

Resistência das desviantes: caminhos teóricos para a análise fílmica de documentários numa perspectiva feminista e *queer*¹

Alice K. S. Oliveira²

Daiany Ferreira Dantas³

Universidade de Estado do Rio Grande do Norte – UERN

RESUMO

O trabalho investiga produções lésbicas com uma perspectiva crítica que reconhece invisibilizações e os atravessamentos entre identidade, memória e interseccionalidade, com ênfase no documentário. O objetivo é construir um marco teórico que evidencie as contribuições feministas e *queer*, ressaltando dimensões subjetivas e políticas. A pesquisa é baseada em revisão bibliográfica e análise contextual, orientada por autoras como Holanda (2016), Halberstam (2020), Amaranta Cesar (2022), Brandão e Sousa (2019) e Didi-Huberman (2011). A principal contribuição reside na valorização do olhar lésbico como ferramenta crítica no campo do cinema documental.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Lesbianidade; Cinema Menor; Visibilidade; Agenciamento.

INTRODUÇÃO

O documentário, enquanto linguagem que opera a partir da experiência e da inscrição da memória, tem se mostrado um campo fértil para a afirmação de subjetividades dissidentes. No contexto brasileiro, a presença de cineastas lésbicas nesse campo evidencia um gesto que não é apenas estético, mas profundamente político: disputar narrativas, visibilidades e a própria inscrição histórica de seus corpos e trajetórias. O presente trabalho busca compreender como essas mulheres se inserem, e resistem, em um campo audiovisual historicamente estruturado pela cisgeneridade, heteronormatividade e masculinidade branca.

Segundo o relatório (ANCINE, 2021), entre os 650 longas-metragens brasileiros exibidos nos cinemas entre 2018 e 2021, 125 filmes tiveram participação exclusivamente feminina na direção. Já a direção de arte e produção executiva foram as funções com

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade”, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Jornalismo da UERN, email: alicekelly@alu.uern.br

³ Professora do Curso de Jornalismo da UERN, email: daianyandantas@uern.br

maior participação exclusivamente feminina no período (46,4% e 40,6%, respectivamente). Esses dados evidenciam que, mesmo quando há avanços, eles se concentram em áreas consideradas periféricas pela lógica da autoria cinematográfica dominante, enquanto funções como direção de fotografia (10% feminina) e direção geral seguem sendo espaços de hegemonia masculina.

Segundo Holanda (2015), o movimento de mulheres diretoras de documentários abordando questões ligadas às movimentações nos anos 1960 e 1970 que abriram caminho para que, décadas depois, outras cineastas também se inserissem no campo documental, reivindicando suas próprias narrativas. Embora o cânone cinematográfico tenha sido historicamente dominado por homens, essas pioneiras demonstraram que o documentário pode ser uma ferramenta de questionamento e representação de realidades marginalizadas.

Apesar disso, o campo do audiovisual permanece excludente até hoje, obras de autoria feminina, principalmente de mulheres lésbicas, negras e indígenas, ainda são vistas como um “cinema menor” e estão, por questões curatoriais e de incentivos orçamentários, endereçadas ao “fracasso”. Fracasso esse, que está ligado a não estar presente no *mainstream*, sofrer com a falta de visibilidade, estereotipação, e ainda, a escassez de recursos materiais para a produção. No entanto, esse mesmo fracasso, como propõe Halberstam (2020), torna-se uma estética na qual podemos identificar imagens de resistência, uma recusa criativa à normatividade que abre espaço para formas alternativas e insurgentes de existir no mundo.

AUTORIA FEMININA, INTERSECCIONALIDADE E MEMÓRIA

Se a história das mulheres já foi tradicionalmente negligenciada, as histórias das mulheres que convivem com mais camadas de interseccionalidade foram ainda mais marginalizadas. Se não, contadas com altíssimo grau de higienização e silenciamento, seja por estigmas sociais, seja pela imposição da heteronormatividade, dos padrões de gênero, do racismo e dos inúmeros meios de dominação dos corpos femininos e feminilizados. Segundo Holanda (2015), os primeiros filmes de autoria feminina que abriram espaço nesse campo, de certa, acompanhavam a agenda feminista de cenário da época. Porém, esse feminismo não acompanhava as demandas interseccionais. Essa ausência de interseccionalidade dentro do feminismo branco é um problema estrutural.

Como aponta Akotirene,

[...] a inalterabilidade do feminismo branco, movimento antirracista e instâncias de direitos humanos, se deve ao fato destes, absolutamente, encontrarem dificuldades metodológicas práticas na condução das identidades interseccionais (Akotirene, 2019, p. 35).

