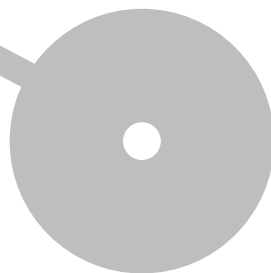




Efeitos do conservadorismo na comunidade *queer* de Lamego (documentário acompanhado de ensaio sobre minorias no cinema)

Raquel Filipa Marta de Lima

10/2025



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Raquel Filipa Marta de Lima

**Efeitos do conservadorismo da comunidade queer de Lamego (documentário
acompanhado de ensaio sobre minorias no cinema)**

Trabalho de Projeto
**Mestrado em Cinema e Fotografia -Especialização em Cinema Documental e
Experimental**

Orientação: Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Vila do Conde, outubro de 2025

Raquel Filipa Marta de Lima

**Efeitos do conservadorismo da comunidade queer de Lamego (documentário
acompanhado de ensaio sobre minorias no cinema)**

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Cinema e Fotografia -Especialização em Cinema Documental e
Experimental**

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Manuel Eduardo dos Santos Taboada
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor António Afonso Costa
Universidade Lusófona - Lisboa

Vila do Conde, outubro de 2025

AGRADECIMENTOS

Ao Diogo, à Ana e à Patrícia por servirem este projeto com a sua dedicação, companheirismo e sensibilidade.

Ao Miguel pela generosidade, tempo e prontidão em aceitar o convite.

Ao Simon, por estar sempre presente, longe ou perto, nas rodagens ou fora delas.

À Ângela, por ter sempre resposta para tudo.

Aos Joões, pela música e pela dança.

Ao meu pai, pela sua obsessão em fazer filmes e pela acomodação da equipa.

Ao Joaquim Cabral por me disponibilizar o seu acervo audiovisual.

À Joana e à Carolina de *Redoma* por confiarem em mim a sua música.

À equipa do Teatro Ribeiro da Conceição, pela sua ajuda, disponibilidade e paciência.

À Elisa e à Mariana pelo somatório de horas em que ouviram os meus queixumes.

À minha mãe, sempre e para sempre.

Ao Rui, que no final da corrida se ofereceu para desenhar o poster.

Ao meu orientador e aos meus professores, José Quinta Ferreira, António Negrão, Filipe Lopes e Nuno Tudela, pelos conselhos e apoio prestado.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio procura compreender de que forma o cinema representa minorias sexuais e como o documentário pode atuar como ferramenta de visibilidade e transformação social.

A componente teórica inicia-se com a contextualização histórica das personagens *queer* no cinema clássico de Hollywood, analisando estereótipos e códigos visuais que moldaram a sua representação. Segue-se a abordagem ao movimento *New Queer Cinema*, que, nos anos 1990, propôs novas estratégias políticas e estéticas, contestando a exclusão histórica de identidades dissidentes.

Na componente prática, analisa-se o documentário *Fora*, projeto final realizado no âmbito do mestrado, que retrata experiências *queer* num ambiente conservador, evidenciando tensões entre pertença e exclusão.

São discutidas as decisões estéticas, narrativas e éticas do processo, incluindo o uso de material de arquivo, a construção simbólica de personagens e o papel da música na narrativa.

Este percurso culmina no cruzamento da investigação teórica com o desenvolvimento prático do projeto final, com a análise do processo de desenvolvimento do documentário *Fora* sob a perspetiva da realização.

Palavras-chave: representação *queer*, estereótipos, *New Queer Cinema*, documentário, conservadorismo, realização.

ABSTRACT

This essay seeks to understand how cinema represents sexual minorities and how documentary filmmaking can act as a tool for visibility and social transformation.

The theoretical component begins with a historical contextualization of *queer* characters in classic Hollywood cinema, analysing stereotypes and visual codes that shaped their representation. It then addresses the *New Queer Cinema* movement, which, in the 1990s, proposed new political and aesthetic strategies, challenging the historical exclusion of dissident identities.

The practical component analyses *Fora*, the final master's project, which portrays *queer* experiences in a conservative environment, highlighting the tensions between belonging and exclusion.

The discussion focuses on the aesthetic, narrative, and ethical decisions of the process, including the use of archival material, the symbolic construction of characters, and the role of music in the narrative.

This path culminates in the intersection between theoretical research and the practical development of the final project, with an analysis of the making of *Fora* from the perspective of its direction.

Keywords: *queer* representation, stereotypes, *New Queer Cinema*, documentary, conservatism, directing.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO ANALÍTICO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	10
1 DO INVISÍVEL AO POLÍTICO – A REPRESENTAÇÃO <i>QUEER</i> NO CINEMA	11
1.1 Análise da representação de minorias no cinema, com foco em personagens <i>queer</i> 11	
1.2 Abordagem sobre a temática <i>queer</i> no cinema – New <i>Queer</i> Cinema	14
1.3 O cinema enquanto promotor de mudanças sociais	18
1.4 Narrativas do documentário – Estudos de caso	20
1.4.1 As I Was Looking Above, I Could See Myself Underneath	21
1.4.2 <i>O silêncio é um corpo que cai</i>	23
2 A REALIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO <i>FORA</i>	26
2.1 Pré-produção: do tema ao planeamento	26
2.1.1 Introdução ao tema	26
2.1.2 Personagens	28
2.1.3 Locais de filmagem	32
2.2 A utilização de material de arquivo	34
2.3 Abordagem estética	36
2.4 Organização da equipa e do cronograma de produção	37
2.5 Produção:	40
2.5.1 A realização e a comunicação com as personagens	40
2.5.2 Adaptação do guião ou plano de filmagem durante a produção	40
2.5.3 A construção da narrativa a partir dos modos do documentário	42
2.6 Pós-produção	43
2.6.1 Montagem	43
2.6.2 Música	47
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	52

ANEXOS.....	53
Anexo 1 – Excerto da entrevista a Cláudia Varejão retirada do podcast <i>Fala com ela</i> da Antena 1.....	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frames de <i>As I Was Looking Above I Could See Myself Underneath</i> de Ilir Hasanaj (2022).....	23
Figura 2 - Frames de <i>As I Was Looking Above I Could See Myself Underneath</i> de Ilir Hasanaj (2022).....	22
Figura 3 - Frames de <i>O silêncio é um corpo que cai</i> de Agustina Comedi (2017)	24
Figura 4 - Frames de <i>O silêncio é um corpo que cai</i> de Agustina Comedi (2017)	25
Figura 5 - Frames de <i>O silêncio é um corpo que cai</i> de Agustina Comedi (2017)	26
Figura 6 - Frames de <i>Fora</i> - Cenas da personagem Miguel no quarto e no bar <i>Brian Boru</i>	32
Figura 7 - Frames de <i>Fora</i> - Personagem do careto em diferentes <i>locations</i>	33
Figura 8- Frames de <i>Fora</i> - Imagens de arquivo da procissão e da Marcha Luminosa ...	34
Figura 9 - Frames de <i>Fora</i> - personagem Miguel nas imagens de arquivo da procissão e da Marcha Luminosa.....	35
Figura 10 - Cronograma geral de produção	39
Figura 11 - Frame de <i>Fora</i> - personagem Miguel na cena do mercado	41
Figura 12 - Frames de <i>Fora</i> - personagem Miguel na cena do Carnaval de Lazarim	42

INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto arte e linguagem, desempenha um papel determinante na forma como as sociedades constroem e projetam as suas representações coletivas. No que diz respeito às identidades *queer*, essa relação com o ecrã é marcada por uma história de silenciamento, codificação, estereótipos, mas também por estratégias de resistência e reconfiguração. Entre a invisibilidade imposta pela norma heteronormativa e os gestos de afirmação que emergem no espaço cinematográfico, a representação *queer* torna-se um território de disputa política e simbólica.

Na componente teórica deste ensaio, o percurso inicia-se com uma contextualização histórica e teórica da presença de personagens *queer* no cinema, analisando os estereótipos e códigos visuais que moldaram a sua representação desde os primórdios da indústria cinematográfica. Abordam-se figuras como o *pansy* e a *mannish woman*, bem como os mecanismos de invisibilização e de codificação *queer*, situando estas representações num contexto social e político mais amplo. Posteriormente, avança-se para o estudo do *New Queer Cinema*, movimento que, a partir de 1990, propôs uma rutura estética e política, reivindicando narrativas próprias e contestando a exclusão histórica das identidades dissidentes no audiovisual.

Este enquadramento teórico serve de base para a segunda parte do trabalho, dedicada ao relatório prático do documentário *Fora*, realizado no âmbito do projeto final do Mestrado em Cinema Documental e Experimental. A obra observa a comunidade *queer* de Lamego, cidade marcada por valores conservadores e carregada de tradições, revelando histórias que, até então, permaneciam silenciadas.

Assim, este trabalho articula dois planos complementares: a análise histórica e política da representação *queer* no cinema e a reflexão sobre um processo criativo específico, marcado por escolhas estéticas, narrativas e éticas. Ao cruzar teoria e prática, pretende-se compreender de que modo o cinema pode não apenas registar a realidade, mas também intervir nela, ampliando o espaço de existência e reconhecimento das identidades dissidentes e questionando as estruturas que as marginalizam.

1 DO INVISÍVEL AO POLÍTICO – A REPRESENTAÇÃO *QUEER* NO CINEMA

1.1 Análise da representação de minorias no cinema, com foco em personagens *queer*

A representação *queer* no cinema tem sido historicamente moldada por estereótipos, invisibilização e subtextos codificados. Desde os primórdios da indústria cinematográfica, personagens *queer* eram frequentemente representadas de forma indireta, através de códigos visuais e comportamentais que insinuavam a sua orientação sexual sem a tornar explícita. Beshoff e Griffin (2006), apontam que devido à ausência de marcadores físicos evidentes para a orientação sexual, o cinema de Hollywood recorreu à inversão de padrões tradicionais de género para codificar personagens *queer*. Como afirmam os autores em *Queer Images - A History of Gay and Lesbian Film in America*, “unlike the social categories of race, age, gender, or disability, sexual orientation has few (if any) physical markers that the visual medium of film can exploit” (Beshoff & Griffin, 2006, p. 15). Deste modo, surgem os estereótipos como forma de “fazer o invisível visível” (Dyer, citado em Beshoff & Griffin, 2006, p. 15).

Film theorist Richard Dyer suggests that the purpose of stereotypes is to make something invisible visible. Thus stereotypes of homosexuals as effeminate men and mannish women afford heterosexuals the vision of what a homosexual is supposedly really like. If homosexuals were just like everyone else—not physically different—there would be less reason to single them out for special treatment or persecution. (Beshoff & Griffin, 2006, p. 15).

