros em Columbine* (MOORE, 2002), *Histórias que contamos* (POLLEY, 2012) e *Crônica de um verão* (MORIN e ROUCH, 1961) elaborados pelo autor.

É preciso destacarmos que esses modos de representação podem ser *cumulativos*, ou seja, podemos encontrar mais de uma maneira de tratar o material filmado em um único documentário – a diretora Sarah Polley, por exemplo, age tanto de forma interativa quanto performática no filme *Histórias que contamos*. Também se faz necessário sublinhar que a classificação apresentada por Nichols emerge não apenas como um proposta formal de adjetivação do gênero, mas como um retrato histórico de como essas representações foram moldadas conforme o aparato fílmico também foi se modernizando: a presença Reflexiva do aparelho sincrônico de gravação de som que a personagem Marceline carrega a tiracolo em

Crônica de um verão, por exemplo, só foi possível graças a ascenção dessa tecnologia na indústria do cinema – sendo este é um dos primeiros registros de equipamento portátil de captação de vozes no cinema documentário. (MASCARELLO, 2006).

Ao classificar cada um dos modos nos filmes documentários, Nichols reserva para o *modo reflexivo* a seguinte caracterização: este tipo "chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme" (NICHOLS, 2010, p. 63). Este *aguçar das consciências* parte, sobretudo, da exposição do aparato fílmico que compõe o documentário (câmeras, claquetes, microfones e toda a equipe técnica aparecem) e da evidenciação da obra como um constructo – assim como descrevemos na seção anterior, ao falar da Reflexividade nas ficções. Ao confrontar este modo de representação, o espectador não deve apenas decodificar a mensagem do diretor; deve, em adição, problematizar os códigos que compõem essa mensagem. Nas palavras de Nichols:

> Assim como o modo observativo do documentário depende da ausência aparente ou da não intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados, o documentário em geral depende do descaso do espectador por sua situação real, diante da tela do cinema, interpretando um filme, em favor de um acesso imaginário aos acontecimentos mostrados na tela, como se apenas esses acontecimentos exigissem interpretação, e não o filme. O lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona. (NICHOLS, 2010, p. 163).

Eduardo Baggio (2013) atenta para a complexidade desta modalidade documental. Ao avultar o construto da obra em questão, as intenções do diretor e de sua equipe tornam-se mais do que evidentes – de maneira que suas posições éticas e ideológicas ficam à mostra. Além disso, o autor indica que o modo reflexivo rebate o mito da "afirmação pura e direta da realidade" (BAGGIO, 2013, p. 46) no qual alguns filmes deste gênero se escoram, ainda que involuntariamente. "Desta forma", alega Baggio, "o cinema documentário chegou ao reflexivo buscando posicionar o documentarista perante o seu objeto de análise de uma maneira menos centralizadora e onipotente" (2013, p. 46).

Assim como Aumont e Marie propõem uma dupla articulação para a Reflexividade nos textos fílmicos em geral, Nichols também sugere que Reflexividade no documentário, especificamente, realiza-se em duas esferas: a *formal* e a *política*. Como *estratégia formal*, "a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si" (NICHOLS, 2010, p. 166), ou seja, no âmbito do filme que espectamos, encontramos a discussão da *forma* com a qual a representação está sendo conduzida, além,

claro, da própria *representação*, como já acontece nos outros modos propostos pelo autor. Como *estratégia política*, "a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca" (2010, p. 167): a análise desloca-se do constructo do filme para reverberar, através do próprio filme, um raciocínio igualmente Reflexivo sobre o assunto focalizado na obra – e sobre a sociedade na qual tal assunto se insere.

Exemplifiquemos como essas duas articulações funcionam na prática. Como amostra da estratégia formal, trazemos o longa *Santiago* (2007), do diretor brasileiro João Moreira Salles, que se debruça sobre o material arquivado de um filme inacabado, cuja filmagem principal foi realizada em meados de 1992. A intenção do jovem realizador àquela altura era contar a história do mordomo aposentando de sua família, Santiago, uma figura culta e bastante peculiar que produziu durante décadas um estudo minucioso de linhagens reais. Moreira Salles usou como locações o claustrofóbico apartamento de Santiago, situado no Rio de Janeiro, e a casa que fora de sua família, também no Rio; no período de realização das filmagens, a mansão estava fechada – de 1992 até a data da publicação desta dissertação, o local abrigava o Instituto Moreira Salles. O diretor abandonou o projeto durante o processo de montagem, insatisfeito com as tentativas de finalização. Nem a morte de Santiago, dois anos depois da filmagem, o incentivou a continuar o trabalho interrompido. Apenas em 2007, retomou o material bruto de filmagem para montar, desta vez, não um documentário de modos *observativo-poético*, como propunha fazer em 1992, mas um documentário de modo *Reflexivo*, debatendo o material bruto cena a cena (Figura 44).

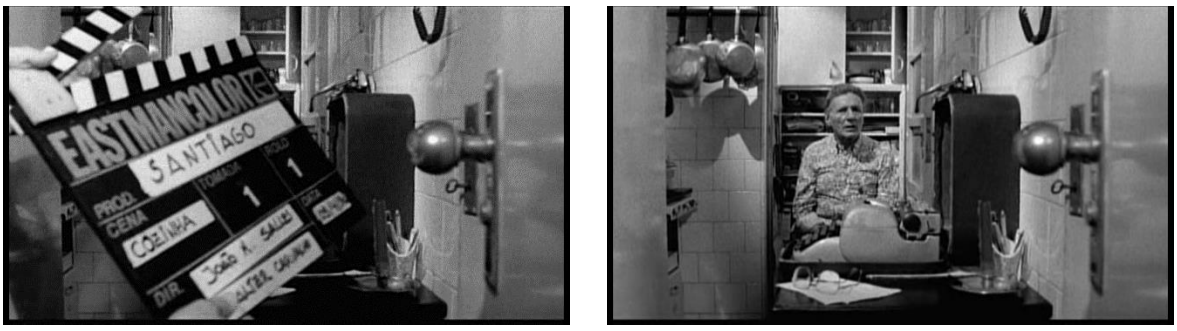

Figura 44 – Cenas do documentário *Santiago* (2007).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Santiago* (MOREIRA SALLES, 2007) elaborados pelo autor.

Com *Santiago*, Moreira Salles tenta exorcizar todos os fantasmas profissionais e pessoais que o atormentaram durante mais de uma década: ao passo que transforma e conclui o projeto que havia iniciado 15 anos antes também faz *mea culpa* nos vários momentos em que

percebe sua impositiva relação com Santiago e o modo como isso tolheu o seu personagem – e, consequentemente, prejudicando a eficácia de sua representação. Notamos um desses momentos nesta sequência de cenas cujos diálogos reproduzimos a seguir; o diretor se ressente por não ter deixado seu ex-mordomo falar sobre algo que lhe era muito íntimo:

> NARRADOR: Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. (Neste momento, na projeção, Santiago, sentado no banheiro, começa a gesticular de forma caricata) São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. (Em outra cena, Santiago está sentado na sala de estar e sorri para a câmera; noutro ponto da mesma sequência, ele começa a gesticular como se estivesse tocando castanholas). Desses restos, talvez o mais revelador, seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda a ação e que seria para sempre o segredo do filme.
> DIRETOR: Santiago, quando você achar que dá... (Santiago, cabisbaixo, ergue a cabeça) não, não, não, ainda não. Vai lá pra baixo, finge que começou agora.
> SANTIAGO: Você avisa quando...
> DIRETOR: Não, quando você achar...
> SANTIAGO (Erguendo a cabeça) Requiem aeternam doiminus domine perpetua luceat eis. Requiescant in pace. Amen.
> DIRETOR: Volta pra baixo, vamos fazer de novo. Fica lá embaixo.
> NARRADOR (Enquanto Santiago repete a fala em latim) Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzia as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa. E ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.
> DIRETOR: Agora, Santiago, se levanta depois, fica nessa posição. Pensa um pouco na sua avó, na minha mãe e fala só requiem in pace, amen, só isso. Agora volta aquela posição.
> TÉCNICO: Tá cortado?
> DIRETOR: Não, tá rodando.
> SANTIAGO: Abaixo? Abaixo, não?
> DIRETOR: É. Eu só quero que você fale requiem in pace, amen, mas pensa um pouquinho antes de se levantar, pensa na minha mãe...
> SANTIAGO: Sim, eu penso nisso, sim. Que ela me acompanha, seu espírito... Requiem in pace doiminus domine in perpetua luce amen. Eu disse duas vezes aí.
> NARRADOR: E no fim, quando Santiago tentou me falar do que era mais íntimo, eu não liguei a câmera.
> SANTIAGO: (Em voz *off*) Agora poderia agregar esse pequeno... escuta, Joãozinho... Joãozinho...
> DIRETOR: (Em voz *off*) Eu vou fazer uma última coisa que a gente ainda tem que fazer.
> SANTIAGO: (Em voz *off*) Mas ainda tem versos pequenos, que é muito simpático. Eu pertenço a um grupo, um núcleo de seres malditos...

> DIRETOR: (Em voz *off*) Não, isso não precisa, esse lado a gente não vai... (MOREIRA SALLES, 2007)

Inferimos que este reencontro com o passado esteja mediado através da *estratégia formal* do modo Reflexivo – desde a maneira como o diretor expõe os diversos takes que compõem uma única cena até a problematização sobre como outras sequências foram filmadas. No entanto, essa instância formal a que o filme recorre para viver sua Reflexividade é transpassada de forma determinante pelo *background* pessoal que envolve o longa – Moreira Salles conhecia o personagem principal de seu documentário e os cenários que filmou. Assim sendo, o diretor discute a *forma* do documentário tanto em sua instância artística quanto em sua instância subjetivo-afetiva. Como argumenta Nichols (2010, p. 166), "transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada". Ao revistar a relação fracassada com o seu personagem e com as latas de filme adormecidas por mais de uma década, "Joãozinho" – o modo como Santiago chama carinhosamente o diretor e ex-patrão durante as entrevistas – pode perspectivar com distanciamento temporal a obra que deixou inacabada.

Para ilustrar a segunda instância do documentário Reflexivo, a *estratégia política*, destacamos o longa *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O filme conta a história real do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado no munícipio paraibano de Sapé, no início da década de 1960; começou a ser rodado em 1964, de maneira ficcionalizada, com a participação da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e de outros companheiros de luta, reconstituindo, enquanto atores, os últimos dias de vida do militante. Em março daquele ano, no entanto, as filmagens tiveram que ser interrompidas, em razão do Golpe Militar dado em nosso país. A equipe do filme foi perseguida e o rolos de celuloide que continham cenas do longa inacabado tiveram de ser guardados em local secreto. Elizabeth e seus filhos foram separados e tiveram que se esconder para não se tornarem vítimas do Regime Civil-Militar instaurado no Brasil.

Assim como João Moreira Salles, Coutinho decidiu retomar o material não-concluído 20 anos depois, desta vez, não para finalizar a ficcionalização da história de João Pedro, mas, para reencontrar os personagens que havia deixado em 1964, produzindo, assim, cenas documentais sobre esses indivíduos; de maneira distinta à de Moreira Salles, que problematiza *Santiago* de *modo Reflexivo* a partir da narração *over* e da montagem de cenas rodadas em 1992, Coutinho *parte para campo*, conversando com seus personagens de maneira presencial. Em

1984, com o país às portas da Redemocratização, ele pode perspectivar sua história tocando em assuntos sensíveis que durante duas décadas tiveram que ser silenciados – a luta das ligas campesinas, o debate sobre a reforma agrária e a repressão do Regime Civil-Militar brasileiro.

O diretor produz, assim, *dois sistemas textuais identificáveis* dentro do mesmo longa – *o primeiro*, composto pelas cenas rodadas em 1964, e *o segundo*, composto pelas imagens captadas na contemporaneidade; a diferença estilística entre os dois textos é visível e proposital: enquanto as cenas da década de 1960 têm fotografia em preto e branco, planos com câmera parada e marcações de cena, as sequências filmadas em 1984 foram rodadas em filme colorido e, a partir de um gesto Reflexivo que se tornaria uma marca de Coutinho em seus longas seguintes, o diretor e sua equipe aparecem na frente das câmeras, mostrando como as imagens estavam sendo captadas no presente (Figura 45).

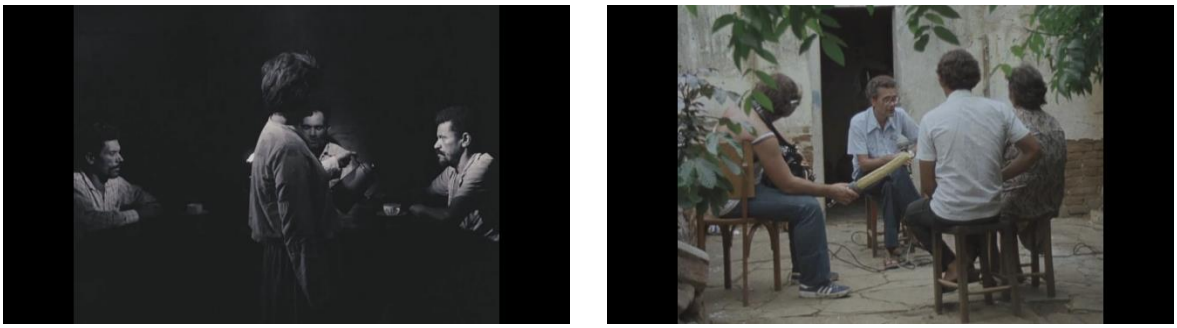

Figura 45 – Diferenças de gênero/estilísticas em cenas de *Cabra marcado para morrer* (1984).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984) elaborados pelo autor.

Ressalvamos que, neste caso, a presença de Coutinho diante das câmeras não é apenas *participativa*, conforme outro dos modos propostos por Nichols (2010). Por estar debruçado em um material fílmico previamente captado por sua equipe e por permanecer perspectivando todas as informações colhidas por ele mesmo anos antes, utilizando, para isso *a linguagem cinematográfica*, as interferências do realizador se tornam, de maneira concomitante, *Reflexiv*as – já que sua presença ultrapassa os limites da simples interação com os objetos filmados.