Dessa forma, a necessidade de compreender o sujeito em sua diversidade, e não como uma identidade única e universal, torna-se urgente quando pensamos o cinema documental como campo de disputa simbólica. Isso porque a produção audiovisual historicamente consolidou uma representação homogênea da mulher, muitas vezes baseada em um modelo normativo de feminilidade branca, cis, heterossexual e de classe média. Essa construção hegemônica não apenas apaga as múltiplas experiências de gênero, raça e sexualidade, mas também reproduz um imaginário excludente que coloca a mulher negra, lésbica ou indígena como uma diferença a ser corrigida e/ou silenciada. Como aponta Kilomba (2019, p. 31), “[...] aqui, examino a interseção entre ‘raça’ e gênero, bem como o fracasso do feminismo ocidental de se aproximar da realidade de mulheres negras no tocante ao racismo genderizado”.

É nesse sentido, também, que o conceito de contra-arquivamento (Derrida, 2001) se apresenta como uma estratégia para contestar a hegemonia na Memória⁴, questionando as normas que determinam o que merece ser lembrado. No cinema documental, essa prática se manifesta na produção de filmes que não apenas resgatam histórias silenciadas, mas também desafiam a própria estrutura dos registros históricos, reafirmando a necessidade de um olhar dissidente sobre a construção da memória. Como aponta Halberstam (2020, p. 38), essa prática “[...] lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras ‘memorializações’”. Ou seja, o contra-arquivo não nega o passado, mas o reinscreve, permitindo que vozes outrora silenciadas ressoem em novos registros, que não pretendem ser neutros ou universais, mas localizados, afetivos e políticos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

A análise parte de uma perspectiva interseccional e crítica da imagem, mobilizando autoras e autores que pensam a relação entre poder, visibilidade e estética. Para Brandão

⁴ A Memória, com "M" maiúsculo, refere-se a um mecanismo disciplinar e institucionalizado, vinculado ao arquivamento oficial e à autoridade, funcionando como um dispositivo que “[...] lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras ‘memorializações’” (Halberstam, 2020, p. 38).

e Sousa (2019, p. 280), as imagens da lésbica “são quase invisíveis, operando à margem da representação da heteronormatividade (e mesmo da homossexualidade masculina)”. Essa invisibilidade, no entanto, não é ausência absoluta: “cada instante pronta para ser (de)codificada” (Brandão; Sousa, 2019, p. 280). Amaranta Cesar (2022, p. 294), por sua vez, afirma que “visibilizar trajetórias e obras é construção de mundo possível”, entendendo a curadoria como ação política e situada. Já Halberstam (2020, p. 24) propõe o “fracasso” como resistência: “fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas [...] de ser no mundo”.

Investigar o documentário a partir das realizadoras é observar suas trajetórias e percursos de inserção ou exclusão na indústria e nos espaços curatoriais. Como aponta Didi-Huberman (2011), ao teorizar com o pensamento de Pasolini, práticas culturais marginalizadas, como formas de sociabilidade e modos de se relacionar com o ambiente, se mantêm vivas mesmo sobre repressão ou invisibilização. Didi-Huberman sugere que essas práticas persistem à normatização.

É nesse campo que o conceito de cinema menor, um cinema de resistência feito às margens, se articula, também, ao pensamento de Halberstam (2020), especialmente no que diz respeito à recusa das lógicas normativas de sucesso. As produções realizadas por mulheres lésbicas, com recursos limitados e à margem das políticas públicas de fomento, não buscam atender aos critérios de excelência estética, técnica ou comercial impostos pelo cinema institucional/industrial.

Elas produzem, a partir de outras formas de valor e sentido, sobrevivendo da precariedade como condição política e criativa. Essa recusa da lógica de sucesso, que associa visibilidade à compensação, reprodução de normatividade, acúmulo de capital e moralidade, se expressa, no cinema *queer*⁵, por meio de formas que desafiam as narrativas. Esse “cinema menor”, portanto, não deve ser entendido como insuficiente por não alcançar os padrões convencionais de qualidade ou sucesso, mas sim como uma escolha consciente de romper com essas normas. Ele tensiona a lógica dominante ao propor outras formas de narrar, produzir e representar, tanto no aspecto estético quanto nas decisões políticas que orientam sua realização.