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, dois arquétipos ganharam denominação e relevo: o *pansy* e a *mannish woman*. Como reforçam os autores, “By the 1920s, a stereotypical image of male homosexuality was prevalent both in the cinema and in real life: the pansy (...) a flowery, fussy, effeminate soul given to limp wrists and mincing steps” (Beshoff & Griffin, 2006, p. 24). Este estereótipo consolidava a ideia de que a homossexualidade masculina era sinónimo de inversão de género, alimentando a crença de que todos os homens gays eram necessariamente femininos (Beshoff & Griffin, 2006, p. 25).

Apesar da sua presença, estas personagens eram frequentemente secundárias e usadas como alívio cómico ou em cenas acessórias. A aparente visibilidade destas personagens não as tornaria menos invisíveis por aparecerem.

The fact that most early movie sissies were homosexual only if one chose to see them as being homosexual was simply a reflection of the fact that the existence of homosexuals in society was acknowledged only when society chose to do so. Although the presence of sissies in the Thirties and Forties did not imply that homosexuality in fact existed, it implied that homosexuals could exist if things were topsy-turvy, and it provided a subtextual reminder that the basic illusion of America was pretty shabby. Sissies were an outlet for unspeakable ideas. (Russo, 1981, p.32)

A homossexualidade, enquanto assunto tabu, sustentava a crença de que só existia quando verbalmente assumida. Na ausência dessa confirmação, a identidade *queer* era frequentemente codificada em gestos, vozes ou atitudes, criando margens de ambiguidade que possibilitavam leituras indiretas por parte de espectadores *queer* atentos.

A *mannish woman*, por sua vez, surgia como uma mulher masculinizada, que usava roupas consideradas masculinas, ostentava cabelos curtos e atitudes desafiadoras dos papéis tradicionais de género. No entanto, ainda que insinuassem afastamento da feminilidade normativa, essas personagens raramente eram envolvidas em relações homoafetivas (Benshoff & Griffin, 2006, pp. 26–27). Tal como no caso masculino, estas figuras femininas eram mais simbólicas do que representativas, muitas vezes servindo como uma resposta conservadora à crescente independência das mulheres na sociedade. A leitura destas representações não é consensual: se por um lado podem ser vistas como uma forma de visibilidade, por outro, reforçam estereótipos e conotações que talvez devessem ser superadas, em vez de perpetuadas.

Critical reaction to the pansy stereotype over the years has been mixed. Some regard it as a negative image that insults and demeans gay men. Others point to the stereotype as important historical evidence that homosexuals did exist in Hollywood films, while others chastise pansy haters for thinking that effeminacy is necessarily insulting. Furthermore, while the pansy figure may differ from how people today view gay men, this image did correspond to how homosexuality was defined during that era—even by many homosexual men themselves. Yet, one must admit that the pansy was typically used in these films as a source of humor, relegated to the sidelines in throwaway moments or small supporting parts, simultaneously announcing both his presence and his inconsequentiality. (Benshoff & Griffin, 2006, p. 26).

A introdução do Código Hays em 1934 visou pôr fim ao que muitos interpretaram como uma libertinagem política, sexual e de costumes que marcara o cinema dos anos vinte (Ferreira, 2014, p.48). Ainda assim, segundo os autores, o personagem *pansy* sobreviveu, mas de forma dessexualizada, ora sendo casado com mulheres, ora representado como assexuado (Benshoff & Griffin, 2006, pp. 30–31). Esse desaparecimento intencional funcionava como mecanismo de defesa contra qualquer sugestão de perversão sexual.

“Similar to the transformation of the homosexual pansy to asexual sissy, the sexualized mannish women of the pre-Code era were transformed into asexual tomboys or cold maiden aunts.”

(Benshoff & Griffin, 2006, p. 15)

Durante a década de 1940, sobretudo com o contexto da Segunda Guerra Mundial, o cinema de Hollywood passou a incorporar de forma mais recorrente referências *queer*. Esse movimento coincidiu com o fortalecimento de ambientes homosociais – como o exército, composto exclusivamente por homens, e as fábricas, onde mulheres trabalhavam em massa – que favoreceram a formação de laços entre indivíduos *queer*, anteriormente dispersos (Benshoff & Griffin, 2006, p. 32). No ambiente das forças armadas, as amizades masculinas intensas foram não apenas toleradas, mas promovidas como elemento de união e moral: “o companheirismo profundo entre amigos foi um tema comum durante a Segunda Guerra Mundial” (Benshoff & Griffin, 2006, pp. 32-33), o que se refletiu nas representações cinematográficas da época.

Apesar do cenário parecer positivo a nível social, em contrapartida a expressão *queer* no cinema passou a estar associada à vilania, com personagens nazis e espões frequentemente caracterizados por traços afeminados ou sexualidade ambígua, reforçando os estigmas negativos.

Estas figuras passaram de caricaturas inofensivas a ameaças subtis, refletindo ansiedades sociais da época.

“Not all of the queers in early Hollywood films were frivolous and funny. Some were strange, sick, and potentially dangerous. A few war films seem to indicate that the Production Code Administration would allow intimations of “sex perversion” if they were used to characterize the enemy.”

(Benshoff & Griffin, 2006, p. 35)

A partir de 1950, a concepção da homossexualidade começou a afastar-se da ideia de inversão de género, aproximando-se de expressões mais convencionais de masculinidade e feminilidade entre pessoas *queer*. Esta mudança tornou mais difícil distinguir visualmente indivíduos heterossexuais de homossexuais, o que teve um impacto nas formas como as identidades *queer* passaram a ser representadas no cinema (Benshoff & Griffin, 2006, p. 37).

1.2 Abordagem sobre a temática *queer* no cinema – New *Queer* Cinema

Embora o *New Queer Cinema* tenha emergido com força em 1990, este surgimento não foi feito de forma espontânea nem isolada. Como afirma B. Ruby Rich, “Nothing starts at the beginning, not really. (...) The New Queer Cinema is no exception” (Rich, 2013, p. 3). Como se pode constatar anteriormente, a genealogia *queer* no cinema é construída sobre camadas de codificação, resistência e reinvenção, em que os espectadores *queer* desempenharam um papel ativo na construção de sentido.

Antes de 1969, período ainda sob vigência do Código Hays, poucos filmes podiam ser abertamente classificados como gays ou lésbicos; o que existia era, sobretudo, uma cultura de leitura nas entrelinhas: “gay and lesbian audiences (...) celebrated subtexts and coded language (...) and prided themselves at being adept enough to read their own desires into the plots” (Rich, 2013, p. 4).

A ausência de personagens abertamente *queer* forçou os espectadores a construir estratégias de leitura codificada, projetando os seus desejos em narrativas ambíguas e apropriando-se de sentidos que escapavam à norma heterossexual dominante. Paralelamente, o cinema experimental norte-americano do pós-guerra funcionou como refúgio para cineastas *queer*, oferecendo um espaço de liberdade estética e identitária que, como observa Rich, “was a very *queer* place indeed, hiding in plain sight for years until it was safe to come out” (Rich, 2013, p. 4).

Este passado subversivo e invisível é fundamental para compreender não só o surgimento do *New Queer Cinema*, mas também a sua força política e estética como resposta à história de apagamento *queer* no audiovisual.

O ambiente de restrições e controlo que durante décadas abafara a expressão homossexual no cinema começou a sofrer alterações significativas entre 1980 e 1990. Estes anos foram marcados por profundas transformações sociais, culturais e políticas, que abriram caminho ao surgimento de uma nova vaga cinematográfica, conhecida como *New Queer Cinema*.

Nova Iorque, enquanto cidade cosmopolita, desempenhou um papel crucial neste contexto. Durante a década de 80, a cidade representou um destino promissor para muitos jovens *queer* que procuravam não só novas oportunidades económicas, mas também um espaço de liberdade longe das suas famílias conservadoras. Nova Iorque oferecia rendas acessíveis, bairros multiculturais, clubes e espaços alternativos que permitiam a partilha de vivências, políticas e estéticas dissidentes. Essa confluência de experiências deu origem a uma comunidade *queer* cada vez mais coesa e interventiva, cuja identidade se consolidava através da resistência cultural e da experimentação artística. Como descreve B. Ruby Rich, “The city was ours. Property values were low, apartments had rent control, clubs were everywhere, and the streets were locations of congregation, invention, and celebration” (Rich, 2013, p. xviii).

No entanto, esta efervescência foi abalada pela crise da SIDA, que afetou de forma devastadora a comunidade *queer*. O vírus do HIV, inicialmente referido nos media como “cancro gay” (Rich, 2013, p. xvi), propagou-se rapidamente, gerando pânico social e alimentando preconceitos já existentes. A resposta das instituições foi, em muitos casos, marcada pela negligência e pelo desprezo. O governo de Ronald Reagan (1981-1989), recusou-se durante anos a referir-se publicamente à SIDA, e pouco fez para conter a crise, numa atitude que refletia o desinteresse político em proteger vidas *queer* (Rich, 2013, p. xvi).

“Reagan’s speechwriters never let him utter the word aids, apart from a few demands for testing or quarantine. Construing aids as God’s retribution for the sin of homosexuality, he and his neocon cronies set the tone for the country.”

(Rich, 2013, p. xvi)

Esta omissão institucional traduziu-se num abandono político das minorias sexuais e reforçou a narrativa moralizante segundo a qual a doença seria uma punição divina para comportamentos considerados desviantes.

Face a esta indiferença institucional e ao estigma veiculado pelos media, começaram a surgir movimentos ativistas como o ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash*

Power), fundado em 1986. Este coletivo tornou-se exemplar na forma como conjugava ação direta e criação cultural, exigindo não só a produção e disponibilização de medicamentos, mas também a recuperação da dignidade e orgulho LGBT. O ACT UP utilizava diversas formas de expressão visual e performática, como gráficos, vídeos e teatro de rua, para transmitir uma mensagem de resistência e recusa diante da indiferença institucional e do estigma associado à crise da SIDA.

The combination of presidential muteness and judicial malfeasance set the stage for more pointed, amped-up public activism. In 1987 the silence=death poster was designed and displayed in the window of the New Museum. On White Street, on the edge of what would soon be Tribeca, the Collective for Living Cinema was showing the imaginative new short films and videos that made visible the human cost of the aids epidemic, claiming the right to speech and self-definition. (Rich, 2013, p. xvi).