Outra estratégia Reflexiva empreendida pelo diretor é o convite que ele faz aos personagens envolvidos na trajetória de João Pedro: assistirem, junto com ele, à projeção das cenas rodadas antes da interrupção em 1964 e serem filmados enquanto reagem à obra inconcluída (Figura 46). Elizabeth Teixeira, a personagem principal do documentário, assiste a si mesma e comenta com seus companheiros as imagens que havia captado duas décadas antes: “Olha Dona Elizabeth plantando maniva!” ou “Esse aí faz o papel do meu marido, sabe?” são

algumas das falas da viúva de João Pedro Teixeira. Ainda que os filmes utilizem *códigos* diversos para compor cada um dos sistemas textuais que o engendram – como já descrevemos anteriormente, os gêneros e os estilos utilizados nos dois segmentos são diferentes – a temática e a Reflexão produzida por ambas as metades desse longa são as mesmas.

Figura 46 – Personagens assistem a cenas da versão inacabada de *Cabra marcado para morrer* (1984).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984) elaborados pelo autor.

Se no primeiro exemplo destacado, Moreira Salles usa *Santiago* para discutir *forma*, refletindo sobre os erros cometidos na abordagem de seu personagem em 1992, Coutinho, em *Cabra marcado para morrer,* discute política não apenas evidenciando temas sociais nas falas dos seus personagens em 1984, mas fazendo com que eles mesmos empreendam *Gestos Reflexivos,* visualizando e problematizando o material supostamente subversivo rodado em 1964. O público também é "cúmplice" desse gesto, já que a Reflexão de Coutinho utiliza estratégias que são notadas apenas pelo público no corte final do longa, como a narração em *over* do diretor que comenta as sequências rodadas em 1964 e rememora tudo aquilo que aconteceu antes, durante e depois da morte de João Pedro – acontecimentos que incidiram diretamente na produção do filme e em sua interrupção: o assassinato deste camponês, o julgamento dos assassinos, o Golpe de 1964, a fuga de Elizabeth e de sua família e etc. Como infere Nichols (2010, p. 169), "os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam" – em outras palavras,

eles *não* evidenciam o *constructo,* como na *estratégia formal*, mas *os textos do mundo histórico* que ajudam a compor as narrativas desses documentários.

Dentro da perspectiva formal que o modo reflexivo encadeia, é possível articular também diversos modos de encenação, modalizando, inclusive, duas instâncias representativas distintas. Ao analisar o docudrama *Ricardo III – Um ensaio* (1996) em um trabalho anterior (FRANÇA, 2019) indicamos que a Reflexividade característica deste modo representativo atua como reguladora das *mise en scènes* documental e ficcional da obra: neste docudrama que mistura a encenação de uma peça de Shakespeare ao processo de construção dessa encenação, o modo Reflexivo funciona como *ponte* entre os *dois sistemas textuais* os quais fruímos enquanto assistimos ao longa – *o primeiro,* que abriga a adaptação de Shakespeare conduzida pelo diretor Al Pacino, e *o segundo,* que abriga a evidenciação dos procedimentos utilizados para a produção da peça que também dirigida por Pacino.

> A reflexão promovida pela estética de documentário de representação social enriquece aquela que Nichols (2010) chama de documentário de satisfação de desejos e vice-versa. Este movimento "metaficcional", ou "metareal", permite transformar este filme numa obra ilusionista e anti-ilusionista ao mesmo tempo. (FRANÇA, 2019, 55).

Em suma, a Reflexividade no documentário exercita as representações do real não apenas ao pensar como o material filmado será posto para o público – estratégia notada em outros modos documentais –, mas também ao problematizar a própria representação escolhida. Os aspectos do real que permaneciam escondidos sob o véu da encenação ficam à mostra e tornam-se a encenação *per se*, constituindo um estilo de filmagem que promove "um acesso descomplicado ao mundo; toma forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa.". (NICHOLS, 2010, 163).

Ainda que não utilizemos essa modalização em nossa dissertação, vale a pena registrarmos que o teórico brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2008) tem uma classificação própria quanto aos modos de constituição de um texto fílmico documental. A categorização desse autor prioriza a relação entre as *condutas éticas* do realizador e do público frente ao material filmado. A expressão *ética* é usada aqui em seu sentido filosófico primário, como o conjunto de valores que orienta o ser humano em certo aspecto da vida social. A intenção de Ramos é cristalizar em quatro modelos éticos essa interação entre os valores que conduzem o trabalho do diretor e os valores que conduzem a leitura do espectador sobre determinada obra. "A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem

sua interação na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada." (RAMOS, 2013, p. 33).

Os quatro modelos éticos propostos por Ramos são: (1) *ética educativa*: a conduta do realizador deve ser pautada pelo dever de educar o público através do material filmado, ainda que esta atitude possa constituir a propaganda de determinado objeto ou de determinada ideologia – a figura do realizador, no entanto, permanece "semi-oculta", aparecendo, no máximo, numa narração em *off*; (2) *a ética da imparcialidade/recuo*: a conduta do realizador deve ser pautada pela imparcialidade – ele capta o material sem tratamentos prévios, sem produzir encenações, sem fazer interferências (ainda que saibamos ser impossível que o realizador não interfira no objeto filmado) e dá ao público a possibilidade de emitir julgamento sobre aquilo que filmou; (3) *a ética interativa/reflexiva*: a conduta do realizador deve ser a de assumir para o público que o produto a que assiste é uma construção a partir dos valores éticos do próprio diretor – aqui, o realizador não busca a imparcialidade, podendo, ao contrário, constituir-se enquanto personagem do filme que produz; os códigos utilizados para a captação do material são expostos para o espectador e discutidos na frente das câmeras, evidenciando o caráter Reflexivo dessa modalidade; (4) a *ética modesta*: a conduta do realizador deve ser de assumir sua pequeneza diante do mundo, utilizando, para isso a estética documental; o diretor não pretende reportar o mundo de forma imparcial ou pessoal: orientado por esta ética, este não é o seu objetivo; enquanto realizador, não apenas integra o material captado – ele é a própria matéria-prima do filme.

PARTE 3 – ANALISANDO O DOCUMENTÁRIO *INTERIOR. LEATHER BAR.*

Apresentando as categorias de análise

Depois de apresentarmos os aspectos que cercam a *Reflexividade* – o *operador analítico* que conduz a presente dissertação –, passemos para a *análise* do nosso objeto de estudo. Conforme indicamos na Parte 1, utilizamos duas categorias na composição deste trabalho: as *vozes* e a e*ncenação*; nesta seção, apresentaremos ambas, considerando as características do gênero cinematográfico no qual o longa-metragem que estudamos está indexado – o *documentário*. Comecemos pela primeira. Bill Nichols (2010) propõe que a *voz* no documentário é a instância discursiva sob a qual a representação do mundo histórico em determinado filme está alicerçada. Nas palavras no autor,

> O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2010, p. 73).

A voz também está atomizada em todos os códigos cinematográficos utilizados pelo diretor e pelos personagens na composição do sistema textual do filme – em suma, está presente "em todos os meios disponíveis para o criador" (NICHOLS, 2010, p 76); estes meios, segundo Nichols, "podem ser resumidos como *seleção* e *arranjo* de som e imagem, isto é, a elaboração de uma *lógica organizadora* para o filme." (2010, p. 76, grifos nossos).

Por inebriarem os elementos que estruturam a obra cinematográfica, as vozes configuram-se como *instrumento de persuasão* dos sujeitos que engendram o filme, cujo intuito pode ser "defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista", (2010, p. 73). Assim sendo, as vozes produzidas em cada documentário são dotadas de singularidade – tanto internamente, tendo em vista a participação de cada alteridade daquele filme, quanto externamente, em comparação com outras obras. Mesmo que dois diretores abordem um mesmo tema sob o mesmo aspecto e utilizando a(s) mesma(s) modalidade(s) do gênero (modo expositivo, performático, observativo, etc.), o uso subjetivo das vozes criará documentários diferentes com resultados diferentes. No entanto, é necessário lembrar que essa voz é produto da soma de outras tantas vozes que compõem o meio social do realizador. Rodrigo Guimarães (2019, p. 96) dirá que "uma voz nunca é unívoca, sendo ela mesma um processamento de relações de produção de discursos e práticas sociais. Nesse sentido, a voz do documentário é desde sempre uma multiplicidade e não pode ser reduzida a uma unidade" – ou

seja, *singular* enquanto recorte fílmico da realidade, porém, *plural* enquanto estrutura discursiva.

Guimarães (2019, p. 38) também apregoa a existência de um "Outro cultural", para se referir "(...) ao fato de que cineasta e sujeitos filmados fazem parte de grupos culturais distintos, com suas diferenças de território, língua, crenças, modos de vida e hábitos (...)". Apesar disso, no mesmo texto, Guimarães afirma que o Outro "pode ser mesmo alguém muito próximo dos realizadores" (2019, p. 79), estar imerso nas mesmas condições sociais desses diretores e, todavia, divergir deles sobre o assunto abordado no filme. James Franco e Val Lauren, dois dos personagens principais do longa analisado, são ambos brancos, americanos e heterossexuais – e, ainda assim, estes dois indivíduos podem situar seus discursos em polos opostos de uma mesma questão.

A dissonância das vozes reunidas neste filme compõe o conflito que testemunhamos no longa – a resistência do ator Val Lauren diante de Franco, por exemplo. E as vozes, por sua vez, materializam-se de forma proeminente nos *diálogos* entre os personagens. Assim sendo, apreendemos a Reflexividade das vozes de *Interior. Leather bar.* a partir da heteroglossia dos indivíduos que participam do filme. Conforme adiantamos na Parte 1, utilizaremos *excertos* e *fotogramas* de nosso objeto de estudo para captar os Gestos Reflexivos presentes nessas vozes.

Falemos agora de nossa segunda categoria de análise, a *encenação*. A presença desse elemento da composição de um filme de não-ficção – transformar o que está descrito no roteiro em material filmado – está ligada à possibilidade de representar a ação dos personagens que participam da obra de maneira esquematizada e em escalas de controle diversas, como veremos a seguir. Mesmo assim, alguns cineastas como Laurent Chevalier rechacem o uso dessa palavra para definir a disposição da cena no documentário, por sua ligação tão estreita com a *ficção*; este cineasta, por exemplo, prefere usar a expressão *colocação em cena* (GAUTHIER, 2011).

Ao falar sobre a encenação, Sérgio Puccini (2012, p. 74) afirma que "no documentário, eventos encenados e decupados possibilitam ao diretor a utilização de um repertório expressivo, típico de filme de ficção, como a variação de planos, que cria ritmo e dinâmica visual depois de montados". A partir de uma visão mais pragmática do processo, Bertrand Lira (2017) assevera que a imprevisibilidade do mundo histórico requer que as obras não-ficcionais calquem suas filmagens a partir de estruturas consagradas no cinema ficcional, como a encenação e o roteiro – com as devidas modificações.

> O documentário, diferente da ficção, não depende de contratos firmados com atores (amadores ou profissionais) que vão dar vida aos personagens

> imaginados pelo roteirista e que, por isso, estão sujeitos a cláusulas pré-estabelecidas que vão determinar a obediência a um cronograma rígido de filmagens e às diversas solicitações do diretor no seu processo de dar forma à narrativa. (LIRA, 2017, p. 43).

Inferimos que seja totalmente possível filmar sob o "risco do real" (PUCCINI, 2012, p. 81), ou seja, captar um evento que não estava previsto no roteiro ou que não foi configurado previamente pelo realizador. No entanto, esquematizar as cenas que estarão na obra, prevendo, por conseguinte, como os personagens e os elementos cênicos estarão dispostos, "orienta o diretor quanto aquilo que de fato é mais importante de ser filmado dentro de uma concepção pré-estabelecida para o filme, sua hipótese de trabalho" (PUCCINI, 2012, p. 82).

O modo de dispor aquilo que fará parte de determinada tomada, tanto em textos ficcionais quanto não-ficcionais é denominado *mise-en-scène*[71]. E Fernão Pessoa Ramos indica que a *encenação* no documentário alcança *três* instâncias diferenciadas, a partir do modo como o realizador planeja a ação a ser captada – tendo como ponto principal um ou mais personagens. Na *encenação-direta,* o ator social sustenta traços de sua personalidade diante da câmera, mas não permanece inalterado; nas palavras de Ramos, ao definir este tipo de encenação em primeira pessoa, "sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro *personagem*" (RAMOS, 2012, p. 25, grifo nosso). Já na *encenação-construída,* o indivíduo focalizado passa a "incorporar a personalidade de um amigo, de um vizinho ou de um desconhecido" (2012, p. 25, grifo nosso), ficcionalizando sua subjetividade. Em uma terceira possibilidade, a *encena-afecção,* o realizador está totalmente à mercê de seu personagem – e este centraliza toda a tomada em suas ações subjetivas.

Assim como nas vozes presentes em *Interior. Leather bar.*, é possível destacarmos Gestos Reflexivos nas estratégias de encenação que Franco e Matthews reservam para seu filme. Um desses gestos é a produção de diversos níveis de *mise-en-scène* em uma mesma tomada – como por exemplo, na sequência em que o ator Val Lauren testemunha uma cena de sexo explícito (melhor descrita a seguir). Também utilizaremos *excertos* e *fotogramas* do documentário para ilustrar a Reflexividade através da encenação.

[71] Ver nota de rodapé 53.

A Reflexividade cinematográfica em *Interior. Leather bar.*

Tendo apresentado as categorias de análise, vamos, agora, dissecar nosso objeto de estudo. Antes de propormos a adjetivação dos Gestos Reflexivos no filme escrutinado, é necessário que identifiquemos, primeiro, de que forma os códigos utilizados em determinado trecho do sistema textual do filme realizam seu movimento autorreferente. Votamos a mencionar Aumont e Marie (2018) e sua definição enciclopédica sobre a Reflexividade; numa primeira acepção, conforme indicamos na Parte 2, os autores estabelecem como Reflexividade a atitude espelhada de determinado personagem que se dirige ao público para falar de si mesmo ou sobre a narrativa na qual ele está inserido – também caracterizamos como "quebra de quarta parede", a partir do que consagrou o Teatro Épico de Bertold Brecht. Em *Interior. Leather bar*., esse gesto não é encontrado da maneira descrita pelos autores, mas, em determinada cena do filme, os atores recrutados para compor a figuração do longa são entrevistados por um dos diretores e convidados a falarem olhando para a câmera (Figura 47). O olhar para a lente na situação descrita simula um "flerte" entre os personagens entrevistados e o público, ainda que, diferentemente dos exemplos que citamos anteriormente – em que a "conversa" é produzida a partir de falas *direcionadas* à audiência –, o gesto Reflexivo ilustrado abaixo seja completado pelo ponto de vista produzido pela câmera.