⁵ Paul B. Preciado (2008) define *queer* como uma forma de resistência às estruturas normativas de gênero e sexualidade. Nesse sentido, consideramos como cinema *queer*, uma categoria de obras que representem comunidade LGBTQIA+ e dessa forma desestabilizam as categorias tradicionais de gênero e a heterossexualidade como regime político.

O OLHAR LÉSBICO, REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE

A discussão sobre a construção de narrativas cinematográficas a partir da experiência pessoal leva inevitavelmente à problematização do olhar, especialmente no que diz respeito às representações de gênero e sexualidade. Nesse sentido, a tradicional divisão binária entre um olhar masculino e um olhar feminino, muitas vezes sustentada por uma perspectiva essencialista⁶, precisa ser desafiada para que se compreenda que o olhar cinematográfico é uma construção social e política. É nesse ponto que pensamos Mulvey, que explora essa discussão ao introduzir a noção de escopofilia e o conceito de *male gaze*, ou seja, o olhar masculino que domina o cinema clássico e objetifica e hipersexualiza a figura da mulher.

Mulvey (1983) argumenta, “[...] o cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer” (Mulvey, 1983, p. 440). É nessa perspectiva que podemos pensar o olhar lésbico, que por exemplo, propõe uma ruptura com essa estrutura narrativa e visual, desafiando essa visão no prazer patriarcal do olhar dentro do cinema. Já que, ao contrário do olhar masculino que objetifica e erotiza a mulher dentro de um discurso de dominação, o olhar lésbico pode repensar as representações, tirando a mulher da posição passiva e permitindo novas formas de subjetividade.

Dessa forma, ao ampliar a compreensão sobre os olhares possíveis no cinema, questiona-se a noção essencialista que associa a identidade de gênero a uma maneira única de ver e representar o mundo, reconhecendo que o olhar é, antes de tudo, uma construção social e política que pode ser contestada e reinventada. Para aprofundar essa discussão, Butler (2015) contribui problematizando a forma como os enquadramentos estruturam a percepção e a representação das vidas. Argumentando que, “[...] o enquadramento que busca conter, transmitir e determinar o que é visto (e algumas vezes, durante um período, consegue fazer exatamente isso) depende das condições de reprodutibilidade para ter êxito” (Butler, 2015, p. 25).

⁶ Refere-se à ideia de que as diferenças entre homens e mulheres são naturais, imutáveis e determinadas biologicamente. Para Wittig, essa concepção reforça a opressão ao tratar as mulheres como um grupo definido por características biológicas. Assim, a autora critica a naturalização dessas categorias, destacando que “ao admitir que há uma divisão ‘natural’ entre mulheres e homens, naturalizamos a história, assumimos que ‘homens’ e ‘mulheres’ sempre existiram e sempre existirão” (Wittig, 1981, p. 6), desconsiderando o caráter político da construção de gênero.

Falar sobre diretoras lésbicas no cinema exige, antes de tudo, compreender o contexto histórico e simbólico em que essas presenças se constroem, ou melhor, em que essas presenças resistem. Elas emergem em meio a um campo audiovisual marcado por estruturas cis-heteronormativas, onde o desejo lésbico é sistematicamente apagado, estigmatizado ou, nos raros momentos em que se torna visível.

Essa lógica de apagamento e enquadramento do desejo lésbico atravessa tanto o modo de produção quanto a representação no campo audiovisual. Mesmo quando há certa abertura para a visibilidade lésbica, esta costuma ser condicionada à adequação de um modelo estético e comportamental que traduza esse corpo dissidente em termos aceitáveis ao olhar hegemônico. É também falar sobre quem pode desejar, como esse desejo pode ser representado e, sobretudo, quem tem legitimidade para olhar e narrar esse desejo sem que ele seja imediatamente higienizado ou domesticado.

Sua existência, portanto, “[...] não havendo um lugar seguro para o lesbianismo, não havendo sequer reconhecimento da lésbica na esfera pública, sua existência parece mesmo fadada ao des/aparecimento” (Brandão e Sousa, 2019, p. 281). E assim, torna-se evidente que o acesso aos meios de produção tradicionais, que são caros, excludentes, hierárquicos e homogeneizados, permanece inacessível para as mulheres, e de forma ainda mais cruel, para mulheres lésbicas.