Paralelamente, o feminismo e a cultura punk contribuíram para o surgimento de outros coletivos, como os *Riot Grrrls* e os *Lesbian Avengers*, que introduziram uma linguagem estética e política mais direta, irreverente e acessível, popularizando o feminismo entre as gerações mais jovens e ampliando a luta queer para além da questão da SIDA. (Rich, 2013, pp. xix, 208, 209)

São estas ruturas sociais, políticas e culturais que o *New Queer Cinema* procurará traduzir em linguagem cinematográfica, contribuindo para a construção deliberada de uma cultura que represente de forma mais autêntica as vivências e dores da comunidade LGBTQ. É neste contexto que, em 1990, surge com força renovada o termo *queer*, apropriado num gesto político durante a conferência *Queer Theory*, realizada na Universidade da Califórnia. (Rich, 2013, p. xix)

Este momento marcou uma viragem conceptual: *queer* até então usado como insulto, passou a ser reivindicado como um símbolo de resistência, abrangendo uma multiplicidade de identidades sexuais e de género dissidentes. O sentimento de pertença coletiva consolidava-se num espírito comum de provocação, partilha e ação. A resposta à crise da SIDA tornou-se um campo de encontro interseccional: não apenas homens gays brancos ou negros se envolveram na contestação da inação política e da narrativa mediática estigmatizante, como também mulheres lésbicas, feministas e aliadas heterossexuais participaram ativamente na defesa do acesso à saúde, dos direitos civis e da liberdade de expressão. Esse ativismo partilhado, muitas vezes impulsionado por redes informais e recursos teóricos feministas, ampliou o alcance das lutas *queer*;

transformando-as num movimento coletivo e transversal, verdadeiramente plural (Rich, 2013, p. xix).

Estas práticas políticas e culturais deram origem a uma nova sensibilidade estética, marcada pela contestação das normas dominantes e pela experimentação formal. O *New Queer Cinema* emergiu precisamente desta confluência de revolta, criatividade e urgência. Estes elementos criaram as condições materiais e simbólicas para que uma nova geração de cineastas *queer*, muitas vezes formados em escolas de arte, produzisse filmes de baixo orçamento com um impacto político e estético significativo.

A chegada dos *camcorders* e das cassetes VHS democratizou o acesso à produção e à distribuição de imagens, sendo possível documentar protestos, denunciar abusos policiais e reconfigurar modos de representação *queer*.

Newly invented camcorders enabled easy production of electronic media at the personal level for the first time in history. A new generation emerging from art school seized the new tools to reimagine cinema with a video eye, revising the medium thrillingly from the bottom up. In the streets, the camcorder enabled the reversal of surveillance: police could now be recorded by the crowds. (Rich, 2013, p. xvii).

Neste contexto, o cinema deixou de ser só um entretenimento ou uma forma de expressão pessoal, passando a ser uma ferramenta de intervenção política. Filmes como *Poison* (1991), de Todd Haynes, que chegou a ser falsamente acusado de pornografia homossexual explícita e sofreu ataques de grupos conservadores como a *American Family Association*, mostram bem a tensão entre as novas estéticas *queer* e o conservadorismo da era Reagan. A perseguição a obras como *Poison* refletia o desejo da direita cristã de eliminar qualquer representação positiva da homossexualidade e de destruir o financiamento público à arte contemporânea. (Rich, 2013, p. xvii)

O *New Queer Cinema* deve, portanto, ser compreendido como uma resposta crítica e criativa à devastação causada pela SIDA, à censura institucional e à exclusão social. Mais do que um movimento estético, trata-se de uma estratégia política e cultural que procurou resgatar a especificidade das experiências *queer* e reclamar o direito à autodefinição. A convergência entre militância, experimentação formal e apropriação dos meios de produção permitiu criar uma nova linguagem cinematográfica, ao mesmo

tempo íntima e política, irônica e insurgente, profundamente marcada por uma consciência histórica e comunitária *queer*:

1.3 O cinema enquanto promotor de mudanças sociais

One key feature of documentary is the recognition of voice, featuring vernacular cultures speaking for themselves and situating the missing perspectives in society by crafting empathetic narratives that penetrate exclusionary grids of understanding. (...) Documentary has the capacity to convey vernacular voices that have been left out of the larger cultural imaginary, representing marginalized people as possessing dignity and humanity. (Agayo, 2019, p. 247).

Historicamente, a abordagem documental tem acompanhado momentos de crise social e política, posicionando-se como uma ferramenta de mobilização. Do pós-escravatura nos EUA aos movimentos trabalhadores nos anos 30, passando pelo feminismo nos anos 60 e o ativismo queer nos anos 90, o documentário revelou-se uma forma de resistência e de exigência por justiça. (Agayo, 2019, pp. 1-2)

Ao recuperar experiências individuais e coletivas que raramente têm lugar na esfera mediática tradicional, o documentário assume um papel interventivo. Essa intervenção não é apenas informativa, mas também afetiva, abrindo caminhos para a empatia e para a formação de uma esfera pública mais inclusiva.

O documentário assume uma postura ética e política, confronta o espectador com realidades silenciadas, estimula a empatia e convida à ação.

A câmara deixa de ser apenas um meio de representação para se tornar num espaço de reivindicação política, onde o ato de filmar é também um ato de resistência.

Social change is not a progressive march toward some utopian horizon. It is not a linear line of progression toward civilization. Social change doesn't stop at the moment of revolution and hang up its hat. Rather, it is ongoing, regressive, meandering, slow, and responsible for significant social and political shifts, and sometimes, ventures off into the wrong direction. This is why talking about documentary in the framework of impact is so narrow and consumer based. Impact for whom? Whose interest does the documentary discourse serve? (Agayo, 2019, pp. 231-232).

Contudo, apesar do papel reconhecido do documentário como ferramenta de intervenção, é necessário problematizar a forma como se pensa a sua eficácia. A noção de impacto que se associa a obras de cunho político ou social, pode ser redutora se vista a partir de uma lógica quantificável, imediata ou utilitária.

A mudança social, nesse sentido, é um processo difuso e contínuo, que pode operar de forma invisível.

Um filme pode não provocar uma reação imediata, mas contribuir para uma lenta desconstrução de preconceitos, ou para a sedimentação de novas narrativas no imaginário coletivo. A verdadeira transformação pode acontecer de forma menos visível, através da criação de identificação, da partilha de experiências pessoais que revelam estruturas mais amplas de exclusão ou da simples legitimação de um modo de estar no mundo que até então parecia não ter lugar.

É fundamental distinguir o documentário político de um filme de propaganda. Embora ambos se possam debruçar sobre temas urgentes ou mobilizadores, têm intenções e metodologias radicalmente diferentes.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental às questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social. (Nichols, 2010, p. 201).

Nichols sublinha como o modo de representação de vivências íntimas e subjetivas, frequentemente reservadas ao espaço privado, pode transformar-se num gesto político, ao tornarem visível o que antes era vivido solitariamente.

O episódio relatado por Cláudia Varejão no podcast *Fala com Ela*, conduzido por Inês Meneses (Meneses, 2025)¹, fala precisamente do impacto que um filme pode ter na vida dos seus espectadores e comunidades retratadas (ver entrevista no anexo 1).

Durante uma visita à ilha de São Miguel, onde anos antes haveria rodado o filme *Lobo e Cão*, Cláudia Varejão cruza-se com uma jovem trans cuja mãe, após assistir ao filme e à conversa que se seguiu à projeção, decidiu visitar a associação (A)MAR (fundada pela Cláudia e outras pessoas após a conclusão do projeto), centro de apoio à comunidade LGBTQIA+ na ilha. Essa visita levou a mãe a marcar a primeira consulta de psiquiatria para a filha.

Filmes que abordam temáticas invisibilizadas como o de Cláudia Varejão, abrem espaço para que a identificação coletiva aconteça.

Collective identification might begin when you realize you are not alone. Or it might start when you realize you are no longer willing to see something continue. It gathers force with the recognition that something is wrong. You discover others feel as you do, and they also recognize the need to act. These are the moments when viewing becomes resistance. Documentary, as a form, is persuasive in its capacity to reorganize the priorities of an audience, often with a sense of urgency. It facilitates connections between unlikely strangers in the process. Collective identification is the force that inches this relational process along. (Agayo, 2019, pp. 231).

O documentário, nesse contexto, não apenas informa ou sensibiliza, mas reorganiza prioridades e convoca uma resposta afetiva e política. É esse potencial relacional e transformador que faz da identificação coletiva motor, capaz de gerar redes de empatia e resistência.

1.4 Narrativas do documentário – Estudos de caso

Na secção seguinte, apresento dois estudos de caso que, pela sua temática e pela sua forma, constituíram referências importantes para o desenvolvimento do documentário *Fora*. Estes filmes foram selecionados não apenas pela afinidade temática, abordando experiências e identidades *queer*, mas também pelo modo como exploram a

¹ Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7337/e864744/fala-com-ela>

linguagem documental para criar proximidade com as personagens, desafiar estruturas narrativas convencionais e integrar elementos poéticos na construção das suas histórias.

A análise de cada obra foca-se em aspetos formais e temáticos, procurando identificar pontos de contacto e divergência com o meu próprio trabalho, e compreender de que forma estas referências cinematográficas influenciaram as decisões estéticas, narrativas e éticas tomadas durante a realização de *Fora*.

1.4.1 As I Was Looking Above, I Could See Myself Underneath

As I Was Looking Above, I Could See Myself Underneath (2022), um documentário de Ilir Hasanaj que acompanha a vivência de pessoas LGBTQIA+ no Kosovo, explorando a sua busca contínua por um espaço onde possam existir com segurança e autenticidade. A obra aborda questões de pertença, identidade e segurança num contexto social profundamente conservador, marcado pelo preconceito e pela exclusão.

A abordagem é maioritariamente observacional e poética, intercalando momentos de depoimentos em voz-off com imagens não sincronizadas, evitando o formato de *talking heads* e privilegiando a criação de uma atmosfera visual. Pequenos segmentos performativos surgem pontualmente, sobretudo com uma das personagens que é ator, quebrando temporariamente a lógica observacional e introduzindo uma dimensão mais encenada.

Narrativamente, o filme organiza-se de forma linear, mas fragmentada, apresentando cada personagem em sequência, intercalado por segmentos visuais e sonoros do espaço circundante que por vezes são acompanhados de comentários homofóbicos recolhidos do meio em que encontram. Não há narração omnisciente: as vozes pertencem sempre às próprias personagens, cuja presença é integralmente visível, sem recurso ao anonimato. O uso do material de arquivo é pontual, restrito a um caso específico, reforçando a memória coletiva e pessoal.

A dimensão política está presente tanto nos testemunhos como nas escolhas formais, evidenciando a falsa ideia de que a entrada na União Europeia poderá trazer automaticamente um crescimento da comunidade LGBT.

A obra mostra o medo constante de represálias, a tensão entre o desejo de manter tradições e a necessidade de existir plenamente, e as múltiplas formas de exclusão social e familiar.

Visualmente, destacam-se planos fixos e em movimento, alternando contemplação e proximidade, além de motivos recorrentes como o reflexo no espelho, utilizado como metáfora da autoconsciência e da imagem projetada para o exterior. O som, tanto ambiente como musical, atua como intensifica dor emocional, criando momentos de reflexão e de pausa na narrativa.

Enquanto referência para *Fora*, este filme foi inspirador pela sinceridade dos testemunhos, pela beleza visual e sensibilidade poética, e pela recusa em recorrer a *talking heads*. A pluralidade de experiências retratadas, que incluem questões de não-binariedade, rejeição familiar, impossibilidade de expressão de gênero e vivências trans, serviu como estímulo para pensar a diversidade interna da comunidade *queer*, mesmo num contexto mais restrito e com menos amplitude de personagens, como foi o caso do meu trabalho.