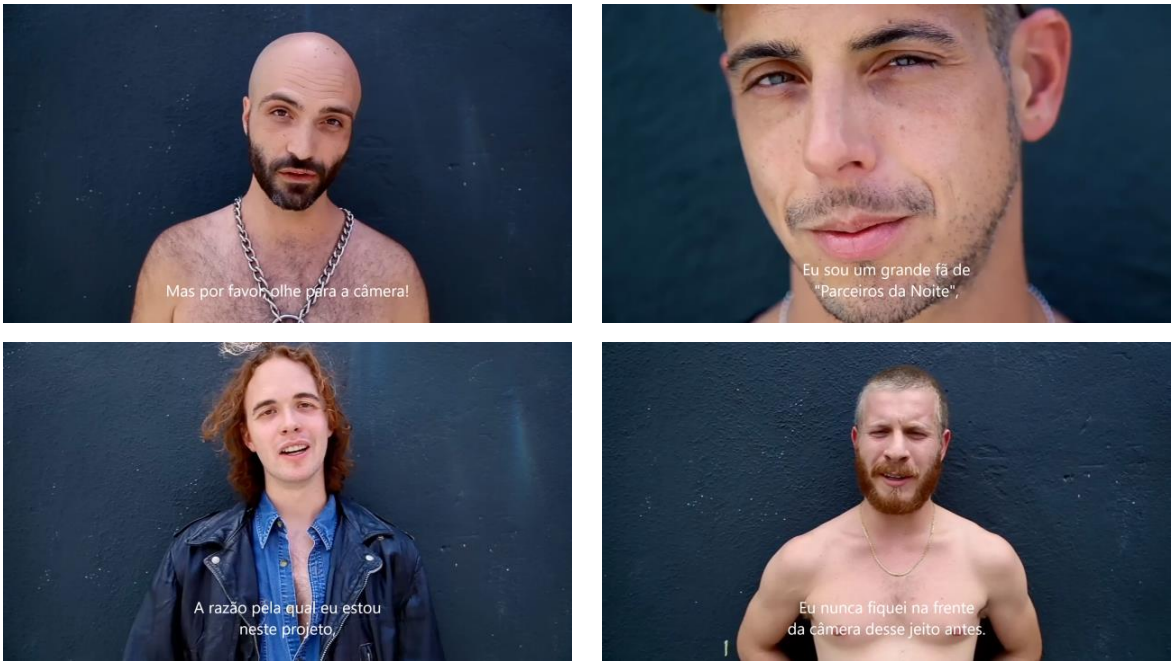

Figura 47 – Entrevistas com figurantes de *Interior. Leather bar.*.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Sendo este o único gesto dessa natureza em nosso objeto de estudo, passemos a visualizar o filme a partir da segunda acepção proposta por Aumont e Marie, que por sua vez se subdivide em duas outras caracterizações – a *Reflexividade cinematográfica* e a *Reflexividade fílmica*. A primeira, como já dissemos anteriormente, versa sobre a revelação do constructo fílmico a partir do maquinário ou dos dispositivos fílmicos que, em outras ocasiões, encontram-se omitidos. Em vários momentos do filme, a câmera flagra outros equipamentos de filmagem que realizam tomadas diferentes da mesma cena. Ilustramos na Figura 42 algumas dessas situações: numa conversa entre Franco e Lauren, uma câmera filma o diálogo entre os amigos e outra capta o que a primeira focaliza (Figura 42 A); na cena em que os diretores reconstituem de fato as cenas censuradas do filme *Parceiros da noite*, as câmeras se revezam para mostrar os indivíduos em ação e as outras pessoas que filmam (Figuras 48 – B, C e D).

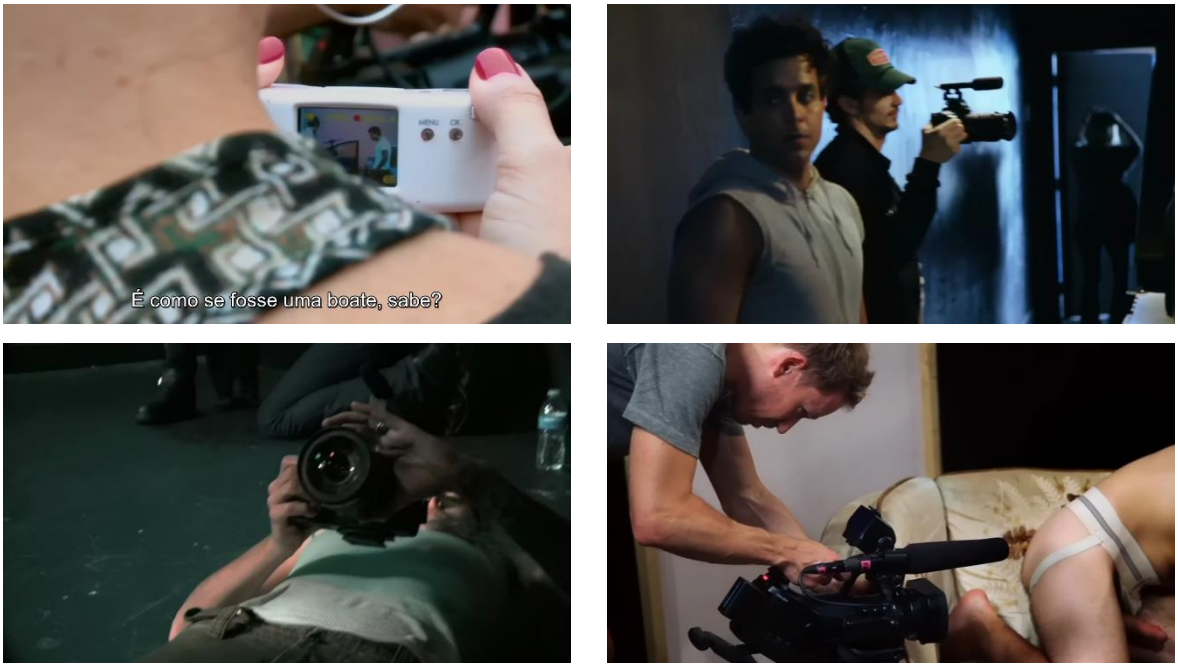

Figura 48 – Dispositivos fílmicos explicitados em *Interior. Leather bar.*.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather Bar.*
(FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Em outras passagens do longa, o roteiro aparece materializado, principalmente nas mãos do ator Val Lauren. Na figura 43, destacamos com fotogramas as cenas em que isso acontece: após testemunhar uma cena de sexo explícito, Lauren sai com o documento em punho, dando aos papéis uma forma "fálica" (Figura 49 – A); Lauren ficcionaliza junto com o diretor Travis Matthews a leitura do roteiro (Figura 49 – B); ao conversar com seu agente pelo celular, o ator guarda o roteiro no bolso de trás da calça (Figura 49 – C); numa das cenas finais do longa, Lauren lê o roteiro recostado sob a parede do estúdio (Figura 49 – D).

Figura 49 – O roteiro materializado em *Interior. Leather bar.*.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Ao comentar sobre o desenvolvimento do roteiro para filmes documentários, Puccini (2012, p. 13) relembra que este documento "foi todo ele desenvolvido e aperfeiçoado de forma a entender às exigências do bom planejamento da produção, visando sempre à redução dos custos e à consequente ampliação da margem de lucro na comercialização do produto". No entanto, o autor atesta que apesar de guardar diferenças entre a abordagem ficcional e a não ficcional, o roteiro pode continuar a receber tratamentos seguidos enquanto o filme se desenrola, assim como acontece em produtos de ficção. Inferimos que a intenção dos diretores ao materializar o instrumento que ordena toda a obra seja para evidenciar esse filme não apenas como um *constructo*, mas como um *processo* em andamento.

A Reflexividade fílmica em *Interior. Leather bar.*

Relembrando mais uma vez aquilo que estabelecem Aumont e Marie sobre Reflexividade no *Dicionário teórico e crítico de cinema (*2018), as outras características que o conceito pode assumir são as *relações estabelecidas (1) entre os códigos que compõem seu sistema textual interno* e/ou *(2) entre sistemas textuais externos*, que engendram outros filmes. Considerado nosso objeto de estudo, essas, talvez, sejam as acepções mais simples de se estabelecer em nossa análise. O filme comunica-se consigo mesmo ao desdobrar seu sistema

textual em *dois: vemos* num *primeiro sistema textual,* o processo de reconstituição das cenas do longa-metragem ficcional de William Friedkin, *Parceiros da noite,* bem como as discussões em torno do projeto. Num *segundo sistema textual*, vemos o projeto em si – as cenas refeitas, que remontam à interação explícita notada nas boates que o personagem de Al Pacino frequenta no primeiro filme (Figura 50).

Figura 50 – Os sistemas textuais de *Interior. Leather bar.*.

Fonte: Composição a *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Considerando-se que parte do documentário de James Franco e Travis Matthews é baseado em cenas *Parceiros da noite*, para além do fato de que o filme documental intenciona reconstituir cenas presentes neste texto fílmico, os diretores optaram por encenar essas passagens também de maneira análoga à encenação que fruímos no longa de Friedkin. Num desses momentos, o ator Val Lauren repete o comportamento de Steve Burns (Pacino), quando o personagem visita uma boate gay pela primeira vez: recostado sobre uma das paredes do estabelecimento, ele é paquerado por diversos homens (Figura 51).

Asseveramos que neste e em outros momentos da projeção, mesmo sem conhecer a obra original na qual o documentário se baseia, a audiência pode ler de forma concomitante os *dois* sistemas textuais que compõem o longa: o primeiro, composto pelo documentário *Interior. Leather bar*. *per se,* e o segundo, composto pelas referências diretas do filme ficcional *Parceiros da noite*, visto que o público, a essa altura, já sabe que estas cenas tratam de reconstituir aquilo que foi perdido no longa de 1980. Para o público que assistiu *Parceiros da noite*, a leitura simultânea dos dois textos se torna mais evidente, pois, esta parcela da audiência pode perceber as semelhanças entre os códigos cinematográficos ou fílmicos utilizados nas duas obras, à exemplo da fotografia azulada e da encenação dos figurantes "desfilando" na frente dos atores Al Paicno (em 1980) e Val Lauren (em 2013).

Figura 51 – Cena de *Interior. Leather bar.* que referencia *Parceiros da noite.*

Fonte: Composição a *print screens* dos filmes *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATHEWS, 2013) e *Parceiros da noite* (FRIEDKIN, 1980) elaborados pelo autor.

A dissonância de vozes produzidas pelo filme de *Interior. Leather bar.* no que se refere ao seu projeto – alguns dos personagens não compreendem as verdadeiras intenções de Franco e Matthews e acham que o filme é apenas pornografia – também são resultado do diálogo com

outros textos fílmicos realizados por James Franco. A primeira das relações intertextuais que destacamos é com o filme *Sal*, lançado em 2011. Esse longa, como já dissemos ao comentar os trabalhos de Franco, é uma cinebiografia dos últimos dias de vida do ator e diretor Sal Mineo. Numa das primeiras cenas desse filme, Mineo – que é interpretado por Val Lauren, que também protagoniza *Interior. Leather bar.* –, conversa com um produtor sobre o *pitching* que pretende fazer do roteiro que está desenvolvendo, uma adaptação de *McCaffrey*, romance de Charles Graham sobre prostitutos. Descrevemos a seguir um excerto dessa cena:

> BILLY BELASCO: Como estamos indo?
> SAL: O script está em sua melhor forma. Parece ótimo. Eu tenho, hmmm... meus storyboards prontos. Quero dizer, estou pronto para filmar. Se pegássemos as câmeras amanhã, estaria pronto para filmar. Vai ser fabuloso. Vai ser algo que... pela minha experiência, nunca, nunca foi visto antes. Vai ser uma história...
> BILLY BELASCO: (interrompendo Sal): O que você quer dizer com "nunca foi visto antes"?
> SAL: Eu só sinto que... quero dizer, estamos começando a evoluir um pouco, mas eu sinto como que a maneira como eu quero fazer esse filme... ninguém teve colhão de fazer do jeito que eu quero fazer.
> BILLY BELASCO: E como você quer fazer isso? Por curiosidade.
> SAL: Eu quero torná-lo realista.
> (...)
> BILLY BELASCO: OK.
> SAL: E eu sinto que tem muitos filmes sendo feitos sobre situações e circunstâncias horríveis, mas quando eles estão sendo mostrados, quando as histórias estão sendo contadas, tudo é subitamente atenuado. Tudo é subitamente suavizado e você está falando algo horrível, mas, você está olhando e não é mais horrível. Na verdade... é bastante agradável.
> BILLY BELASCO: OK. Eu tenho apenas algumas preocupações... hmmm... Que o estúdio pode não querer fazer algo gráfico... ou cru. Eu não sei se eles estão... se eles estão prontos para esse tipo de coisa... Então eu acho que poderíamos... podemos querer considerar, tipo, quando formos lá para conversar com eles, em vez de deixar tudo às claras, sabe... talvez seja uma boa termos um plano B. Tipo, nós não queremos contar a eles o quão gráfico e cru vai ser. É só que... eu tenho a sensação de que eles vão ser um pouco... hmmm... tímidos sobre esse tipo de coisa. Então, acho que nós... não temos que falar sobre isso. Nós temos que aparecer com um plano diferente.
> SAL: Que tal simplesmente não conversamos sobre isso tudo de uma vez com eles? Quero dizer, não é algo que, sabe... Eu tenho que trazer isso à tona.
> BILLY BELASCO: Em algum momento você vai tem que trazer isso à tona.
> SAL: Ah, e você acha que eles vão perguntar?
> BILLY BELASCO: Eles definitivamente vão perguntar. Eles já perguntaram sobre isso.
> SAL: Ah, eles perguntaram?
> BILLY BELASCO: Eles perguntaram.
> SAL: Sobre aquela cena específica?
> BILLY BELASCO: Não sobre aquela cena específica, mas... eles perguntaram como você está pensando em filmá-la. O que nós vamos fazer enquanto... hmmm... Quero dizer, eles têm algumas preocupações. Eles têm algumas preocupações sobre isso. Nada que não possamos contornar.