Nesse contexto do cinema documental, podemos citar Rita Moreira, especialmente o filme “Lesbian Mothers” (1972), que é um resgate histórico na constituição de um olhar lésbico insurgente. Produzido nos Estados Unidos por Rita e sua então companheira, Norma Bahia Pontes, o vídeo articula entrevistas de mulheres lésbicas com filhos, revelando a profunda homofobia presente nas visões normativas sobre maternidade. Trata-se de uma obra pioneira em seu gesto político e estético: ao confrontar o discurso social com a experiência concreta das entrevistadas, o documentário atua como contra-arquivo, desestabilizando o que se entende por família, cuidado e afeto. A escolha pelo vídeo como suporte e a produção em um contexto independente também alinham o filme ao conceito de cinema menor, feito à margem dos sistemas industriais, com recursos limitados, mas com forte densidade política e subjetiva.

Já em “Fabiana” (2018), de Brunna Laboissière, é a estrada que se transforma em espaço simbólico de resistência e errância. A diretora acompanha de dentro da cabine do caminhão os últimos dias na ativa de Fabiana, mulher trans e lésbica que há mais de três

décadas vive como nômade nas rodovias brasileiras. O filme é marcado por uma estética do cotidiano, do silêncio e da conversa, que escapa das fórmulas narrativas clássicas e oferece uma imersão radical na intimidade da protagonista.

Assim, Fabiana opera também como agenciamento: recusa as formas normativas de representação da sexualidade dissidente, e agenciamento de uma memória viva, corporal e afetiva. Com isso, o documentário se posiciona como um gesto de cuidado e escuta entre mulheres, o olhar da diretora, ainda que não posicionado diretamente como lésbico, se constroi em cumplicidade feminina, deslocando o enquadramento tradicional para abrir espaço à voz e ao desejo da personagem. Nesse sentido, o filme se inscreve no campo do cinema menor e do olhar *queer*, em que a precariedade formal e a não-linearidade são estratégias de resistência frente à lógica cis-heteronormativa do sucesso e da visibilidade padronizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, para as desviantes, da exclusão surge a possibilidade. As concepções teóricas de cinema menor e arte do fracasso não falam sobre a insuficiência das obras, mas denunciam a insuficiência de uma indústria excludente e misógina, cujo olhar de estereotipia e apropriação é frequente. A esse ponto, fica impossível não reconhecer que as práticas cinematográficas, especialmente de mulheres lésbicas, e principalmente no campo do documentário, operam como gestos de persistir diante de uma historiografia audiovisual marcada por apagamentos sistemáticos.

Essas produções se constroem sobre os silêncios, e é justamente aí que reside sua força, é pensar que trata-se de um cinema que desafia os limites do sistema, do que foi legitimado como memória e que se posiciona como contra-arquivo, um arquivo menor, mas que persiste. Com os conceitos emprestados de Cesar, Didi-Huberman e Halberstam, compreendemos que essas produções não estão preocupadas em alcançar o sucesso definido pelas lógicas capitalistas e cis-heteronormativas. Pelo contrário, elas fazem do fracasso e da margem os elementos que ensinam a mobilizar uma linguagem que não se submete às exigências da narrativa dominante. Nesse processo, a visibilidade deixa de ser um fim em si e passa a ser um campo de disputa, onde tornar algo visível é, antes de tudo, um gesto político de sobrevivência.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

BRANDÃO, A.; SOUSA, R. L. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**. Brasília: ANCINE, 2021.
Disponível em: <https://11nk.dev/6Kfkl> Acesso em: 29 abr. 2025.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CESAR, Amaranta. Atravessar ruínas: curadoria e pensamento de imagens. In: CARDOZO, A. (org.). **Curadoria em processos de pesquisa**. Salvador: EDUFBA, 2022. p. 283-295.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. São Paulo: Ubu, 2011.
HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, A. R.; NUÑEZ, F.; HOLANDA, K. (Orgs.). **Cinema e América Latina**. São Paulo: Socine, 2016.

HOLANDA, Karla. **Documentário Moderno Brasileiro: O Lado B da História**. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437–453. (Coleção Arte e Cultura, v. 5).

PRECIADO, Paul B. **Testo yonqui**. Madri: Editorial Espasa, 2008.

WITTIG, Monique. **Não se nasce mulher**. RÁIOT, 1981. Madrid: Egales, 2006.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

LESBIAN MOTHERS. Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Produção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque: produção independente, 1972. 27 min, filme, son., color. Legendado. Inglês. (Documentário)

FABIANA. Direção: Brunna Laboissière. Produção: Brunna Laboissière; Fernando Pereira dos Santos. São Paulo: UN-NA Artes Audiovisuais; Sendero Filmes, 2018. 89 min, filme, son., color. Legendado. Português. Distribuição: Olhar. (Documentário)