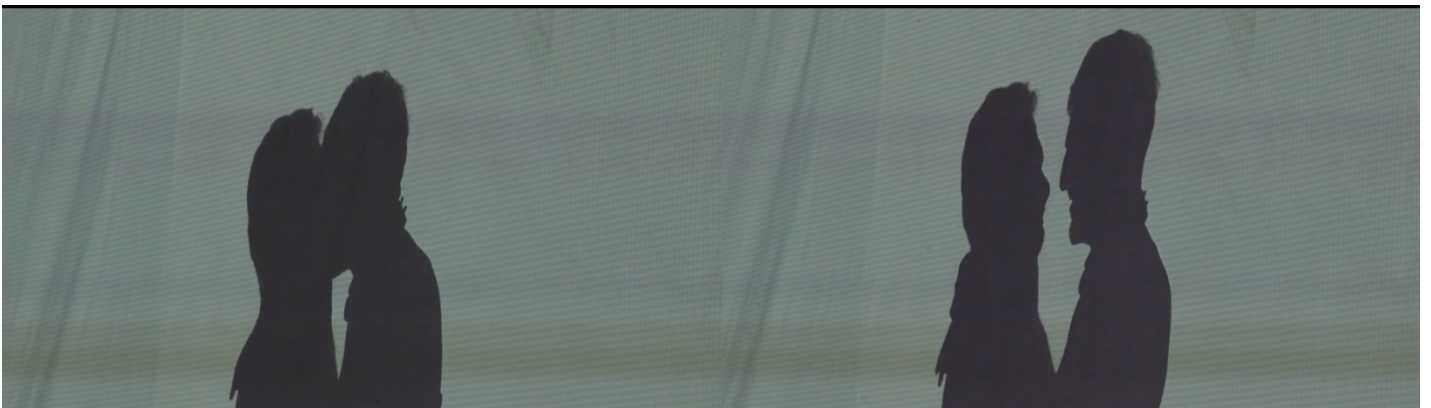


Figura 1 - Frames de *As I Was Looking Above I Could See Myself Underneath* de Ilir Hasanaj (2022)



Figura 2 - Frames de *As I Was Looking Above I Could See Myself Underneath* de Ilir Hasanaj (2022)

1.4.2 *O silêncio é um corpo que cai*

O silêncio é um corpo que cai (2017), de Agustina Comedi, é um documentário que parte de um acervo íntimo (filmes caseiros de 8mm e gravações VHS feitas pelo pai da realizadora) para reconstruir a sua história pessoal e, simultaneamente, tecer um retrato político e social da Argentina entre as décadas de 1970 e 1990. A narrativa, conduzida pela voz da própria Comedi, revisita a vida do pai, Jaime, que era bissexual, explorando através de memórias e conversas um passado marcado pela dissidência sexual, pelo ativismo político e pelo impacto da epidemia da SIDA, numa tentativa de compreender tanto a dimensão íntima como o contexto histórico que viveu.

A realizadora articula imagens do arquivo familiar com entrevistas a amigos e familiares do pai, integrando-as num registo visual coerente, onde a textura das imagens

de época dialoga com o material contemporâneo. Essa unidade estética reforça a ideia de um passado revisitado, em que a memória pessoal se funde com a memória social e política.

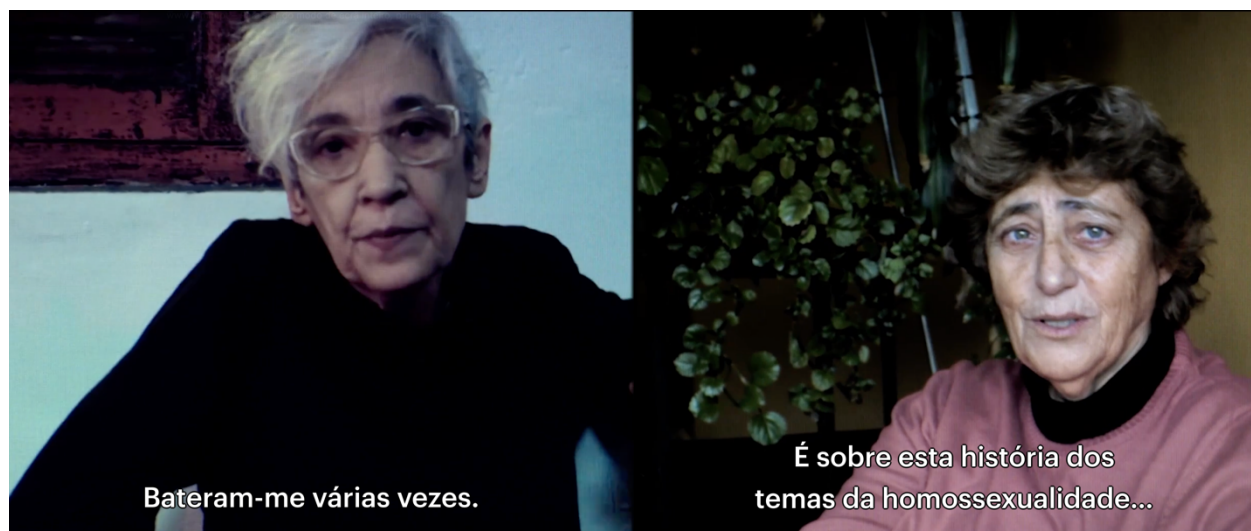


Figura 3 - Frames de *O silêncio é um corpo que cai* de Agustina Comedi (2017)

O filme revela, a partir de múltiplos testemunhos, as tensões vividas pela comunidade LGBTQIA+ na Argentina daquele período: perseguições policiais, detenções forçadas, tortura, internamentos compulsivos em instituições psiquiátricas, eletrochoques e invisibilização social, especialmente no caso de mulheres lésbicas que eram muitas vezes referidas como apenas amigas ou irmãs. Mesmo no seio de movimentos políticos de esquerda, a homoafetividade era alvo de censura e marginalização, refletindo valores herdados de uma moral cristã profundamente enraizada.

Alguns relatos evocam também formas de resistência e liberdade: a cultura *drag*, espaços de convívio afetivo, e amizades que desafiavam o conservadorismo social.

O filme aborda ainda as contradições de viver entre dois mundos: um privado onde se podia expressar o afeto e intimidade, e um público onde era necessário ocultar identidades e desejos.

Formalmente, Comedi utiliza recursos que preservam o anonimato de algumas pessoas retratadas, como a substituição da sua imagem por outro tipo de material

audiovisual de arquivo ou fotografias, enquanto utiliza apenas a voz-off da entrevista com essas pessoas.

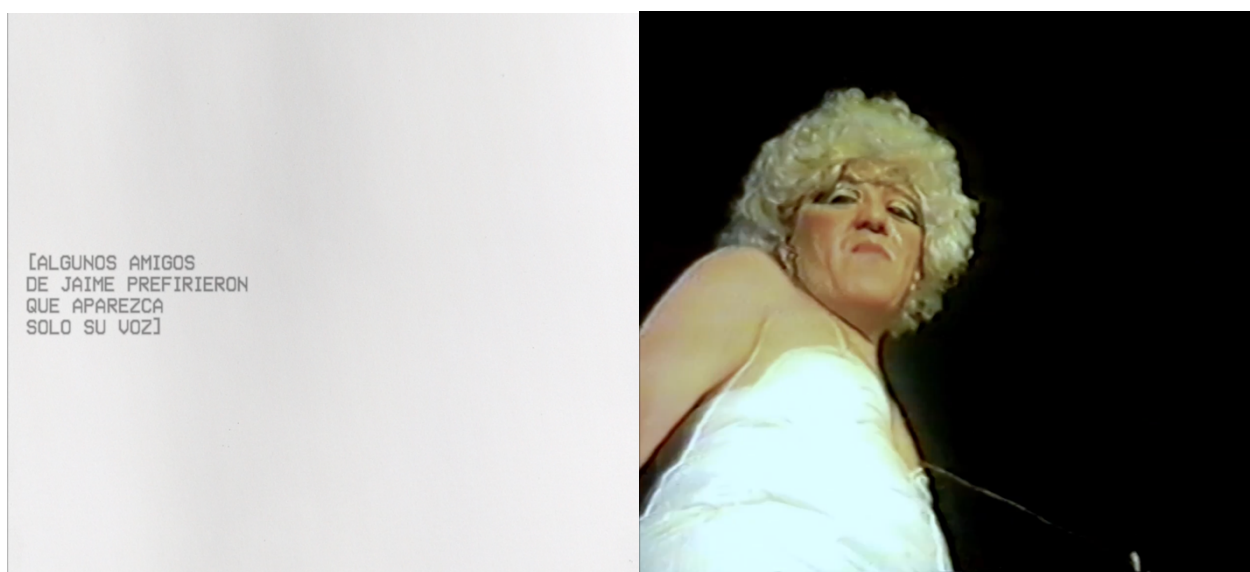


Figura 4 - Frames de *O silêncio é um corpo que cai* de Agustina Comedi (2017)

A banda sonora, composta por peças instrumentais, intensifica momentos de maior carga emocional, sem sobrepor significado às imagens.

Este trabalho destaca-se pela forma como constrói, a partir de um material profundamente pessoal, um discurso histórico e político que ultrapassa o âmbito familiar.

Enquanto referência para *Fora*, inspirou particularmente a forma como o arquivo pessoal pode ser trabalhado não apenas como documento de memória, mas como matéria estética e narrativa capaz de gerar novas leituras sobre um contexto social e político. A opção de unificar visualmente o material de épocas diferentes, assim como o cuidado ético na exposição das personagens, foi um elemento que ecoou fortemente no meu próprio processo criativo.