> SAL: Certo...
> BELASCO: Mas eles têm preocupações.
> (...)
> SAL: Não é um filme sobre homossexualidade. O filme não descreve homossexuais de uma maneira ruim. Apenas... homossexuais são seres humanos. Existe gente lixo e existe gente boa. Existem bons homossexuais, existem maus homossexuais. O filme não é sobre isso. É sobre a perda da inocência e sobre o estupro e tortura da juventude americana quando o dia termina. É disso que trata o filme. (...)

Destaquemos agora uma cena análoga de *Interior. Leather bar.*, em que James Franco e Val Lauren conversam sobre o documentário que estão filmando, logo após Lauren assistir a uma cena de sexo explícito entre dois homens:

> JAMES FRANCO: (Num tom baixo) Acharia diferente se fosse um cara e uma garota lá?
> VAL LAUREN: (Num tom baixo) Sim. No entanto, não tornaria certo.
> JAMES FRANCO: Por quê?
> VAL LAUREN: Por que seria diferente para mim?
> JAMES FRANCO: Sim, sim.
> VAL LAUREN: Eu suponho que é por hábito. No entanto, eu ainda não iria querer participar de um pornô hetero.
> JAMES FRANCO: E eu sinto isso... não gosto de achar que fui criado para pensar de certa forma. Eu não gosto de saber que minha mente foi torcida... pela forma como o mundo se organiza ao meu redor. Pelo tipo de comportamento normativo e heterossexual. Isto foi colocado no meu cérebro. Sim, de início foi meio chocante ver aquilo, mas... Acho que é só, eu acredito, só por causa do mundo ao meu redor. Porque todo maldito comercial de papel higiênico tem um homem e uma mulher vivendo juntos em uma casa. E toda maldita história de amor gira em torno de uma cara que quer estar com uma mina. E a única forma de eles ficarem felizes é andarem juntos em direção ao pôr do sol. Me adoece toda essa merda. E então, se houver uma forma de mudar isso na minha cabeça, eu topo. E eu acho que por isso você quer ser um ator, um artista.
> VAL LAUREN: E você acha que isso deve estar nos filmes, que as pessoas deveriam vê-lo?
> JAMES FRANCO: (Num tom mais alto) Sim, o diabo que é! Sim. Sexo pode ser uma ferramenta, uma ferramenta para contar uma história também. Mas temos esse medo. Todo mundo está falando sobre sexo, mas você não pode colocá-lo em um filme. Ou você pode falar dele de certas formas. Tipo o humor de vestiários ou humor de fraternidades... Sim, não mostre sexo gay! Não faça isso! É coisa do diabo! Mostrar como as pessoas são mortas, mas não mostre sexo gay!
> (FRANCO e MATHEWS, 2013).

Como podemos observar, embora retratem situações e épocas distintas, em ambas as cenas, temos uma voz que *defende* uma abordagem incomum ou pouco usual sobre a sexualidade masculina e outra voz que se revela *cética* ou *contrária* ao projeto. No primeiro excerto, o personagem Billy Belasco reluta em manter o tratamento do roteiro que Sal Mineo,

quer vender, com medo de que, por conta de sua temática, o produto não passe pelo *pitching*. Já no segundo excerto destacado, Val Lauren questiona James Franco de forma insistente sobre porque o diretor pretende reconstituir as sequências censuradas de *Parceiros da noite* utilizando sexo explícito. O fato de Franco e Lauren estarem presentes em ambas as cenas, respectivamente, como diretor e ator, não parece acaso – já que Franco co-escreveu[72] e dirigiu uma cena com esta mesma temática em *Sal*.

Destaquemos outro sistema textual que possivelmente engendra um diálogo com o nosso objeto de estudo. No mesmo ano em que dirigiu *Interior. Leather bar.,* Franco realizou através de sua produtora Rabbit Bandini Productions outro documentário – *Kink*, da cineasta Christina Voros. O filme retrata o cotidiano de produção do site Kink.com, portal de vídeos pornográficos do gênero BDSM[73], criado em 1997 por Peter Arcworth. Frisamos que esse longa também tem caráter Reflexivo e opera a partir de gestos parecidos com os que destacamos em nosso objeto de estudo: atores, diretores e produtores são entrevistados por Voros, que problematiza junto com esses personagens todos os processos engendrados pela produtora, desde o recrutamento dos atores à filmagem em si, passando pela intervenção dos diretores a cada cena e pela interrupção do ato sexual para que os atores possam descansar – dada a intensidade da ação (Figura 52).

[72] O roteiro do filme foi escrito por Stacey Miller, a partir de argumento desenvolvido por James Franco.
[73] Ver nota de rodapé número 13.

Figura 52 – Cenas do documentário *Kink* (2013).

Fonte: Composição a partir de *print screens* do filme *Kink* (VOROS, 2013)
elaborados pelo autor.

As entrevistas que compõem o documentário *Kink* tocam em assuntos complexos que envolvem a prática do BDSM, os motivos que levaram os atores a ingressarem no universo pornô, a ambivalência entre dor e prazer e o empoderamento dos personagens envolvidos – sobretudo as mulheres – diante de procedimentos visualmente violentos e que demandam total submissão. Todas essas entrevistas são mediadas pela atividade em si – os vídeos produzidos pelo Kink.com **–** que envolvem atamento e espancamento consentido, encenação de violência sexual, dentre outras práticas. Como vimos ao descrever a trajetória artística de Franco, o ator alimenta interesse por projetos artísticos diversos que tencionem, de alguma forma, questões de gênero e de sexualidade. Aqui, inferimos que o diálogo notado entre os filmes *Kink* e *Interior. Leather bar*. não se dê, necessariamente, a partir da referência de uma cena de um longa-metragem em outro, mas, ao invés disso, emulam o interesse de seu realizador pela temática LGBTQIA+ – e este interesse, por sua vez, se estende por toda a filmografia de James Franco.

Narciso, Eco e Medusa: uma proposta de adjetivação dos Gestos Reflexivos em *Interior. Leather bar*

Recapitulando a análise que fizemos na Parte 2, mencionamos a nossa pesquisa sobre algumas das experiências com a Reflexividade nas artes e na literatura dos séculos XVII ao XX. O objetivo inicial desta seção, em que propomos *adjetivações* para caracterizar os Gestos Reflexivos em *Interior. Leather bar* é voltar um pouco mais no tempo – mais especificamente,

para a Antiguidade, período em que o nosso operador analítico era usado de forma *arquetípica*. Nosso intuito é buscar inspiração para a elaboração das *características* sugeridas que *adjetivam* nosso objeto de estudo e direcionar esse conhecimento para ele. Mencionaremos aqui as *narrativas míticas* que povoaram o imaginário coletivo do Ocidente, tendo nessas histórias algumas das primeiras formas textuais que utilizaram a Reflexividade como um recurso, num primeiro momento, *alegórico*. Reiteramos que nosso *insight* surgiu a partir da adjetivação sugerida por Linda Hutcheon (2013) para os textos Reflexivos da literatura, que a autora chama de *narrativas narcisistas.*

O *mito*, enquanto *narrativa*, parte de um elemento atomizado, o *schème*, um "gesto natural" (PITTA, 2017) do ser humano observado em si mesmo e em suas reações ao ambiente – nascer, procriar, morrer, levantar-se, deitar-se, – que, ao ser representado imageticamente, ainda que de forma rudimentar, cria o *arquétipo* – uma cruz, uma espada, um seio feminino. Cristalizado em dada sociedade, o arquétipo vira um *símbolo*, signo imagético complexo e definido, "evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido" (PITTA, 2017, p. 23) – a cruz de Cristo, a espada de São Jorge, o seio da Virgem Maria. A Reflexividade, atomizada em símbolo no *espelho*, emulava na Antiguidade não apenas as questões referentes à subjetividade do indivíduo – por sua capacidade de fazer o homem voltar-se para si mesmo, literalmente – como aos céus, ao divino e ao sobrenatural. A palavra *espelho*, do latim, *speculum*, designava o ato de observar os astros através de uma superfície vítrea (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986). O Cristianismo apregoava (e a ainda o faz, no presente) que a criação humana era um reflexo de Deus – "Façamos o homem à nossa imagem e semelhança", (A BÍBLIA, 2010, p. 48) – cujo espírito pairava sob o reflexo das águas antes que o mundo fosse gerado; no Taoísmo, o espelho era usado como amuleto, por ter o poder revelar aquilo que de ruim se poria em sua frente – aspecto que será abordado logo mais nesta seção da dissertação. Muito antes de povoar os contos de fadas, os espelhos mágicos, objetos cujo poder adivinhatório servia a bruxos e a oráculos, partiu de uma tradição persa de predição do futuro diante de uma superfície reflexa (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986).

Voltando à descrição da estrutura formal dos mitos, a partir da relação dialética e orgânica entre *schèmes*, arquétipos e símbolos é possível tecer uma *narrativa mítica* cuja função pedagógica é narrar de forma fantástica as trajetórias de deuses, de semideuses e de humanos incomuns ou a origem de cidades, de países e do próprio universo. *Eco* e *Narciso* são dos personagens míticos cujo tema narrativo central é o espelhamento ou duplicação de suas subjetividades, tendo no *reflexo* o arquétipo fundante de suas histórias. Thomas Bulfinch (2002) rememora que Eco, nosso primeiro personagem em destaque, era uma ninfa alcoviteira,

falastrona e amante da vida bucólica, que escondia os "deslizes" de Zeus (o deus Júpiter, na mitologia romana) de sua esposa Hera (a deusa Juno, na mitologia romana). Desconfiada de Zeus, Hera decide procurar o esposo entre as outras ninfas, mas é "engambelada" por Eco, que a distrai com suas intermináveis conversas. Ao perceber que foi enganada, a deusa Hera lhe roga uma praga: ela seria condenada a repetir para sempre apenas a última palavra que lhe falarem, sem nunca mais poder falar por si mesma.

Depois da maldição, o destino de Eco cruzou com o de Narciso, o mais belo dos mortais – nosso segundo personagem mítico. Eco apaixonou-se perdidamente pelo rapaz, mas ao tentar manter contato com ele, não conseguiu expressar seus sentimentos, já que só podia repetir as últimas palavras de cada frase que Narciso lhe proferia. Envergonhada, Eco fugiu e decidiu confinar-se numa gruta. Lá permaneceu até definhar, mas sua voz continuou viva nas cavernas, *ecoando* a última palavra de cada mortal que adentrava nesses locais (BULFINCH, 2002).

O coração de Eco não foi o único a ser machucado por Narciso. A beleza do rapaz despertava muitas paixões, mas o rapaz não correspondia a nenhuma delas. Igualmente desiludida pela não-correspondência, uma das muitas moças rejeitadas pelo mancebo implorou aos céus que o cruel Narciso pudesse provar do próprio veneno – amar a alguém que não lhe ama. A deusa da vingança, Nêmesis, atendeu as preces da mortal. Ao banhar-se numa fonte límpida, de águas cristalinas, Narciso enxergou seu reflexo de forma nítida pela primeira vez: "Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo". (BULFINCH, 2002, P. 125-126). Percebendo que não poderia tirar da fonte seu próprio reflexo, Narciso optou por perecer ali, ao lado do único ser a quem amava. Ao falecer, seu corpo foi velado pelas ninfas, desprezadas por ele no passado. (BULFINCH, 2002). Em outra versão do mito, Narciso atira-se na fonte em busca do seu amado espelho e morre afogado.

Nosso terceiro personagem mítico em destaque, *Medusa*, uma das três Górgonas, era um monstro horroroso que outrora fora uma mulher bela. Em sua cabeça, ao invés de fios de cabelo, havia serpentes mortais; quem ousava encarar sua terrível face era transformado imediatamente em pedra. Há duas versões para o castigo ao qual Medusa foi submetida: na primeira, ela teria sido vítima da inveja da deusa Atena (Minerva, na mitologia romana), que decidiu amaldiçoar a mortal por ser demasiadamente bela (BULFINCH, 2002). Na segunda versão, Medusa havia sido vítima de estupro por parte de Poseidon (Netuno, na mitologia romana) diante do templo de Atena. Ultrajada, a deusa decide descontar sua raiva não no deus,

mas na mortal, que, na sua opinião, havia sido responsável pela profanação de seu templo. (OLIVEIRA, 2017).

Derrotar Medusa, tarefa até então impossível, passou a ser a missão de Perseu, protegido do rei da cidade de Serifo; o herói foi incumbido de matar a Górgona para que a destruição provocada por ela naquela cidade cessasse. Guiado por Atena, que lhe forneceu seu escudo, e por Hermes (Mercúrio, na mitologia romana), que lhe cedeu suas sandálias aladas, Perseu pode chegar perto o suficiente da criatura durante o seu sono. Como não era possível encarar a Górgona de frente, Perseu mirou sua espada através do reflexo do escudo de Atena e cortou de forma certeira o pescoço do monstro. (BULFINCH, 2002).

Antes de propormos as Características que aplicamos ao nosso objeto, ressalvamos que este estudo se deteve em exemplificar a adjetivação *dominante* de cada cena, ou seja, aquela Característica que, na visão na analista, se destaca frente às outras. Deixamos claro, desde já, que uma mesma cena pode ser lida e adjetivada com uma ou mais características, a partir do julgamento do espectador ou do investigador.

A Característica Metalinguística

A partir de nossa digressão nas narrativas mitológicas do Período Clássico, podemos nos inspirar e destacar ao menos três *funções* exercidas pela Reflexividade nessas histórias e que servem para articular nossa tentativa de definição das *Características Reflexivas* no campo em que o nosso objeto de estudo está inserido, o cinema: (1) No Mito de Narciso, a Reflexividade do encontro do personagem com sua própria beleza hipnótica denota o espelhamento e o encantamento com os aspectos graciosos daquele indivíduo – ainda que Narciso tenha sido punido severamente por admirar com tanta devoção sua própria aparência; (2) No Mito de Eco, a Reflexividade projeta diversos outros níveis a partir de uma emissão original – o eco provocado pela reverberação do som[74] (des)dobra o barulho ou a voz ecoada, assim como a ninfa amaldiçoada, que repetia as últimas palavras de seus interlocutores; (3) No Mito de Medusa, o encantamento da criatura é quebrado a partir de sua própria imagem – deliberadamente utilizada por Perseu contra o monstro.