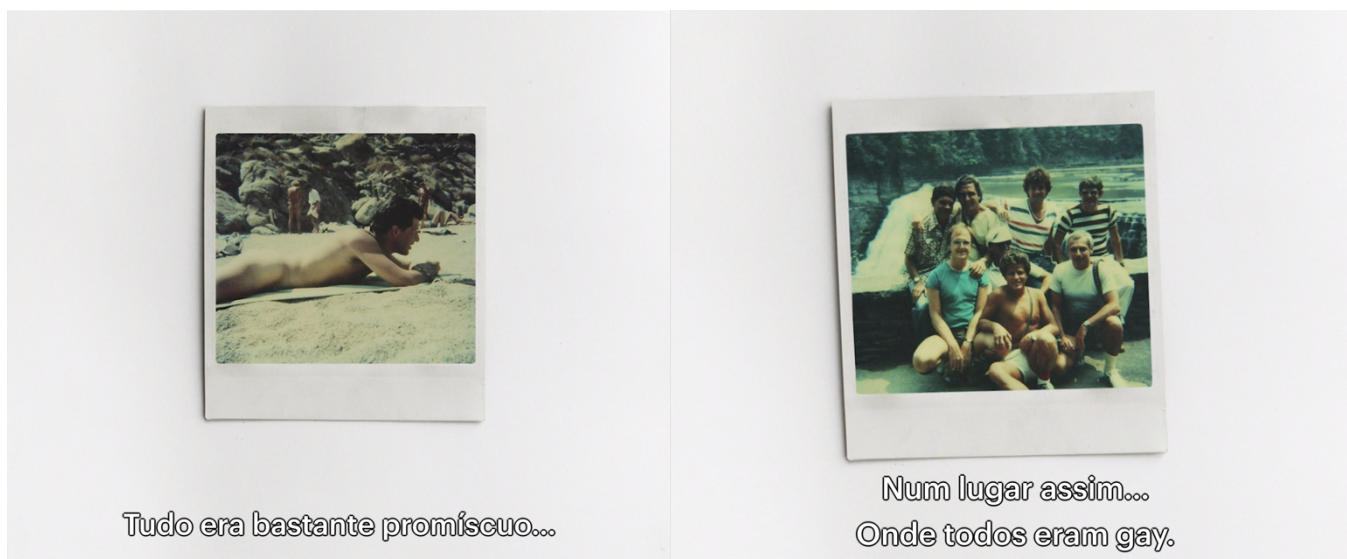


Figura 5 - Frames de *O silêncio é um corpo que cai* de Agustina Comedi (2017)

2 A REALIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO *FORA*

2.1 Pré-produção: do tema ao planeamento

2.1.1 Introdução ao tema

A escolha do tema deste documentário resultou de uma inquietação pessoal que se manifestava já há cerca de três anos, anterior mesmo ao surgimento do interesse em ingressar no mestrado em cinema documental e experimental.

De facto, foi precisamente o desejo de explorar esta temática que motivou a decisão de seguir este percurso académico.

Nascida e criada em Lamego, sempre tive consciência de como certos assuntos permanecem silenciados na minha cidade natal. Um momento marcante foi quando assisti ao filme *Lobo e Cão*, realizado por Cláudia Varejão, uma ficção sobre a comunidade *queer* da ilha de São Miguel. No final da projeção, dei por mim a refletir sobre o facto de não conhecer praticamente ninguém da comunidade *queer* de Lamego. Tinha, na verdade, um amigo que se identificava como bissexual e sabia de um amigo dele que era homossexual, mas para além dessas duas figuras, parecia não haver mais

ninguém; como se o assunto não existisse, como se fosse invisível. Por respeito, nunca quis presumir ou indagar a orientação de ninguém, mas esse elefante na sala, caracterizado de ausência de representação ou visibilidade tornou-se perturbador para mim.

Essa percepção, aliada às conversas que comecei a ter com os poucos amigos que se identificavam como parte da comunidade *queer*; tornou mais evidente para mim o silêncio que ainda existe em torno do tema. Muitos partilhavam uma sensação de distanciamento; gostavam da sua terra, mas sentiam que não podiam viver nela plenamente, sendo obrigados a procurar outros lugares onde pudessem ser quem são. Uma espécie de cisão identitária entre quem se é em Lamego e quem se pode ser de fora de Lamego.

A vergonha, o medo do olhar alheio e a repressão dos afetos moldavam essa dualidade. Para além disso, e dentro de uma outra perspetiva, sempre senti um certo desenquadramento em relação às pessoas que fui encontrando na cidade onde cresci, sobretudo devido ao meu percurso profissional na área das artes, que frequentemente me colocava à margem das expectativas e normas locais. É precisamente nesse ponto de contacto, na experiência de se viver à margem, de se sentir dissidente, que reconheço a minha ligação com estas histórias.

Fora nasce desse cruzamento de vivências e procura através de testemunhos, imagens e arquivo, observar a expressão da comunidade *queer* de Lamego e refletir sobre o quão delicado e arriscado continua a ser estar fora da heteronormatividade especialmente numa região marcada pela intolerância e por tradicionalismos profundamente enraizados.

A urgência de abordar este tema intensificou-se ainda mais nos tempos recentes, perante o crescimento de discursos conservadores e políticas regressivas que ameaçam os direitos das minorias. Desde a governação de Donald Trump nos Estados Unidos, até à tentativa recente da Hungria de cancelar a marcha LGBT, passando pelo avanço preocupante da extrema-direita em várias regiões da Europa, vivemos um momento em que conquistas históricas estão a ser postas em causa.

Apesar de parecer um dado ultrapassado, foi apenas em 1990 que a homossexualidade deixou de ser considerada uma doença mental pela OMS

(Organização Mundial de Saúde). Tudo isto mostra como a normalização da existência *queer* continua a ser um processo frágil, inacabado e frequentemente ameaçado.

Fora ambiciona mostrar um lugar onde ainda não é possível ser quem realmente se é; uma realidade dolorosa e invisibilizada pelo preconceito, pelo estigma associado à expressão dos afetos *queer*, e também pela ausência de espaços de escuta. O documentário propõe criar esse espaço. Um espaço de visibilidade, de encontro, mas também de confronto com aquilo que oprime. As tradições e valores marcadamente católicos da cidade de Lamego não são ignorados: surgem aqui como pano de fundo e força contraditória, ora como elo de pertença afetiva, ora como símbolo da repressão que empurra tantas pessoas para fora, do armário, da cidade, da norma. Ao mesmo tempo, a obra procura contrastar essa repressão com momentos de coragem e resiliência, revelando vozes que, apesar de tudo, se afirmam. Porque acredito nas potencialidades do tipo documental como incitador de mudança, sinto que é mesmo essencial dar lugar a esta histórias. Fomentar o debate, falar com as pessoas e construir informação são, para mim, gestos urgentes e transformadores.

2.1.2 Personagens

A pesquisa para a seleção de participantes do documentário começou um pouco antes de setembro de 2024. O primeiro passo foi entrar em contacto com um amigo próximo, pertencente à comunidade *queer* de Lamego, para perceber se estaria disponível para integrar no filme e se poderia indicar outros potenciais participantes.

Inicialmente, esse amigo não se comprometeu diretamente com a sua participação, mas mostrou abertura para contribuir com um testemunho relacionado com o facto de ser um rapaz que pratica dança (uma atividade ainda frequentemente conotada com o universo feminino). No entanto, não se sentia preparado para falar sobre a sua orientação sexual em frente à câmara. Ainda assim, sugeriu que falasse com o Miguel Gouveia e com um amigo dele, com quem mais tarde tive uma conversa.

O Miguel, foi uma das primeiras pessoas a aceitar o convite para participar no documentário. Com 33 anos, nasceu e continua a residir em Lamego, sendo atualmente uma figura com alguma notoriedade local enquanto *influencer*.

Apesar de pertencermos à mesma geração e termos frequentado a mesma escola, nunca tínhamos chegado a estabelecer qualquer contato direto.

O meu interesse pelo Miguel surgiu depois do meu amigo me mostrar os seus conteúdos online, onde partilhava experiências ligadas à sua identidade *queere* à reação do público local, incluindo um episódio passado no palco do Teatro Ribeiro Conceição, onde relatou situações de preconceito. A sua disponibilidade e vontade de participar no projeto foram imediatas.

Seguiram-se outros contratos, incluindo o amigo do meu amigo que vive no Porto. A conversa com ele foi reveladora: afirmou estar resolvido em relação à sua sexualidade, embora não se sentisse confortável em revelá-la publicamente, sobretudo por questões ligadas ao seu contexto familiar e laboral. Apesar de inicialmente ter-se mostrado recetivo à conversa, rejeitou a participação no filme se não fosse possível manter o anonimato.

Ao longo da pesquisa, muitos dos contactos estabelecidos acabaram por não se concretizar em participações efetivas. Algumas pessoas, embora interessadas, viviam fora de Lamego ou até no estrangeiro, o que dificultava a presença física durante as filmagens. A minha intenção era criar um documentário participativo e observacional, e não apenas uma série de entrevistas à distância.

Foi o caso de uma mulher lésbica, sugerida pelo mesmo amigo, que vive atualmente na Holanda. Mostrou-se muito consciente da invisibilidade das mulheres lésbicas e do papel que poderia ter no filme, mas acabou por não conseguir participar devido à distância e à indisponibilidade no período das filmagens. Também tentei contactar um casal de mulheres, vizinhas de um conhecido, que recusaram qualquer tipo de entrevista.

Outro caso significativo foi o do João, um homem com cerca de 47 anos, residente numa aldeia do concelho de Lamego. O João impressionou-me profundamente com a sua história de vida marcada por religiosidade, solidão e, finalmente, a coragem de assumir uma relação afetiva com outro homem após a morte dos pais. Inicialmente entusiasmado com o projeto, viu-se confrontado com a recusa do companheiro, que ainda não se assumiu perante os próprios filhos e pais. Esta resistência acabou por influenciar o João, levando-o a desistir da sua participação, apesar do seu desejo inicial de contribuir.

Finalmente, estabeleci contato com o Francisco, pessoa da minha geração que vive em Lamego com o seu companheiro, visivelmente mais velho. Quando os visitei na loja de cerâmica que gerem em conjunto, Francisco mostrou-se disponível para participar no projeto. Falou-me da aceitação por parte da família e do à-vontade que tem em caminhar lado a lado com o seu namorado (nunca dando as mãos). No entanto, Francisco acabou também por se retirar do projeto alegando não se sentir preparado para tal exposição. O seu companheiro, embora não se opusesse à sua participação, também recusou desde o início a sua participação no filme.

Com o tempo a escassear e o número de participantes ainda indefinido, retomei a conversa com o meu amigo inicial. Desta vez, concordou em participar, desde que mantivesse o seu anonimato - uma exigência que aceitei desde o início, por compreender os riscos pessoais e sociais envolvidos.

Assim, as personagens centrais do documentário tornaram-se o Miguel, cuja exposição pública e discurso afirmativo contrastam com o ambiente conservador da cidade e este amigo anónimo, cuja história evidencia os silêncios e os medos ainda tão presentes na realidade *queer* do interior. Estas duas figuras acabam por ilustrar, de modo complementar, as tensões entre visibilidade, identidade e pertença que atravessam a comunidade *queer* de Lamego.

Mediante esta escolha, surgiu a vontade de incluir os caretos de Lazarim, aldeia que pertence ao concelho de Lamego, nas sequências com a personagem anónima. A tradição dos caretos, com as suas máscaras de madeira, carrega uma forte simbologia ligada ao disfarce, à transgressão das normas sociais e à subversão da identidade. Esta escolha estética e simbólica procurou criar um paralelismo com a vivência da identidade da personagem: tal como os caretos, há pessoas que precisam de máscaras para conseguir existir em determinados contextos. A sua presença pretendia assim tornar-se uma metáfora visual da tensão entre o ser e o parecer, entre a expressão livre da identidade e os limites impostos pelo olhar da sociedade.

Além disso, muitas destas máscaras representam a figura do diabo, o que intensifica a ideia de profanação e oposição à norma. Esta iconografia contrasta fortemente com as outras tradições religiosas da cidade, criando uma antítese entre o sagrado e o pagão, reforçando a dualidade entre a repressão social e o desejo de emancipação individual.

Para além da escolha das personagens, foi fundamental considerar a dimensão ética inerente à relação que se estabeleceu com cada uma delas ao longo do processo. Esta relação foi bastante distinta entre os dois protagonistas, exigindo abordagens diferentes da parte da realização.

Desde o início, com o Miguel, houve sempre uma abertura total às propostas feitas. Mostrou-se disponível para abordar os temas que eu considerava relevantes e nunca colocou entraves em relação às questões sugeridas, revelando grande confiança e entrega ao processo.

No caso da personagem anónima, a situação foi diferente. Inicialmente, a sua disponibilidade restringia-se a falar apenas sobre a experiência com a dança e sobre o modo como isso o fazia sentir-se deslocado ou fora de lugar. Dado o meu interesse em incluí-lo no filme, comecei a ponderar formas de preservar a sua identidade e, ao mesmo, respeitar os seus limites. A ideia de utilizar a máscara do diabo, além da sua força simbólica associada ao rito do carnaval, surgiu também como uma solução estética e ética, permitindo-lhe participar no filme sem se expor diretamente e garantindo o seu anonimato. Esta escolha refletiu um cuidado consciente da minha parte, procurando criar um espaço seguro para o seu testemunho, respeitando os limites da sua partilha.

A par dessas decisões práticas, houve uma preocupação constante em assegurar que todas as interações fossem guiadas pelo respeito e pela escuta atenta. Enquanto realizadora, senti que era essencial criar um ambiente de confiança mútua, onde as personagens pudessem sentir-se seguras para partilhar as suas experiências sem receio de julgamento ou exposição indesejada.

Todas as pessoas envolvidas foram devidamente informadas sobre o objetivo do projeto e sobre a forma como os seus testemunhos seriam utilizados. Foi estabelecida uma prática constante de diálogo, em que as fronteiras entre a câmara e o íntimo de cada um eram negociadas com delicadeza.

2.1.3 Locais de filmagem

Após a escolha das personagens, iniciou-se a reflexão em torno dos espaços que iriam servir de cenário às filmagens, com o objetivo de antecipar a *réperage* e assegurar coerência entre os testemunhos e os ambientes retratados.

No caso do Miguel, optou-se por filmar tanto no seu quarto, espaço íntimo e pessoal onde trabalha frequentemente enquanto *influencer*, como em localizações exteriores na cidade de Lamego, onde costuma fotografar conteúdos de moda. A escolha desses ambientes procurou reforçar a ligação entre o seu quotidiano e a forma como se apresenta publicamente. Para além desses espaços, foi também incluído o *Brian Boru*, um bar que o Miguel e outros da sua geração frequentam habitualmente aos sábados, e onde ele já tinha vivido uma situação intrusiva relacionada com a sua orientação sexual. A intenção era captar este ambiente noturno como parte integrante da sua vivência e do seu percurso na cidade, destacando o contraste estético do espaço (onde a decoração está repleta de cachecóis alusivos a clubes de futebol) com a maneira como o Miguel se apresenta.



Figura 6 - Frames de *Fora* - Cenas da personagem Miguel no quarto e no bar *Brian Boru*

Relativamente ao segundo protagonista, que optou por manter o anonimato, a seleção dos locais partiu da sua própria relação afetiva com Lamego. Foram referidos o

Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, espaço marcante da sua infância, e a zona envolvente ao castelo, ambos significativos na sua memória emocional. A estes locais juntou-se o Teatro Ribeiro Conceição, onde teve os primeiros contactos com a dança, e, por sugestão da realizadora, o court de ténis do complexo desportivo. Este último, apesar de não ter valor emocional direto, foi escolhido pelo seu potencial estético e simbólico, evocando o distanciamento do protagonista face a esse tipo de práticas desportivas.

Foram igualmente realizados todos os contactos institucionais necessários e recolhidas as devidas autorizações para filmar nos diferentes locais selecionados, assegurando a viabilidade legal e logística das rodagens.

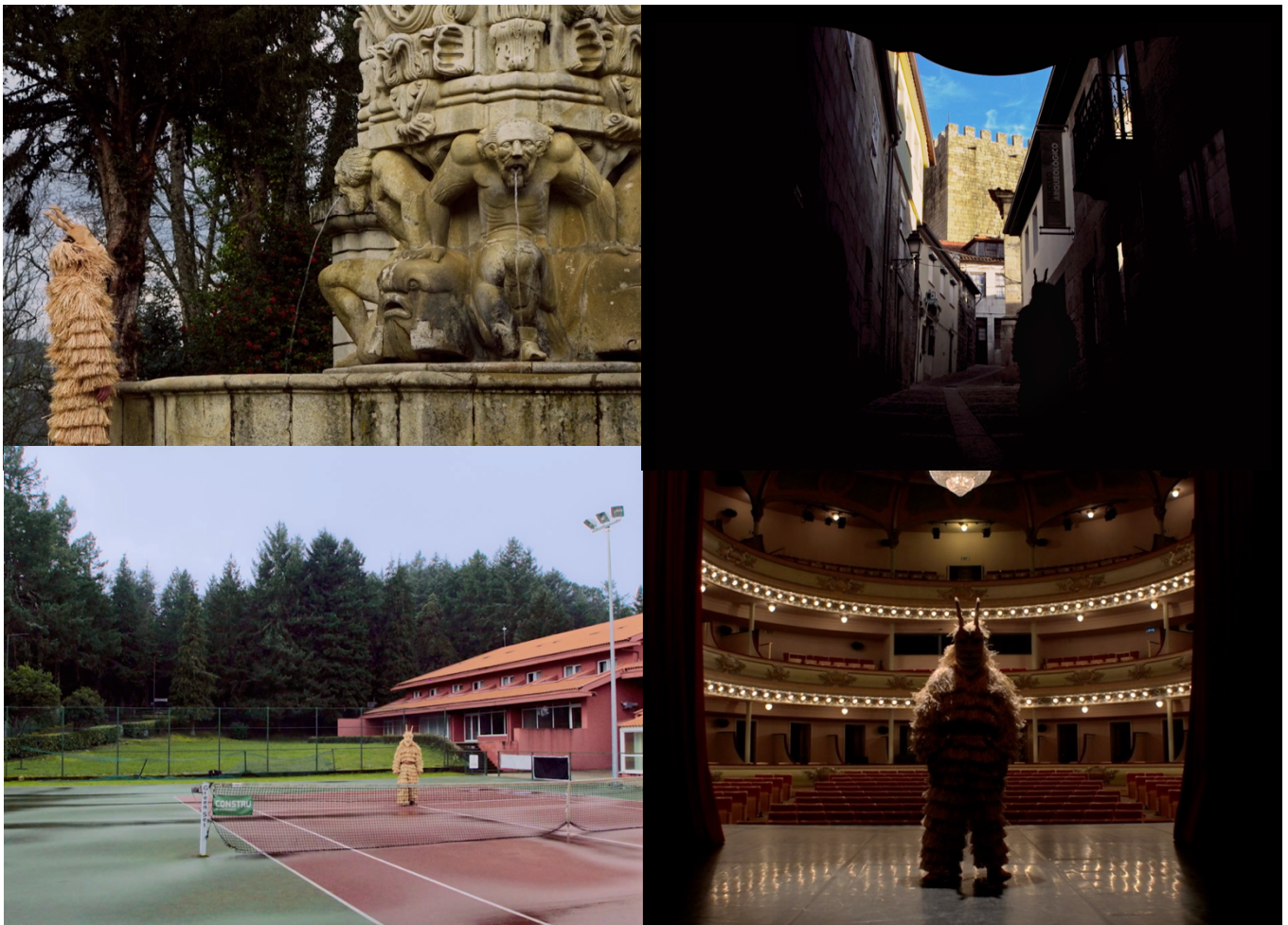


Figura 7 - Frames de *Fora* - Personagem do careto em diferentes *locations*

2.2 A utilização de material de arquivo

Desde o início da preparação do documentário, surgiu a intenção de incluir imagens de arquivo, com o objetivo de evocar a memória coletiva das tradições de Lamego e contextualizar a vivência da cidade enquanto espaço simbólico. A ideia passava por contrastar imagens da procissão em honra da Nossa Senhora dos Remédios com os registos da Marcha Luminosa, uma celebração popular onde, até ao seu falecimento, participava João Piroco, figura icónica local, conhecida por se transvestir em peças de teatro e anualmente no contexto dessa marcha.

A pesquisa iniciou-se no arquivo pessoal do pai da realizadora, constituído por cassetes de VHS de eventos familiares e locais, através do qual foi possível recuperar imagens da procissão. A digitalização desse material foi realizada pela Patrícia Costa, responsável pela montagem e pós-produção do filme, garantindo a sua preservação e posterior integração no documentário.

Como não foram encontrados registos da Marcha Luminosa nesse acervo, tornou-se necessário procurar outras fontes. Neste processo, revelou-se fundamental o contacto com Joaquim Cabral, proprietário de uma loja de fotografia de Lamego e responsável pela documentação em vídeo de várias festividades locais. Após duas sessões de visionamento com o próprio, foram seleccionados materiais em formato VHS e DVC Pro compatíveis com o material já existente, incluindo uma entrevista áudio com João Piroco.



Figura 8- Frames de *Fora* - Imagens de arquivo da procissão e da Marcha Luminosa

Ao iniciar a pesquisa de arquivos, partia já de uma investigação preliminar feita com o Miguel, motivada por uma memória difusa da sua presença nas procissões e marchas de Lamego. Um dos objetivos passou, por isso, também a ser o de reencontrar essa presença nos registos audiovisuais das festividades da terra.

Comecei por identificar um breve momento num dos vídeos do meu pai e, mais tarde, ao fazer a recolha mais alargada dos arquivos, mantive sempre esse olhar atento, na expectativa de encontrar novas imagens em que ele surgisse.

Paralelamente, pedi ao próprio Miguel que procurasse em casa fotografias que documentassem essa participação, de forma a reforçar a ligação entre ele e as tradições locais, traçando pontes entre diferentes personagens que, de formas distintas, habitam a cidade.



Figura 9 - Frames de *Fora* - personagem Miguel nas imagens de arquivo da procissão e da Marcha Luminosa

2.3 Abordagem estética

A abordagem estética do documentário surgiu de forma quase orgânica a partir do momento em que se tornou clara a presença de imagens de arquivo na estrutura do filme. Estas imagens, provenientes maioritariamente de cassetes VHS dos anos 90 e início dos anos 2000, apresentavam o formato 4:3, uma proporção que, mais do que um dado técnico, passou a informar uma decisão estética central. Para manter uma coerência visual entre os registos do passado e as imagens contemporâneas, optamos por filmar todo o documentário nesse mesmo formato. Não queríamos que a transição entre tempos distintos fosse marcada por uma rutura visual evidente; pelo contrário, pretendíamos criar uma continuidade que sugerisse que passado e presente coexistem no mesmo espaço simbólico.