Comecemos a tecer inferências sobre a relação entre as narrativas descritas e o conceito de Reflexividade que pretende balizar nosso estudo. Dos três usos alegóricos explicitados anteriormente, o mais recorrente na linguagem coloquial e nas muitas conceituações que envolvem o sujeito *per se* diante de certos aspectos da subjetividade humana parece ser a de

[74] O fenômeno físico foi consagrado com o nome do personagem mítico.

Narciso. Para além do uso do adjetivo *narcísico* e do substantivo *narciso*, que definem alguém vaidoso ou ególatra, e do *narcisismo*, que, na psicanálise, marca "um estágio do desenvolvimento de qualquer indivíduo, no qual o investimento libidinal é direcionado para o próprio ser" (WIECZOREK, 2016, p. 21), Narciso pode ser entendido como um símbolo que mimetiza experiências diversas de *autopercepção*; como o mito revela, há o encontro de uma entidade humana consigo mesma – e, o aspecto semântico da palavra que preconizamos nesta seção é retomado: a superfície reflexa do lago fez com que aquele ser mítico pudesse mergulhar em sua própria subjetividade, encarando aspectos que não era capaz de fazê-lo sem que o espelho das águas tornasse isso possível.

Transformando sua imagem em *texto*, de onde pode-se extrair *códigos* da *linguagem* visual, Narciso pode *ler* a si mesmo, elaborando-se enquanto sujeito e conhecendo-se nesta condição. Os teóricos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela definem processos em que dado sistema vivo se autocompõe ou se autorregula como *autopoiese*. Segundo o *Dicionário da comunicação* (CURVELLO, 2009),

> a autopoiese surge como uma propriedade dos sistemas de se produzirem continuamente a si mesmos, num processo autorreferente que faz com que todo sistema, vivo, psíquico ou social, seja ao mesmo tempo produtor e produto, autônomo e dependente. Os autores chilenos identificam essa propriedade como capacidade de forjar identidade. Os sistemas vivos passam a ser descritos então como sistemas fechados operacionalmente na sua autorreferencialidade, orientados para a manutenção de sua identidade. (CURVELLO, 2009, p. 129).

A identidade de Narciso – ou, sua condição enquanto sistema vivo, se consideramos seu caráter autopoiético – pode ser solidificada através da *(auto)(cons)ciência de sua própria natureza* (da mesma maneira que outros tantos sistemas autopoiéticos o fazem[75]). Considerando o cinema como *linguagem* dotada de *códigos*, inferimos que essa linguagem seja capaz de produzir gestos autoanalíticos e autorregulatórios a partir do uso e da exposição simultâneos desses códigos, naquilo caracterizamos anteriormente como *Metalinguagem* nas outras áreas onde a Reflexividade se desenvolve. Surge então a primeira daquelas que denominamos *Características Reflexivas* de nosso objeto de estudo: a *Característica Metalinguística*, cujo

[75] Citando Niklas Luhmann, Curvello (2009, p. 129) indica três instâncias nas quais sistemas autopoiéticos diversos poderão se enquadrar conforme sua natureza e o seu modo de autogestão:: "autopoiese dos sistemas vivos (vida e sistemas vitais), autopoiese dos sistemas psíquicos (que se traduz via consciência) e autopoiese dos sistemas sociais (que se opera via comunicação)".

aspecto principal é a exposição dos códigos cinematográficos e a evidenciação da linguagem do cinema em documentários que recorrem ao modo Reflexivo proposto por Nichols (2010).

Ao longo deste trabalho, citamos diversos exemplos de como esse gesto ocorre: a trajetória de Eduardo Coutinho e de sua equipe em *Cabra marcado para morrer*, na busca dos personagens cujas histórias haviam sido atravessadas pela repressão do Regime Civil-Militar brasileiro de 1964 à data em que as filmagens do documentário foram retomadas (Figura 53 – A e B); o passeio da personagem Marceline pelas ruas de Paris nos primeiros minutos de *Crônica de um verão*, portando um moderno gravador de voz – considerando a época – e perguntando para os transeuntes franceses se eles eram felizes (Figura 53 – C e D). Em ambos os casos, ficam claras a presença e a importância dos sujeitos e dos equipamentos que compõem as narrativas dos filmes citados, já que revelar o processo de captura do material fílmico em ambas as obras parece ser tão importante para os seus realizadores como o material fílmico em si.

Figura 53 – Os códigos e os equipamentos cinematográficos à vista em *Cabra marcado para morrer e Crônica de um verão.*

Fonte: composição a partir de *print screens* dos filmes *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984) e *Crônica de um verão* (MORIN e ROUCH, 1961) elaborada pelo autor.

Rememorando a definição prévia de Aumont e Marie (2018) sobre Reflexividade e sugerindo, ainda, que haja uma *Característica* em determinados Gestos Reflexivos do filme

Interior. Leather bar., podemos definir a exposição dos códigos, dos equipamentos e da equipe no longa objeto de estudo desta dissertação como *Reflexividade cinematográfica com Características Metalinguísticas*, uma vez que os diretores optam por revelar as peculiaridades da linguagem cinematográfica, materializando-a no maquinário e nos indivíduos que operam os equipamentos; assinalamos como *cinematográfica*, pois, os elementos utilizados para se realizar esse gesto autorreferente são comuns ao meio cinematográfico. Na figura 54, podemos ilustrar esse fenômeno em diversas sequências: o diretor do filme, James Franco, operando uma das câmeras (Figura 54 – A); dois operadores de câmera e o operador do áudio compondo o quadro da cena (Figura 54 – B); o iluminador ajustando os refletores (Figura 54 – C); uma operadora de câmera (Figura 54 – D).

Figura 54 – Cenas que ilustram o maquinário fílmico em *Interior. Leather bar.*.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATTHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Para além do fato de que o sistema textual de qualquer filme é construído a partir de códigos, como reiteramos durante todo este trabalho, o nosso objeto de estudo constrói seu sistema textual fílmico a partir da visualização desses mesmos códigos. Assim sendo, eles estão presentes duas vezes no sistema textual do documentário *Interior. Leather bar.*, *primeiro* como *ferramentas de produção*, engendrando o texto de maneira *procedimental*, e, *segundo*, como elemento narrativo *per se*, compondo o filme de maneira *textual*. Ainda podemos caracterizar

o texto fílmico de *Interior Leather bar.* e de outros filmes que empreendem Gestos parecidos como *autopoiéticos,* em razão da sua capacidade de *autogerir seus próprios códigos.*

A Característica Consagradora

Nos direcionemos agora para a segunda acepção da história de Narciso, aquela que versa sobre o sentido de *apreciar* sua própria imagem. A autorreferência que buscamos na história do belo personagem mítico depreende que a sua autodescoberta produziu também um *encantamento* desse ser pela própria aparência. O cinema também empreende esse tipo de *apreciação* ao reverenciar realizadores ou outras obras a partir de filmes ficcionais ou documentais que falam do próprio cinema; os exemplos são os mais diversos: *Cantando na chuva* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1957), *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga, 1975) ou *La la land – Cantando Estações* (Damien Chazelle, 1917). Em *Assim era Atlântida* (Figura 55), por exemplo, os filmes do antigo estúdio de cinema brasileiro são descritos com o mesmo encantamento de Narciso, ao olhar para si mesmo:

> NARRADOR: (*Enquanto são projetadas várias cenas de ação dos filmes da Atlântida*) A ação, as perseguições, as correrias, as brigas, foram os aspectos mais importantes da formação de um período no qual o cinema brasileiro teve o seu melhor diálogo com o público: o período das chanchadas. Aliado ao dinamismo das brigas e correrias, a inocência dos romances açucarados, de uma pureza tão ingênua que nos dias de hoje chegam até ser a engraçados. (MANGA, 1975).

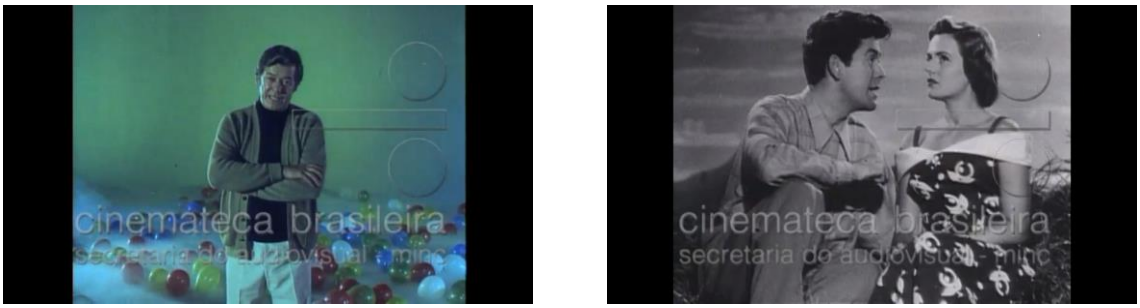

Figura 55 – Cenas do filme *Assim era a Atlântida* (1975).

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Assim era a Atlântida* (MANGA, 1975) elaborados pelo autor.

Por ser estabelecido entre dois ou mais produtos fílmicos, essa ação deve ser taxada, segundo o que defendem Aumont e Marie (2018), como *Reflexividade fílmica.* Assim sendo, em *Interior. Leather bar.,* temos aquilo que definimos como *Reflexividade fílmica com Características Consagradoras* (*consagrar* no sentido de *reverenciar*)*;* tal gesto pode ser encontrado na ideia central do longa – revisitar o filme *Parceiros da noite* – e nas falas de

Franco sobre o cinema *per se* e sobre o longa de William Friedkin – ainda que seu interlocutor mais recorrente, o ator Val Lauren, discorde de suas posições:

> VAL LAUREN: Que história estamos contando? Eu não sei que história estamos contando.
> JAMES FRANCO: Sobre um cara que não se sente à vontade e entra disfarçado neste mundo. E no filme original...era como se ele estivesse entrando em um lugar muito escuro. Foi como foi descrito, fosse ou não a intenção do Friedkin. Ao colocar assassinatos como pano de fundo. Ele entrava em um lugar escuro, profundo, maligno. E ele tinha se disfarçar e ser um gay. É o que fazemos. Você interpreta o cara que vai disfarçado. Mas, para mim, ele não vai para nenhum lugar do mal. Ele vai para um lugar que, eu acho, que é bonito e atraente.
> VAL LAUREN: Lugar bonito e atraente?
> JAMES FRANCO: Eu acho que sim.
> (FRANCO e MATTHEWS, 2013).

Aqui, a relação entre os dois ou mais filmes reverenciados em outro produto fílmico perfaz um diálogo de *sistema textual para sistema textual.* Não apenas um código específico é referenciado – diferentemente de outras características que descreveremos nos parágrafos seguintes: *a obra como um todo* passa a compor certo aspecto revelado na *voz* do diretor e dos personagens do filme. Essa voz não ascende a um tom crítico, com o intuito de rechaçar ou conflituar, mas de interpretar um texto fílmico anterior como um produto passível de ser contemplado em outro texto fílmico.

A Característica Criativa

Passemos agora para o segundo personagem mítico que nos inspirou – a ninfa Eco. Ao definhar e morrer, deixando sua voz cativa nas cavernas para todo sempre, ela assumiu a capacidade de *duplicar* o som das criaturas que que ouvia. O gesto de Eco é emulado pelas narrativas que engendram um *diálogo interno*, desdobrando-se em si mesmas e criando aquilo que denominados na Parte 2 como *plurinivelação* ou *mise-em-abyme* Citando novamente a análise de Gustavo Bernardo (2010) sobre textos desta natureza, ao mencionar a escrita Reflexiva de Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1889), o autor indica que a constante reiteração do diálogo estabelecido entre o narrador-personagem do romance e o leitor (como se ambos estivessem em mesmo plano do mundo histórico ou da ficção) tem uma função literária enriquecedora para a história:

> (...) porque Machado chama tanto a atenção do seu leitor, com intervenções metaficcionais constantes, de que ele mostra somente um efeito de real, e não o real mesmo? Exatamente porque ele não quer mostrar a realidade, mas em

> diversas e diferentes perspectivas sobre a realidade. Chega a escrever um romance aparentemente contra seu próprio narrador, como em Dom Casmurro, de modo a pôr sob suspeita toda perspectiva, inclusive as do narrador, do leitor e do próprio autor" (BERNARDO, 2010, p. 144).

Assim como no livro de Machado de Assis, algumas narrativas fílmicas Reflexivas produzem a *autogestão* de seus códigos cinematográficos não para reverenciar outro texto, nem para compor uma autorreferencia engajada, mas, para produzir efeitos estéticos intrigantes, engraçados, ou desconcertantes, gerando soluções *criativas* para o texto. Por se tratar de um fenômeno *imanente*, essa Reflexividade, segundo proposição de Aumont e Marie, é do tipo *cinematográfica*; podemos, então, adjetivar esse movimento como *Reflexividade cinematográfica com Características Criativas*. Citemos um exemplo. Em seus primeiros minutos, o docudrama *Abba – O filme* (Lasse Hallström, 1977) é projetado em aspecto de tela quadrada, com razão 4:3. Em determinada cena desse longa, o DJ Ashley Wallace (Robert Hughes) pergunta ao gerente da rádio (Bruce Barry) se seu chefe está certo sobre ter escolhido ele para realizar as entrevistas com os artistas. O chefe responde: "Não use essa palavra! Isso não é documentário, é um evento. Isso vai ser mundial!" (HALLSTRÖM, 1977); neste momento, o personagem abre os braços e a tela também "se abre", mudando do formato 4:3, quadrado, para um aspecto mais retangular – que se mantém até o final da projeção (Figura 56). Os personagens do segmento ficcional deste longa brincam com este e outros códigos cinematográficos ao longo da narrativa – como a fotografia –, mas, como dissemos anteriormente, os "gracejos" não têm uma razão oculta ou definida, apenas enriquecem a história a qual assistimos.