Para além da escolha do enquadramento, existe também a intenção de aproximar, tanto quanto possível, a paleta cromática das imagens atuais à estética dos registos de arquivo, evitando contrastes demasiado acentuados. Esta escolha está diretamente ligada à temática do documentário, que se centra em pessoas consideradas diferentes, desviantes da norma, mas que, ainda assim, procuram o seu lugar numa sociedade que muitas vezes as exclui ou não compreende. O formato 4:3, por ser mais próximo de um quadrado, mais fechado e contido, remete também para essa ideia de limitação, de clausura. Evoca uma imagem que, simbolicamente, se aproxima da experiência de viver à margem. A decisão estética torna-se, assim, também uma tomada de posição política e emocional.

Uma referência importante nesta construção estética foi o filme *O silêncio é um corpo que cai* de Agustina Comedi, cuja abordagem visual e utilização do arquivo em VHS influenciaram diretamente as decisões formais tomadas neste projeto. A forma como o documentário trabalha a transição entre o registo íntimo do passado e as entrevistas contemporâneas, mantendo uma continuidade estética entre ambos, foi particularmente inspiradora. Tal como nesse filme, também aqui houve a intenção de evocar uma aproximação visual entre os tempos, reforçando simbolicamente a coexistência entre memória e presente.

2.4 Organização da equipa e do cronograma de produção

Toda a vertente de produção executiva do documentário ficou, na prática, a meu cargo, apesar de contar com assistentes de produção em momentos pontuais. A calendarização das filmagens, a reserva do material técnico, o agendamento de gravações em estúdio de som, a orçamentação, a articulação com o alojamento na casa do meu pai e a obtenção de autorizações para filmar em determinados espaços foram tarefas que assumi diretamente.

Uma das mais exigentes foi a negociação com o Teatro Ribeiro Conceição, que implicou vários contactos e alguma espera até se conseguir definir uma data concreta para a realização das filmagens.

A constituição da equipa técnica foi também da minha responsabilidade. Convidei o Diogo Monteiro para a direção de fotografia, por ser alguém que, na altura, não estava envolvido noutra projeto e que para além de ter demonstrado interesse, transmitiu-me confiança. Esta decisão partiu do reconhecimento de que não me sentia ainda preparada para operar a câmara sozinha, e da vontade de trabalhar com alguém que me desse mais liberdade para focar exclusivamente na realização e que pudesse contribuir de forma criativa para a construção da imagem.

Do ponto de vista da realização, a relação com o diretor de fotografia exigiu um trabalho prévio de partilha e alinhamento de referências. Mostrei ao Diogo exemplos de filmes que me serviram de inspiração estética e sensível, como *O silêncio é um corpo que cai* de Agustina Comedi e *As I was looking above, I could see myself underneath* de Ilir Hasanaj, bem como arquivos visuais e excertos que ajudassem a ilustrar o tipo de atmosfera e linguagem pretendidas.

Realizámos também uma visita prévia ao Miguel, durante a qual lhe dei a conhecer melhor o contexto e a realidade social da qual a personagem faz parte. Partilhei com ele os testemunhos já recolhidos nas entrevistas, procurando garantir que o trabalho de imagem se sintonizasse com a intimidade e a realidade do material.

No que diz respeito à captação do som, convidei a Ana Cardoso, estudante de Produção e Tecnologias da Música na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, com quem já tinha colaborado no projeto realizado no ano anterior no âmbito da

Residência Artística do mestrado. A experiência prévia, disponibilidade e sensibilidade foram fatores que me fizeram não hesitar em convidá-la.

No caso da Ana, além de experiência e da confiança estabelecida anteriormente, pesou ainda a sua postura discreta, empática e respeitadora. Pela sua constituição física (sendo uma pessoa pequena, de presença tranquila e delicada), senti que transmitia às personagens um ambiente de conforto e acolhimento. Essa qualidade foi especialmente importante, considerando que o som capta também momentos de intimidade e de abertura emocional.

Para a montagem e pós-produção, o primeiro convite foi feito ao Nuno Pinto, colega da minha turma de mestrado. No entanto, por estar envolvido no seu próprio projeto é simultaneamente a colaborar com outra colega, acabei por convidar a Patrícia Costa, também ela colega de turma. Já tinha trabalhado com a Patrícia anteriormente, e como o seu estágio haveria terminado após as gravações, o interesse no projeto, a sua disponibilidade e gosto pela edição de vídeo, fez-me não ter dúvidas de que seria um complemento necessário à equipa.

Durante o processo, contei ainda com o apoio da Ângela Pereira, que foi uma presença constante na fase de pré-produção, sobretudo em momentos de maiores incertezas. Como colega próxima e com formação prévia na área do jornalismo, a Ângela ofereceu contributos importantes em questões legais e de direitos, que não domino com tanta segurança. Também o João Pereira teve um papel relevante, sobretudo na mediação de contactos e na agilização de autorizações e acessos a locais de filmagem. Por residir e trabalhar atualmente em Lamego, conhece várias pessoas na cidade, tendo sido essencial, por exemplo, na comunicação com o Teatro Ribeiro Conceição, uma vez que conhecia pessoalmente o diretor artístico.

O Simon Ginet, integrou a equipa já numa fase posterior, durante as rodagens. Inicialmente como assistente de produção, acabou por participar também como figurante, tratando ainda de várias questões logísticas como o apoio na alimentação, transporte e outras tarefas que foram surgindo durante as filmagens.

Para além dos critérios técnicos e da disponibilidade, a escolha da equipa teve também como prioridade assegurar um ambiente de trabalho seguro e respeitador. Sendo este um filme que aborda questões identitárias delicadas no seio da comunidade

queer, era imprescindível garantir que todas as pessoas envolvidas no projeto eram tolerantes, não homofóbicas e tinham sensibilidade para lidas com os temas tratados.



Figura 10 - Cronograma geral de produção

No que respeita o cronograma, a sua organização foi pensada para concentrar o máximo de filmagens num único período contínuo. A ideia era aproveitar o desenvolvimento de uma dinâmica de grupo e de um ritmo de trabalho mais fluido, evitando deslocações dispersas ao longo do tempo. Como eu trabalhava no Porto e apenas dispunha de duas folgas semanais, deslocar-me a Lamego apenas nesses dias implicaria maiores despesas de transporte, mais desgaste físico e logístico, e uma perda considerável de tempo útil em viagens.

Por isso, organizei as filmagens de forma a coincidir com um período em que pude tirar dias de pausa no trabalho regular.

Além dessa semana intensiva, houve dois momentos que ocorreram fora deste calendário principal. O primeiro foi o Carnaval de Lazarim, que, embora tenha ocorrido fora da pausa letiva aconselhada para as rodagens, se justificava pela sua especificidade temporal e o segundo foi a filmagem no teatro, agendada de acordo com a disponibilidade da infraestrutura e das pessoas que nela trabalham.

2.5 Produção:

2.5.1 A realização e a comunicação com as personagens

A comunicação com as personagens foi conduzida de forma intuitiva, mas sempre com uma estrutura previamente pensada, alinhada com as cenas que pretendia incluir no documentário. No caso do Miguel, desde a primeira conversa foram definidos os temas a abordar, garantindo sempre o seu consentimento e conforto.

A realização organizou-se em torno de três eixos principais: a contextualização do seu crescimento em Lamego e ligação às tradições e à igreja; a sua atividade como *influencer* e criador de conteúdos num contexto do interior; e a sua expressão de género e experiências de interpelação do espaço público. Para evitar a abordagem clássica dos *talking heads*, as cenas foram construídas com ações associadas ao quotidiano, promovendo uma expressão mais natural e coloquial. Essa escolha estética visou quebrar a formalidade da entrevista direta e aproximar o espectador da vivência das personagens. As questões mais íntimas foram filmadas no espaço privado do seu quarto, enquanto os depoimentos ligados a acontecimentos que decorreram em espaço público foram conversas encenadas de forma a mostrar os espaços frequentemente visitados pela personagem.

O processo ganhou outro ritmo com a personagem do careto, o meu amigo anónimo. Partiu-se de uma entrevista centrada no crescimento em Lamego e na sua diferença em relação à norma social, mas, por respeito à sua identidade, optou-se por fazer um acordo para proceder à alteração do timbre da voz, combinada com diferentes camadas visuais.

2.5.2 Adaptação do guião ou plano de filmagem durante a produção

Embora exista um plano de rodagem e uma estrutura narrativa preliminar, o processo de filmagem exigiu uma constante adaptação ao que ia surgindo durante as gravações.

Houve também situações em que o acaso teve um papel determinante. A cena no mercado municipal com o Miguel, por exemplo, não estava inicialmente prevista. O

plano era filmar uma sessão fotográfica no exterior, como ele costuma fazer, mas, devido à previsão de chuva e às horas já perdidas por causa do mau tempo, decidimos em conjunto adaptar o cenário para o mercado, por ser coberto e próximo da casa dele (onde se encontrava todo o material técnico).

Esta improvisação revelou-se feliz, e a cena acabou por funcionar tão bem que foi escolhida como momento de apresentação do Miguel no filme.



Figura 11 - Frame de *Fora* - personagem Miguel na cena do mercado

Outro caso significativo foi durante as filmagens do Carnaval de Lazarim. Embora a presença no evento estivesse planeada, a intenção era mais exploratória: observar e recolher o que surgisse. Durante a leitura pública do “testamento dos compadres e das comadres”, uma tradução onde se trocam quadras jocosas entre raparigas e rapazes solteiros da aldeia, tornou-se evidente a presença de várias expressões homofóbicas normalizadas. Essa constatação levou à decisão de registar esses momentos. Ao mesmo tempo, o Miguel, sem combinar, encontrava-se entre o público, e foi feito sinal ao diretor de fotografia para o filmar. A conjugação destes dois elementos gerou uma cena que permaneceu no filme e que evidencia de forma subtil, mas incisiva, como o julgamento e a homofobia estão enraizados em certas práticas culturais, passando muitas vezes despercebidos até dos seus próprios autores.



Figura 12 - Frames de *Fora* - personagem Miguel na cena do Carnaval de Lazarim

Também houve momentos em que a adaptação implicou uma gestão prática do tempo e do contexto. No caso da cena gravada no bar com o Miguel, embora tivesse sido previamente planeada, foi necessário adiá-la umas horas devido à transmissão de um jogo do Benfica. O ambiente estava demasiado ruidoso e caótico para filmar com a concentração desejada, pelo que foi necessário aguardar até ao final do jogo e até que os clientes saíssem para jantar, permitindo assim encontrar um equilíbrio entre um bar animado, mas controlável.

Este tipo de episódios ilustra como a narrativa do filme se constrói numa combinação entre o planeado e o inesperado, entre a intuição estética e a escuta do real.