Figura 56 – Cena de *Abba – O filme* (1977).

Fonte: composição a partir de *print screens* de *Abba – O filme* (HALLSTRÖM, 1977) elaborados pelo autor.

Em nosso objeto de estudo, essa característica Reflexiva está imersa em outros movimentos autorreferentes e autogestores, a ponto de não conseguirmos delimitar uma amostra "pura" em *Interior. Leather bar.*; no entanto, citaremos um exemplo que pode ser lido a partir da *Reflexividade cinematográfica com Característica Criativa*. Nos últimos minutos do filme, depois de conversar mais uma vez com seu agente – que está desconfiado do projeto – o ator Val Lauren senta-se nos fundos do estúdio de filmagem e começa a ler do roteiro do longa: "Val se senta contra a parede no estacionamento. O script em seu colo. Ele lê para si mesmo. (Repetindo) Val se senta contra a parede no estacionamento. O script em seu colo. Ele lê para si mesmo. Interior. Bar de couro. 1980." (TRAVIS e MATTHEWS, 2013) (Figura 57).

Figura 57 – Cena que ilustra diversas características Reflexivas em *Interior. Leather bar.*.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATTHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

No excerto destacado do filme, Lauren lê, no roteiro, a ação que está realizando diante das câmeras, explicitando que aquela cena era *ficcionalizada*. Esse trecho, especificamente, também pode ser adjetivado a partir do que definimos como *Característica Metalínguística*, já que um dos códigos materiais que compõem a narrativa, *o roteiro,* está visível. A cena ainda pode ser enquadrada em outra Característica que elencamos na seção seguinte a *Desmistificadora* – justamente porque atenta para o caráter ficcional do filme em seus últimos momentos de projeção. No entanto, é possível inferir que os diretores utilizaram esse gesto como forma de instigar o público narrativamente, inserindo uma solução Reflexiva *criativa* para mexer com a fruição do espectador: a cena é ficcional, documental, ou um pouco dos dois? A perspectivação de outro dos códigos que compõem o sistema textual do filme – *a encenação* – propicia esse efeito desconcertante diante da ação do ator. No parágrafo anterior, classificamos esta sequência como sendo de *Reflexividade cinematográfica* – considerando a materialidade do roteiro, objeto comum aos filmes em geral. Mas, a mesma sequência também pode ser caracterizada como *Reflexividade fílmica,* já que o roteiro materializado é do próprio filme a que assistimos.

A Característica Analítica

Como últimos personagens míticos que nos inspiram a sugerir as características Reflexivas desta análise, destacamos Perseu, o herói que libertou seu povo ao assassinar Medusa, a górgona. Relembrando a narrativa que contamos seções atrás, Perseu derrotou o monstro ao *refletir* sua imagem imperfeita em seu escudo. Apesar de esse ser o final clássico do mito, Craig Owens (citado por CORDEIRO, 2015) reescreve a história propositalmente para que em sua versão, a criatura, encarando a si mesma no escudo de Teseu, vire uma estátua de

pedra e possa se transformar numa alegoria da captura fotográfica, definida pelo autor como *The Medusa effect*:

> Perseu encerra Medusa num sistema fechado, forçando-a a identificar-se com aquilo que agora vê e, desse modo, transformando-a numa imagem. É esta dinâmica que Owens encontra no acto fotográfico quando, ao posar, o modelo se identifica com o olhar e com o gozo do espectador, apresentando-se já como se estivesse imobilizado ou transformado em imagem. (CORDEIRO, 2015, p. 159).

Todavia, em ambas as versões do mito de Medusa há uma coisa em comum: o monstro foi derrotado a partir do *espelhamento* de suas imperfeições. Modalizando a alegoria fotográfica de Owens com os dois desfechos descritos para o personagem, ao ser encapsulada em determinado objeto – na história, o escudo Reflexivo de Perseu – o herói pode chegar perto o suficiente para vencer a górgona. Nesse gesto mora a inspiração para nossas duas últimas características Reflexivas: ao apreender determinados códigos cinematográficos ou referenciar o sistema textual como um todo, perspectivando-os com a utilização de seu próprio texto fílmico, os personagens focalizados no documentário podem "vencer" – neste caso, oportunizar um debate autorreferente sobre a obra em que estão imersos.

A primeira das adjetivações que sugerimos nesta seção permeia todo o nosso objeto de estudo: as vozes do realizador e dos personagens entrevistados estão, ao tempo todo, problematizando o projeto sob as mais diferentes perspectivas. Em determinada cena, descrita resumidamente na Parte 1 deste trabalho, os figurantes recrutados para compor a cena de *Parceiros da noite* conversam sobre as intenções de Franco ao participar de um projeto como este, tendo, como base o conhecimento sobre a filmografia do ator e seu interesse na comunidade LGBTQIA+ (Figura 58). Destaquemos esse excerto do filme:

> FIGURANTE 1: Não, eu acho que ele está interessado no...
> FIGURANTE 2: ...no limite da experiência humana.
> FIGURANTE 1: Totalmente. Leio o que ele escreve no Huffington Post. Suponho que as pessoas ficarão... Os gays vão ficar animados com o Franco.
> FIGURANTE 2: Definitivamente. Esperançosos.
> FIGURANTE 1: Fazer um pornô gay.
> FIGURANTE 2: Provavelmente.
> FIGURANTE 1: Eles esperam que ele esteja nu nele.
> FIGURANTE 3: Nós estaremos também.
> FIGURANTE 4: Todos querem vê-lo nu, mas eu acho que há uma boa parte de comunidade que irá apontar o dedo e escrever posts em blogs, tipo: "Por que este tipo hetero tá abordando isso?".
> FIGURANTE 1: Talvez isso faça parte de tudo. Se você pensar na produção original de *Parceiros da noite.*

> FIGURANTE 2: Aqueles que protestam, provavelmente são os que têm mais safadezas na cabeça, e estão reprimindo. Com medo de experimentar ou explorar algo, porque temiam ser julgados. Mas alguém que está à vontade consigo mesmo, provavelmente ficará de boa.
> FIGURANTE 5: Estou curioso para ver como a coisa toda se refere a *Parceiros da noite* porque eu não sabia que tinha a ver com isso. Mas claramente é o que está acontecendo aqui.
> (FRANCO e MATTHEWS, 2013).

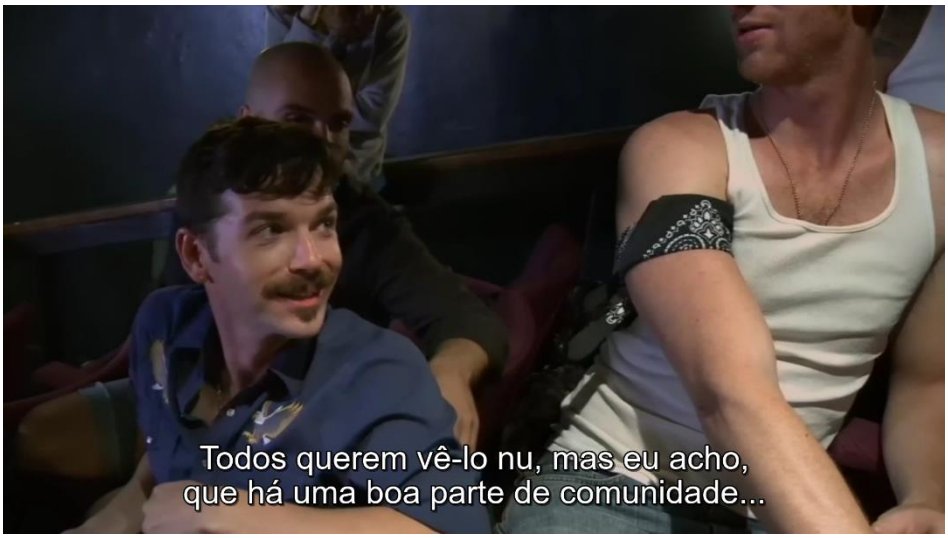

Figura 58 – Figurantes debatem o filme *Interior. Leather bar*..

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather bar. (FRANCO e MATTHEWS)* elaborados pelo autor.

Ao longo do documentário, e conforme dissemos na seção anterior, Val Lauren e o seu agente debatem o tempo todo sobre a participação do ator no longa. Abaixo, reproduzimos um trecho de um desses diálogos (Figura 59):

> AGENTE: Eu não entendo. Eu não sei. porque você está aí. Porque está fazendo isso de novo.
> VAL LAUREN: Eu faço isso, bem... o maldito James quer fazer essa coisa. Ele tem algo a dizer e precisa das pessoas... para ajudá-lo a dizer isso.
> AGENTE: Ele precisa de pessoas para que?
> VAL LAUREN: Ele está nisso, está ao meu lado.
> AGENTE: Certo. E ele é um grande, grande ator. E você não. Só estou dizendo que é sua terceira ou quarta vez. que você fica na linha de frente do que ele quer dizer. E é sempre algo estranho e radical.
> VAL LAUREN: Por que o meu instinto me chama de idiota? E se ele tem algo a dizer e precisa da minha ajuda, eu o ajudo!
> AGENTE: Tudo bem. Se nesta lógica, se ele quiser que você coma o traseiro de um desses caras... porque ele quer expressar algo, por que não vai em frente e faz isso?
> VAL LAUREN: James acha que se deve definir um limite, quero dizer, e o usuário do Facebook número 3000054 pensa assim também. Quem sabe? É tudo subjetivo. O que diabos ele faz no fim do dia? Ele está expressando o que

> ele pensa sobre a liberdade sexual. Sabe, as pessoas são... Quentin Tarantino incendeia os cinemas com seus filmes!
> AGENTE: Há razões para que isso não passe nos cinemas normais, mas apenas em cinemas pornô.
> VAL LAUREN: Eu acho que é um set pornográfico. Mas o que me preocupa...
> AGENTE: Você está no centro dessa coisa. No centro de tudo! A coisa toda gira em torno de você!
> (FRANCO e MATTHEWS, 2013).

Figura 59 – Val Lauren conversa com seu agente em *Interior. Leather bar.*.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATTHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Em outra cena, depois da gravação da sequência que reconstitui a cena censurada de *Parceiros da noite*, Lauren é convidado a testemunhar dois colegas de elenco tendo relações sexuais. A cena composta de modo a vermos *três encenações* ao mesmo tempo: (1) o casal transando; (2) Val Lauren observando o casal, mostrando todo o seu desconforto com a situação; (3) ambas as ações sendo captadas por uma terceira câmera, que também focaliza o cenário, o maquinário e os indivíduos que operam os equipamentos. Ilustramos essa sequência abaixo, na figura 60:

Figura 60 -Val Lauren observa atores tendo relações sexuais *Interior. Leather bar.*.

Fonte: composição a partir de *print screens* do filme *Interior. Leather bar.* (FRANCO e MATTHEWS, 2013) elaborados pelo autor.

Nas cenas destacadas, os personagens do longa analisam o produto do qual participam utilizando diversos recursos – no primeiro caso, os figurantes fazem alusão a textos do mundo histórico sobre James Franco e ao texto fílmico no qual esse documentário se baseia; no segundo caso, Lauren e seu agente aludem ao próprio projeto, do qual o ator participa; e no terceiro caso, Lauren, o casal e os diretores, todos presentes em cena, perspectivam o projeto de uma maneira *ainda mais* Reflexiva, já que, como indicamos no parágrafo anterior, há três encenações em curso ao mesmo tempo – duas delas autorreferentes *per se*. Denominamos intuitivamente *a Característica* que notamos nos excertos e nos fotogramas acima *como Analítica*, posto que este é o adjetivo mais adequado definir o modo como a Reflexividade ecoa de maneira perscrutadora pelas *vozes* dos atores sociais envolvidos no projeto e através da encenação montada pelos realizadores. Nas três amostras, explorando mais uma vez a classificação proposta por Aumont e Marie, depreendemos que haja *Reflexividade fílmica* –

ainda que sob abordagens diferentes – através do dialogismo, no primeiro caso e da autorreferência, no segundo caso. Finalizamos, pois, caracterizando os Gestos dissecados nos três exemplos citados como *Reflexividade fílmica com Características Analíticas.*

A Característica Desmistificadora

O espelho do escudo de Perseu nos encoraja a sugerir uma última categorização. Assim como descrevemos na Parte 2, alguns dos fenômenos Reflexivos notados no cinema alcançam um patamar *antiilusionista*, para citar expressão consagrada por Robert Stam (1981) ou *epifânico.* Ao invés de apenas evidenciar os códigos cinematográficos que compõem determinado sistema textual fílmico, certos Gestos Reflexivos operam uma espécie de *desmistificação* da obra, no sentido de surpreender o público com a descoberta de um significado ou de um elemento oculto da narrativa. Vale a pena citarmos novamente o exemplo destacado do filme *Olmo e a gaivota*: até a cena em que uma das diretoras ensaia a discussão entre marido e mulher, não são dados ao público quaisquer indícios de que as sequências projetadas no filme até aquele ponto fossem ficcionalizadas. Naquele momento, a voz da diretora que entra em cena e interfere deliberadamente nos personagens nos conduz a problematizar o aspecto documental do filme ao qual estamos assistindo – sem essa sequência, o exercício de perspectivação da obra e sua posterior desmistificação não aconteceriam.

Citemos novamente a cena em que o ator Val Lauren lê o roteiro de *Interior. Leather bar.* nos fundos do estúdio (Figura 57): "Val se senta contra a parede no estacionamento. O script em seu colo. Ele lê para si mesmo. (Repetindo) Val se senta contra a parede no estacionamento. O script em seu colo. Ele lê para si mesmo. Interior. Bar de couro. 1980." (TRAVIS e MATTHEWS, 2013). Revelar ao público que a narrativa desse filme pode ser (toda) ficcionalizada nos leva a uma *desmistificação* em cadeia das nossas expectativas em torno do longa: outras cenas do filme também são ficionalizadas? O filme todo é uma ficção? Nomeamos, então, a característica que sugerimos para este gesto como *Desmistificadora*, palavra que mais nos aproxima da adjetivação que representa esse fenômeno. Nos exemplos destacados acima, tanto na cena de *Olmo e a gaivota* quanto na sequência de *Interior. Leather bar.*, a Reflexividade destacada é *fílmica*, pois, se trata de um gesto autorreferente do próprio texto (AUMONT e MARIE, 2018). Temos, por fim, que a amostra citada ostenta uma *Reflexividade fílmica com Características Desmistificadoras.*

A partir dos exemplos citados na Parte 2 desta dissertação, quando discutimos o tom relevador da Reflexividade, a problematização que somos compelidos a fazer, abala, inclusive, um dado externo dessas obras – a *indexação* dos filmes em um gênero dominante. Em *A*

montanha sagrada (1973), ao revelar que tudo aquilo que testemunhamos na diegese do filme é falso, Jodorowsky nos faz pensar sobre o quão *documental* sua lisérgica *ficção é*; já em *Olmo e a gaivota* (2012), ao presenciarmos um gesto estranho ao *documentário* – a encenação da briga espontânea de um casal – nos questionamos sobre o quão *ficcional* a narrativa de Petra Costa e Lea Glob é. A perspectivação de um único código cinematográfico da qual se utiliza tanto os filmes citados quanto o nosso objeto de estudo, *Interior. Leather bar.* evidencia os simulacros que perfazem os sistemas textuais fílmicos aos quais assistimos. Fixemos na tabela abaixo as Caracterizações sugeridas para os Gestos Reflexivos estudados nesta dissertação:

Tabela 1 – Tipos de Reflexividade segundo Aumont e Marie (2018) e as características propostas neste trabalho.

<table>
<tr><td colspan="3">REFLEXIVIDADE/DOCUMENTÁRIO REFLEXIVO</td></tr>
<tr><td rowspan="2">REFLEXIVIDADE CINEMATOGRÁFICA</td><td rowspan="2">REFLEXIVIDADE FÍLMICA</td><td>REFLEXIVIDADE FÍLMICA (Instância Interna)</td></tr>
<tr><td>REFLEXIVIDADE FÍLMICA (Instância Externa)</td></tr>
<tr><td colspan="3">CARACTERÍSTICAS METALINGUÍSTICAS</td></tr>
<tr><td colspan="3">CARACTERÍSTICAS CONSAGRADORAS</td></tr>
<tr><td colspan="3">CARACTERÍSTICAS CRIATIVAS</td></tr>
<tr><td colspan="3">CARACTERÍSTICAS ANALÍTICAS</td></tr>
<tr><td colspan="3">CARACTERÍSTICAS DESMISTIFICADORAS</td></tr>
</table>

Fonte: o autor.

Ressalvamos: não é essencial que desvendemos se essas narrativas cinematográficas são totalmente encenadas ou se documentam as vozes dos personagens como as encontramos no mundo histórico – e nem é esse o objetivo dessa análise. No entanto, para nós, os analistas, esse processo se torna igualmente instigante, ao dissecarmos tais obras, discutindo-as de maneira externa – assim como seus realizadores e seus personagens o fazem, de forma imanente.

TECENDO AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos próximos de encerrar nossa análise em torno das diferentes acepções da Reflexividade no cinema e, em especial, no nosso objeto de estudo, o documentário *Interior. Leather bar.* Ao longo deste trabalho, relembramos os processos traumáticos que envolveram os cortes em *Parceiros da noite* e os contextos históricos que fizeram arrefecer a censura e o medo da indústria cinematográfica em relação a presença de personagens LGBTQIA+ nos filmes produzidos de 1960 em diante. Ainda que continuemos a problematizar a falta de ousadia e de representatividade dessa Comunidade nos filmes contemporâneos, encontramos nos trabalhos de James Franco e Travis Matthews exemplos de perspectivação das práticas heteronomativas. No entanto, vale a pena destacar que *Interior. Leather bar.* é um filme pouco representativo em relação às outras minorias dentro e fora do espectro LGBTQIA+ (assim como no filme de Friedkin, os frequentadores do bar onde documentário é encenado são todos brancos e cisgêneros).

Rememoremos outras etapas da pesquisa. Descobrimos que os fenômenos da autorreferência e da autogestão das narrativas permeiam os mais diversos campos da arte e da literatura desde a Antiguidade, mesmo que através de alegorias, e que esses mesmos fenômenos estão presentes no cinema desde as suas primeiras décadas, avançando e se modificando conforme as tecnologias, o meio cinematográfico e a própria sociedade também avançam e mudam – lembremos do gravador de voz que a personagem Marceline utiliza no documentário *Crônica de um verão*, uma novidade para a época. Também aprendemos que é possível perspectivar os Gestos Reflexivos de maneiras diferentes se estivermos tratando de narrativas ficcionais ou não, ainda que possamos utilizar ferramentas análogas para escrutinar esses filmes, principalmente porque, em alguns casos, a indexação objetiva de determinados textos como ficção ou não-ficção é uma tarefa difícil. Também foi possível ensaiar uma proposta de caracterização para o filme pormenorizado nas páginas anteriores – estendendo esta adjetivação para outros objetos, quando possível.

A partir do que manifestamos nas Partes 2 e 3 deste trabalho e que resumimos na Tabela 1 (pag. 139) acima, temos que: (1) o *documentário Reflexivo* alcança pelo menos duas instâncias conforme as relações que estabelece com os códigos cinematográficos, comuns a todos os produtos do meio, perfazendo, assim, uma *Reflexividade cinematográfica*, ou com sistemas textuais diversos (que podem ser do próprio filme, de outros filmes ou, até de outros textos não-cinematográficos) engendrando uma *Reflexividade fílmica* (AUMONT e MARIE, 2018); (2) os dois tipos de Reflexividade prescritos alcançam, por sua vez, algumas *Caraterísticas*

específicas, conforme lidam com dois códigos cinematográficos específicos (que serviram como categorias de análise em nosso estudo) – as *vozes* e a *encenação*; (3) segundo a nossa análise, as Características da Reflexividade no documentário *Interior. Leather bar*. podem ser adjetivadas como *Metalinguísticas* (quando os códigos comuns a este e todos os outros filmes são evidenciados através da própria linguagem do cinema), *Consagradoras* (quando o diálogo engendrado entre este e outros filmes visa homenagear ou destacar aspectos positivos de um desses produtos), *Criativas* (quando os mecanismos autorreferentes da obra criam soluções que enriquecem o filme); *Analíticas* (quando o filme utiliza de seus atores sociais para perspectivar a si mesmo) *Desmistificadoras* (quando o filme atenta para o seu caráter ficcional, desmontando expectativas geradas pelo espectador, surpreendendo-o).

Ressalvamos que esta proposta de caracterização, no estágio embrionário em que se encontra, serve apenas para adjetivar o objeto de estudo escolhido (ainda que tenhamos esboçado comparações com outros filmes). Isso não impede que essas definições possam ser melhor desenvolvidas em trabalhos posteriores e testadas de maneira mais explícita em outros objetos – inclusive ficcionais. Também indicamos que essas caracterizações não são estanques e que não representam todos os Gestos Reflexivos empreendidos por determinada manifestação artística.

Devido ao tempo e o espaço diminuto que o autor teve para escrever este trabalho, não contemplamos aqui determinados campos que poderiam ser estudados sob a ótica da Reflexividade, a exemplo das autorreferências fílmicas às grandes *indústrias cinematográficas* (como Hollywood), e da relação que o *espectador* estabelece com filmes Reflexivos, campos que também podem fornecer gestos autorreferentes suscetíveis a escrutínio. Conforme as acepções apresentadas neste trabalho vislumbrarem outros objetos de estudo, outras categorizações podem surgir.

Frisamos ainda que, ao passo que escolhemos determinadas teorias para orientar nossa análise, outros trabalhos acabaram ficando de fora, tanto porque estamos presos às contingências do tempo para a realização da pesquisa, quanto porque tínhamos de escolher uma ou mais abordagens dominantes diante da pluralidade de vieses sob os quais poderíamos enxergar nosso objeto. No entanto, vale a pena citar alguns dos trabalhos que não mencionamos mais ostensivamente, para que o leitor possa consultá-los, caso tenha interesse de espraiar seus conhecimentos. Considerando que a linguagem do cinema utiliza códigos comuns para comunicar a partir de diversos gêneros textuais, Charlotte Govaert (2011) utiliza o modelo de processos comunicacionais sugerido por Roman Jakobson (1896 – 1982) para conduzir uma caracterização particular do uso desses códigos em sua tese. A autora ressalva (e nós

endossamos) que o modelo não serve para descrever apenas o tipo de filme que se analisa (ficcional ou não-ficcional), mas, a analogia ao modelo sistêmico jakobsoniano conduz de maneira eficaz a pesquisa desenvolvida por Govaert, que investiga a recepção da Reflexividade em um documentário a partir do público – este analisado por meio de questionários.

Outro autor que merecer ser mencionado é Afonso Manoel Barbosa (2017), que empreende uma pesquisa sobre a Reflexividade na obra do cineasta brasileiro Jorge Furtado, tendo com objeto de estudo o longa *Saneamento básico – O filme* – sobre o qual também teorizamos em trabalho anterior (FRANÇA e MOUSINHO, 2012). A hipótese de Barbosa é que Furtado componha a autorreferência de suas obras – que o autor nomeia como *metalinguagem*, a exemplo de Ana Lúcia de Andrade (1999) – a partir das relações dialógicas estabelecidas com mais diversos textos, cinematográficos ou não.

Já Fábio Frazão, no livro *O cinema vai ao cinema* (2018) toma a Reflexividade a partir de uma perspectiva histórica, remontando aos primeiros exemplos de autorreferência dessa mídia, que elencamos nesta dissertação a partir do trabalho desenvolvido anteriormente por Andrade (1999). A proposta de caracterização da Reflexividade empreendida por Frazão tem como abordagem principal a relação autorreferente entre os objetos estudados e o *meio,* recorrendo a outros campos que não mencionamos aqui – como a autorreferência à *etimologia* do cinema ou aos *estudos acadêmicos.*

É na pluralidade mencionada parágrafos atrás que repousam as últimas considerações desta dissertação. Ainda que tenhamos conseguido estender o quanto pudemos o alcance teórico de nosso estudo, a Ciência reserva para os fenômenos passíveis de análise um sem-número de abordagens possíveis, conforme mudemos um ínfimo aspecto de nosso enfoque. Ressalvamos que não queremos substituir ou impor novas classificações para os fenômenos Reflexivos estudos aqui: nosso intuito é contribuir para o campo da análise fílmica, utilizando teorias e ferramentas previamente utilizadas, mas, desta vez, sob novo enfoque. No entanto, em nossa última reflexão, saímos em defesa de nossos procedimentos: se é verdade que o objeto muda conforme é visto pelo investigador, nada mais justo que o próprio objeto, através de seus G*estos Reflexivos*, norteie o analista em busca da forma mais adequada para estudá-lo, encaminhando o teórico para a produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora Ave Maria, 2010.

AS MENINAS (VELÁZQUEZ). In: **Wikipédia**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020a. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)&oldid=57846881>. Acesso em: 19 mar. 2020.

ABREU, Sara Matos. **BDSM:** no limiar do consentimento sexual. 2017. 97 fls. Dissertação. (Mestrado em Psicologia da Justiça: Vítimas de Violência e de Crime). Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2017.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ANGHINAH, Abraão. Bases anátomo-fisiológicas da motricidade de nível segmentar. **Revista de Medicina**, v. 49, n. 3, p. 149-158, 30 set. 1965.

ARANTES, Silvana. Atriz de 'Olmo e a gaivota' diz que maternidade não prejudica carreira. **Portal Uai.** 17 de novembro de 2015. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/11/17/noticias-cinema,174114/atriz-de-olmo-e-a-gaivota-diz-que-maternidade-nao-prejudica-carreira.shtml. Acesso em 10 de março de 2020.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2004.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus Editora, 2018.

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectatorialidade fílmica? In: **A recepção cinematográfica:** teoria e estudos de casos; Mahomed Bamba (org.). Salvador: EDUFBA, 2013

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

BALTAR, Mariana. **Evidência invisível –** *BlowJob*, vanguarda, documentário e pornografia. Revista FAMECOS (Online), v. 18, p. 469-489, 2011.

_____. Frenesi da Máxima Visibilidade: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de *Blow Job* de Andy Warhol. In: **19 Encontro Anual da Compós**, 2010, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro, 2010.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado:** *Saneamento básico* e outras obras. 2017. 152 fls. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2017.

BARBOSA, Douglas da Silva; ROCHA, Cleomar. **O filme documentário sob a égide de uma poética auto-reflexiva**. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em CulturaVisual, 2009. Anais eletrônicos... Goiânia. II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia: UFG, 2009.

BARREIROS, Isabela. Sadomasoquismo, fetiches e dominação: o relacionamento de Marlon Brando e James Dean. **Aventuras na história.** 09 de fevereiro de 2020. Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/james-dean-e-marlon-brando.phtml#:~:text=De%20acordo%20com%20os%20autores,com%20o%20famoso%20alt%20Disney.&text=%E2%80%9CEu%20tinha%20a%20impress%C3%A3o%20de,sendo%20Brando%20o%20gato%2C%20%C3%B3bvio.. Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

BEGLEY, Sarah. James Franco says he's 'a little gay'. **Time Magazine (Versão On-line)**. 20 de abril de 2016. Disponível em: https://time.com/4300920/james-franco-says-hes-a-little-gay/. Acesso em: 03 de fevereiro de 2020.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer images:** a history of gay and lesbian film in America. Lanham, Maryland (Estados Unidos): Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2006.

BERNARDES, Sueli Teresinha de Abreu. O mito de Narciso: uma reflexão fenomenológica. In: **6º Encontro de Pesquisas em Educação**. 2011, Uberaba (MG). Anais eletrônicos... Uberaba, Universidade de Uberaba (Unibe), 2011. Disponível em: http://www.revistasdigitais.uniube.br/index.php/anais/issue/view/43. Acesso em: 17 de janeiro de 2020.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERTAZI, Nathália. James Franco reproduz série de fotografias de Cindy Sherman. **Revista GQ (Versão On-line).** 23 de abril de 2014. Disponível em:

BESTEIROL. In: **Dicionário Michaelis On-line**. São Paulo, Editora Melhoramentos, 2020b. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=besteirol>. Acesso em 30 de março de 2020.

BLOCKBUSTER. In: **Dicionário Collins On-line**. Glasgow, HarperCollins Publishers. 2020c. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/blockbuster>. Acesso em 30 de março de 2020.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. (org). **Bakhtin:** dialogismo e polifonia. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

BUGBEE, Teo. How James Franco exploits queerness to cover his tracks. **Jezebel.** Disponível em: https://themuse.jezebel.com/how-james-franco-exploits-queerness-to-cover-his-tracks-1822345498. Acesso em 11 de janeiro de 2020.

BUSATO, Verônica. **A noção de "metalinguagem" no campo da neurolingüística:** um estudo enunciativo. 2001. 126 fls. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2002.

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Revista Contemporânea**. UERJ, Rio de Janeiro. v. 2, n. 2, 2004, p. 14-26.

CLAGETT, Thomas D.. **William Friedkin:** films of aberration, obsession and reality. Jefferson (Carolina do Norte): McFarlabd &Company Publishers Inc, 1990.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 2005.

COCKTEASE. In: **Dicionário Cambridge On-line**. Inglaterra, Cambridge University Press. 2020d. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cocktease. Acesso em 12 de janeiro de 2020.

CORDEIRO, Marta. Do efeito ao paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião. **ARS** (São Paulo) [online], vol.13, n.26, p. 148-163, 2015.

CRISTO EN CASA DE MARTA Y MARÍA (VELÁZQUEZ). In: WIKIPÉDIA, la enciclopedia libre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020e. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_en_casa_de_Marta_y_Mar%C3%ADa>. Acesso em: 19 mar. 2020.

CURVELLO, João José Azevedo. Autopoiese. In: **Dicionário da comunicação** [livro eletrônico]; Ciro Marcondes Filho (org.). São Paulo: Paulus, 2009.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido:** tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DRAWING HANDS (ESCHER). In: **Wikipédia**, the free encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020f. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Drawing_Hands>. Acesso em: 19 mar. 2020.

FATHALLAH, Judith. Moriarty's ghost: Or the queer disruption of the BBC's Sherlock. **Television & New Media**. Universidade Southampton Solent, Southampton (Reino Unido), n. 16, v. 5, 2015, páginas 490 a 500.

FLÔRES, Onici Claro. **(Meta)Linguagem.** Revista Linguagem & Ensino, Pelotas, v.14, n.1, p. 243-261, jan./jun. 2011.

FONTELA, María de los Ángeles Rodríguez. **La novela de autoformación:** una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española. Kassel (Alemanha): Edition Reichenberger, 1996.

FRANÇA, Esmejoano Lincol.; MOUSINHO, Luiz Antonio. Personagem, metalinguagem e elemento cômico em *Saneamento básico - O Filme*. In: **XX Encontro de Iniciação Científica da UFPB (XX ENIC)**. 2012. João Pessoa. Anais eletrônicos... João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba (UFPB). 2012. Disponível em: http://www.propesq.ufpb.br/propesq/contents/downloads/enic/enic2012_resumos_dos_trabalhos.pdf. Acesso em 20 de maio de 2020.

FRANÇA, Esmejoano Lincol. **A horse! A horse! Mykingdom for a horse!:** A metalinguagem à serviço da(s) miseenscène(s) do longa *Ricardo III - Um ensaio*. In: Bertrand Lira; Simone de Macedo. (Org.). A *mise en scène* cinematográfica - Algumas abordagens. 1ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019, v. 1, p. 36-60.

FRANCISCHI, Artur. James Franco, a homossexualidade não é acessório, tá? **Portal Prosa Livre.** 23 de março de 2015. Disponível em: https://prosalivre.com/james-franco-homossexualidade-nao-e-acessorio-ta/. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

FRANCO, James. James Franco: why I recreated Psycho. **The Guardian (Versão On-line).** 09 de junho de 2013. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2013/jun/09/james-franco-psycho-installation. Acesso em: 21 de janeiro de 2020.

_____. **Straight James / Gay James.** Nova Jersey (Estados Unidos): Hansen Publishing Group, 2015.

FRAZÃO, Fábio. **O cinema vai ao cinema** – Uma investigação das práticas de reflexividade cinematográfica. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2018.

FRIEDKIN, William. **The Friedkin connection:** a memoir. Nova Iorque: Harper Collins Publishers Inc., 2013.

G., EDUARDO. James Franco by Terry Richardson. Portal Fucking Young!. 09 de outubro de 2010. Disponível em: http://fuckingyoung.es/james-franco-by-terry-richardson/. Acesso em 19 de janeiro de 2020.

GAUDREAULT, André; JOST, François. "O ponto de vista". In: **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário:** um outro cinema. São Paulo: Editora Papirus, 2011.

GOVAERT, Charlotte. **Cueing the viewer:** how reflexive elements in documentary film engage audiences in issues of representation. 2011. 254 fls. Tese. (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Cinema e Cultura Visual, Universidade de Aberdeen, Reino Unido, 2011.

GUIMARÃES, Rodrigo Gomes. **A voz do Outro na voz do documentário**. 2019. 199 fls. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

HAND WITH REFLECTING SPHERE (ESCHER). In: **Wikipédia**, the free encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020g. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hand_with_Reflecting_Sphere>. Acesso em: 19 mar. 2020.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegomenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). **Aceno: Revista de Antropologia do Centro-oeste**, Cuiabá, v.. 2, n. 3, p. 142-158, jan./jul de 2015.

HOLLOWS, Joanne. The masculinity of cult. In: **Defining cult movies:** the cultural politics of oppositional tastes; organizado por Mark Jancovich et. al. Manchester (Inglaterra): Manchester University Press, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative:** the metafictional paradox. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JÁ começou o culto ao "Exorcista". **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 54, nº 16681,12 de novembro de 1974. Caderno Folha Ilustrada, p. 01.

JAMES Franco's Advocate cover: playing gay, smoking pot & doing soaps. **Huffpost**. 09 de setembro de 2010. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/james-francos-advocate-co_n_710908?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAL3PgXAou5NsJsAkJmehOnps5RebQJQ4wxSQqGspc97udsvJ35BcOVLq22Tv1OiU_23Gsu46_n0L_FgNIrLH_QNF5S1vPMw9TjmWeZO7eEa9urZpQFsoLK4IV-63op6ZFyBD-5bIZ4ENgVSNv9X0StvoRYveNQ15i9_x1W7OE1oF. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

JAMES Franco posa de travesti e fica irreconhecível. **Revista Quem (Versão On-line)**, 06 de outubro de 2010. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI177633-9531,00.html. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

JAMES Franco as Dicknose, in case you missed it. **Hint Fashion Magazine**, 1º de dezembro de 2012. Disponível em: https://hintmag.com/2012/01/12/post-see-james-franco-as-dicknose-january-12-2012-2121/. Acesso em 21 de janeiro de 2020.

JAMES Franco faces legal action over sexual misconduct allegations. **BBC News (Versão On-line)**. Disponível em: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-49931783. Acesso em 10 de junho de 2020.

JOHNSON, Alex; BLANKSTEIN, Andrew; DASRATH, Diana. James Franco accused of sexual harassment in suit by former acting students. **NBC News.** Disponível em: https://www.nbcnews.com/storyline/sexual-misconduct/james-franco-accused-sexual-harassment-suit-former-acting-students-n1062261. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

KER, João. A sede pelo pink money está indo longe demais. **Portal Híbrida.** 10 de julho de 2018. Disponível em: https://revistahibrida.com.br/2018/07/10/a-sede-pelo-pink-money-esta-indo-longe-demais/. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

LEE, Joyce. James Franco poses in drag for Candy Magazine. **CBS News.** 06 de outubro de 2010. Disponível em: https://www.cbsnews.com/news/james-franco-poses-in-drag-for-candy-magazine/. Acesso em 30 de março de 2020.

LEITE, Inerzia Kaliane Torres; FIGUEIREDO, Joana Gomes Dos Santos. Divergências conceituais: gramática normativa. **Revista Graduando**, Feira de Santana (Bahia), n. 1, páginas 45-52, 2010.

LESCAZE, Zoë. Cindy Sherman on James Franco's new show: 'i don't know that i can say it's art'. **Observer.** 14 de abril de 2014. Disponível em: https://observer.com/2014/04/cindy-sherman-on-james-francos-new-show-i-dont-know-that-i-can-say-its-art/. Acesso em 31 de janeiro de 2020.

LIRA, Bertrand. **Documentário e invenção:** estratégias de *mis en scène* como recurso estético e narrativo. Revista Culturas Midiáticas, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2017.

MACINNES, Paul. James Franco on The Sound and the Fury: 'Faulkner pushes me as a film-maker'. **The Guardian (Versão On-line).** 11 de setembro de 2014. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2014/sep/11/james-franco-sound-and-the-fury-actor-director-william-faulkner. Acesso em: 21 de janeiro de 2020.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream:** a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Editora Papirus, 2006.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social (USP).** São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, out. de 1996.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

_____. **Film language:** a semiotics of the cinema. Chicago (EUA): University of Chicago Press, 1991.

MILLER, Daniel. Five women accuse actor James Franco of inappropriate or sexually exploitative behavior. **Los Angeles Times (Versão On-line).** Disponível em: https://www.latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-james-franco-allegations-20180111-htmlstory.html. Acesso em: 11 de janeiro de 2020.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, jun. de 2009 .

MOUSINHO, Luiz Antônio. **Ruído, dialogismo, informação.** BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, Portugal, p. 01-09, 2005.

MURIBECA, Mercês. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. **Estudos de psicanálise**, Belo Horizonte, n. 32, p. 117-128, nov. 2009.

NASCIMENTO, Edna. **Metalinguagem natural e teoria da linguagem.** Alfa. Revista de Linguística. Editora da UNESP, São Paulo, v. 34, p. 115-120, 1990.

NAZARUK, Maja. Reflexivity in anthropological discourse analysis. **Anthropological notebooks**, Liubliana (Eslovênia), Volume 17 (1), n. 3, páginas 73-83, 2011.

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. Medusa ao reverso: uma jornada entre mitos, pedras e danças. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 85-107, jun. 2017.

ONGLEY, Hannah. James Franco explains his fascination with gay culture. **iD (Vice) (Versão On-line)**. 26 de março de 2016. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_us/article/7xv38y/james-franco-explains-his-fascination-with-gay-culture. Acesso em: 21 de janeiro de 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Editora Papirus, 2016.

PARIGI, Stefania. The screen in the mirror: thematic and textual reflexivity in Italian Cinema In: **A companion to Italian cinema**; organizado por Frank Burke. West Sussex (Inglaterra): John Wiley & Sons, Inc., 2017.

PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. **Não tropece na língua:** lições e curiosidades do português brasileiro. Curitiba: Editora Bonijuris, 2012.

POSKITT, Kjartan. **Matemática mortífera**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário:** da pré-produção à pós-produção. Campinas: Editora Papirus, 2012.

PULVER, Andrew. James Franco accusers are 'jumping on the #MeToo bandwagon', say actor's lawyers. **The Guardian (Versão On-line).** Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2020/mar/03/james-franco-accusers-me-too-bandwagon-lawsuit. Acesso em 11 de janeiro de 2020.

RAMOS, Luciano. **Homossexualismo numa versão inacreditável.** Folha de São Paulo, São Paulo, ano 61, nº 19032, 20 de maio de 1981. Caderno Folha Ilustrada, p. 27.

REFLECTO. In: **Dicionário Latim-Português:** termos e expressões; Jair Lot Vieira e Maíra Lot Vieira Micales (org.). São Paulo: Edipro, 2016.

ROCHA, Fernando Martins. **As vozes verbais na gramática normativa:** aspectos problemáticos. 2013. 143 fls. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROCHA, Anderson Alves da. A era de ouro de Hollywood: história e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Revista Comunicologia**, Brasília, v. 12, n.1, p. 19-34, 2019.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROSSET, Tatiane. James Franco e Seth Rogen recriam o clipe de ‘Bound 2′, de Kanye West; assista. **Blog Pop! Pop! Pop! – Portal Veja São Paulo.** Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/james-franco-e-seth-rogen-recriam-o-clipe-de-8216-bound-2-8242-de-kanye-west-assista/. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet**. Nova Iorque: HarperCollins Publishers Inc., 1987.

SAAD, Sheila Maria Ribeiro. **Driblando a censura:** o macarthismo e a figuração do trabalho em Sunset Boulevard, de Billy Wilder. 2014. 176 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SALTZ, Jerry. In conversation: James Franco; The celebrity makes a case for his art before his critic. **Vulture (Versão On-line).** Abril de 2106. Disponível em: https://www.vulture.com/2016/04/james-franco-jerry-saltz-converstaion-c-v-r.html. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Revista Textura** – ULBRA, v. 18, p. 50-66, 2016.

SCRIPT DOCTOR. In: **Dicionário Collins On-line**. Glasgow, HarperCollins Publishers. 2020h. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/script-doctor>. Acesso em 30 de março de 2020.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. **Passeios hamletianos com Cortázar e Antonioni:** incursões metaficcionais, narrativas à beira da paralisia. 2017. 209 fls. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SOUSA, Fabio Augusto Meira de. **Em abismo:** os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo. 2013. 113 fls. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOUZA, Eloisio. A teoria *queer* e os estudos organizacionais: revisando conceitos sobre identidade. **RAC**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, art. 2, pp. 308-326, mai. 2017.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

_____. **Reflexivity in film and literature:** from Don Quixote to Jean-Luc Godard. Nova Iorque: Columbia University Press, 1992a.

_____. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática: 1992b.

_____. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Editora Papirus, 2003.

_____. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Mary Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TABOSA, Adriana Santos. As noções de práxis e poiêsis em Aristóteles. **Argumento.** v. 11, n. 10, dez. 2011.

VANOYE, Francis; LETÉ, Anne Goliot. **Ensaio sobre análise fílmica.** São Paulo: Editora Papirus, 2002.

WEINER, Jonah. The mystery of James Franco: inside his manic days and sleepless nights. **Rolling Stone Magazine (Versão On-line).** 23 de março de 2016. Disponível em: https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/the-mystery-of-james-franco-inside-his-manic-days-and-sleepless-nights-117022/. Acesso em: 19 de janeiro de 2020.

WIECZOREK, Rodrigo Traple. Da academia para o divã: reflexões sobre o narcisismo. **Aletheia** v. 49, n. 2, p. 20-29, jul./dez. 2016.