2.5.3 A construção da narrativa a partir dos modos do documentário

A construção narrativa de *Fora* resulta da combinação de vários modos do documentário, tal como propostos por Bill Nichols, com exceção do modo expositivo e do modo reflexivo, que foram deliberadamente evitados. Esta escolha traduziu uma intenção clara de afastamento de um discurso explicativo ou argumentativo, bem como da autorreferencialidade do processo cinematográfico.

O modo observacional está presente em momentos como a preparação do Miguel no seu quarto ou em certas sequências do quotidiano, onde a câmara acompanha a ação sem interferência direta, como é o caso da cena do mercado. Apesar disso, mesmo

nestas cenas há, por vezes, uma posterior manipulação na montagem que orienta o olhar e acentua determinadas mensagens, como é o caso da cena do Carnaval de Lazarim.

O modo participativo manifesta-se sobretudo através das entrevistas, tanto com o Miguel como com o personagem anónimo, onde a presença da realizadora enquanto ouvinte e interlocutora é implícita. Mais do que recolher depoimentos, estes momentos servem para contextualizar vivências e permitir às personagens desenvolverem o seu próprio discurso identitário.

O modo performativo é particularmente evidente nas cenas encenadas ou reconstruídas. Um exemplo disso é a sequência do bar, em que o Miguel partilha uma história num espaço previamente escolhido por representar o tipo de ambiente social e cultural que ele frequenta no seu quotidiano.

Outro exemplo é a presença do careto a percorrer a cidade acompanhado pela *voz-off* da entrevista do participante anónimo. Este momento pode também se aproximar do modo poético, pela sua carga simbólica, visual e subjetiva. Estes recursos performativos e poéticos permitiram explorar temas como identidade, pertença e exclusão, sem recorrer a formas explicativas ou didáticas.

A justaposição destes modos, utilizados de forma fluída e intuitiva, permitiu a criação de uma narrativa sensível, centrada nas experiências das personagens, sem perder de vista a intenção estética e política do filme.

2.6 Pós-produção

2.6.1 Montagem

“We make the film in the editing room. I think this is true for most of the films . . . we know what we’re editing towards. We know what our ending is. What we never know is our opening—how do you get into the film? That’s the hardest part. But we usually cut the ending first—if we have it.”

(Stubbs, 2002, pp. 26–27)

Esta afirmação de Susan Froemke, ressoou em mim de forma imediata. É exatamente assim que sinto o meu processo de trabalho. Desde o início que sabia quais eram os elementos visuais e narrativos que queria filmar, mas foi só na montagem que o

filme começou a ganhar a sua forma real: a estrutura, o ritmo e a densidade emocional nasceram na sala de edição.

Tal como Froemke descreve, também eu comecei pelo fim. A cena final do documentário, musical, coreografada e gravada num palco de teatro, foi uma das primeiras a ser montada. A sua posição no fim do filme não é apenas estratégica, mas profundamente simbólica. A personagem dança com uma máscara de careto, num gesto performativo que é também de sobrevivência. Apesar da partilha íntima ao longo do documentário, permanece uma dimensão encenada, protegida e nunca totalmente exposta. O palco e a máscara tornam-se metáforas da contínua necessidade de performatividade, ali e na vida, sobretudo em contextos conservadores, onde viver fora da norma heteronormativa implica frequentemente uma negociação constante entre o que se mostra e o que se esconde. Esta cena sugere que, mesmo depois da abertura emocional e do percurso de vulnerabilidade revelado, a personagem continuará, de certa forma, a representar um papel: por defesa, por instinto ou por estratégia de existência.

A partir dessa certeza em relação ao final, fui construindo blocos de conteúdos, testando ligações e percebendo, pelo efeito gerado, qual seria a melhor forma de estruturar os testemunhos e momentos visuais. Esta experiência levou-me a considerar a montagem como uma fase técnica, mas como a verdadeira escrita do filme. É nela que os significados se organizam, os ritmos se afinam e as intenções ganham corpo.

Um dos exemplos deste processo foi a construção da personagem do Miguel. Por ter uma presença visual forte, pelo corpo, pelos gestos, pela expressão estética, decidi introduzi-lo na primeira cena do filme de forma ambígua: vemos o Miguel no mercado municipal, no meio das frutas, em poses que não se compreendem logo como sendo parte de uma sessão fotográfica. Essa ambiguidade inicial cria uma espécie de estranheza, quase como uma pergunta visual que só mais tarde se esclarece, quando compreendemos que aquele universo visual faz parte do seu trabalho criativo.

Mais à frente, o Miguel é filmado no seu quarto, o seu espaço íntimo e seguro. É nesse lugar que ele nos fala do seu sentimento de não-pertença, da forma como era visto em Lamego e como a capacidade de resiliência lhe deu forças para continuar a acreditar que podia traçar um caminho diferente, tanto na via profissional, como na forma de se apresentar que saía fora do que é normalmente esperado do seu género.

Esta ideia de não dar logo todo o contexto ao espectador foi consciente, pensada na montagem, de forma a desafiar o olhar do mesmo.

Um terceiro momento importante, foi filmado num pub, com visível temática desportiva, altamente masculinizado na sua decoração. O contraste entre o universo em que vive a personagem e a sua identidade torna-se aqui ainda mais evidente.

Na montagem, tive de escolher entre dois excertos de testemunhos: um em que Miguel recorda o momento em que uma criança, enquanto ele trabalhava num supermercado, lhe perguntou se era “menino ou menina”; e outro em que um desconhecido lhe perguntou diretamente se era homossexual. Optei pelo primeiro excerto por remeter a um aspeto mais visual e ambíguo na sua apresentação, algo que não poderia ser explorado na personagem que opta pelo anonimato. Através desta escolha, consigo evidenciar dois tipos distintos de preconceito: por um lado, a homossexualidade automaticamente assumida com base na forma como alguém se apresenta; por outro, a repressão da sexualidade que resulta de um contexto social intolerante e homofóbico.

As escolhas de montagem para a personagem que decidiu manter o anonimato resultaram num outro tipo de trabalho focado mais no depoimento, na memória do espaço e num conjunto de imagens poéticas. Enquanto o Miguel é corpo e presença, esta personagem é voz e invisibilidade, apesar desta invisibilidade ser convertida num elemento visual com um poder inquestionável.

O seu testemunho sobre a infância e a prática da dança como fonte de exclusão, bem como o relato da vontade de sair de Lamego para viver a sua sexualidade em liberdade, revelam uma dimensão igualmente importante, mas que pedia outra abordagem formal. Assim, a montagem aqui tornou-se também uma forma de cuidado: como representar sem expor? Como dar corpo a quem não quer ser visto?

Todo este processo exigiu escuta. Foi essencial escutar o material e saber ligar o som com a imagem de forma a não cair em práticas ilustrativas, sabendo manter silêncios, os tempos certos e saber dar um tom de reflexão, sem distrair do mais importante.

Além da construção dos blocos e das decisões narrativas individuais de cada personagem, a montagem de *Fora* culmina em duas cenas finais que, em conjunto, encerram o filme de forma simbólica e, de certa forma, catártica. A primeira dessas cenas,

gravada durante o Carnaval de Lazarim, representa uma viragem do individual para o coletivo. Depois de termos acompanhado os testemunhos íntimos das personagens, somos transportados para uma tradição popular na região que, embora seja marcada pela teatralidade e subversão temporária da norma, através de máscaras, disfarces e transgressão das normas sociais, não consegue também abster-se dos limites ideológicos e conservadores.

No meio da confusão das festividades, ouvimos quadras homofóbicas proferidas no palco do evento para toda a multidão.

Vemos Miguel presente no meio desta multidão enquanto ouvimos essas quadras proferidas de solteiras para solteiros, utilizando a homossexualidade como veículo fácil para o insulto.

Embora a sua postura pareça passiva, o simples facto de estar ali, sendo ele quem é, já representa através de uma linguagem audiovisual um ato de resistência.

Na montagem, esta sequência foi construída de modo a intensificar essa tensão: o som e a imagem foram manipulados para criar a percepção de que há uma reação direta do Miguel, com a sua altivez e segurança inabaláveis. A cena evidencia também o preconceito latente nesta comunidade, mesmo num dia supostamente dedicado à liberdade e à subversão do que é considerado politicamente correto. Existe um agressor que é coletivo e anónimo, uma multidão sem rosto, mas com voz, e funciona como ponto de culminância daquilo que até então era apenas sugerido nos testemunhos.

A montagem revelou-se o lugar onde mais se manifestou a minha subjetividade enquanto realizadora. Não excludo todas as outras decisões referentes à imagem e som, mas, cada escolha, o que fica, o que sai, a ordem, a duração, traduzem uma forma de olhar, de contar e intervir na narrativa. Carrega consigo uma dimensão ética, pois implica sempre uma responsabilidade com as vidas e histórias que foram partilhadas.

Ao montar *Fora*, percebi com maior clareza que a edição não foi apenas onde organizei o que tinha filmado, mas onde descobri verdadeiramente o que o filme queria ser.

2.6.2 Música

A música sempre foi, para mim, um elemento essencial no cinema, e desde cedo percebi que teria um papel fundamental neste documentário.

O tema central do documentário relaciona-se com tradições populares, que têm uma ligação intrínseca à música, em particular às bandas filarmônicas. Estas, para além de serem um repositório de memória coletiva, são, em muitos contextos rurais, o primeiro e mais acessível contacto com música para quem não tem meios para frequentar o ensino formal. As bandas são, de certa forma, um símbolo de democratização cultural.

Por reconhecer força e relevância deste universo sonoro e contexto cultural, convidei um amigo eufonista, que integra e dirige bandas na região onde filmei, para interpretar uma marcha com autoria do seu pai. Esta escolha foi significativa a vários níveis. Embora o filme exponha uma dimensão coletiva, ligada às comunidades e às tradições, é sobretudo um retrato da experiência de quem se sente fora da norma, deslocado, em condição minoritária. Assim, decidi que a marcha não seria tocada por uma banda, mas por um único instrumento a solo: o eufónio.

A opção de isolar um instrumento tradicionalmente associado ao coletivo reforça a sensação de solidão e de desvio dentro do grupo. O eufónio, um instrumento frequentemente confundido com a tuba e raramente identificado pelo público em geral, tem um timbre grave, envolvente, mas discretamente ignorado e estranhamente despido quando só.

É um instrumento que ocupa espaço visual e sonoro, mas que raramente é nomeado; uma metáfora perfeita para os corpos *queer* que vivem à margem.

A marcha solitária acompanha imagens de arquivo que evocam festas e multidões. Este contraste entre o coletivo visual e a singularidade sonora reforça a ambivalência entre pertença e exclusão. A melodia do eufónio caminha sozinha, como as figuras retratadas neste documentário. A escolha musical não apenas contextualiza o universo rural e as suas práticas culturais, como também traduz simbolicamente o tema do isolamento vivido dentro da própria comunidade.

A segunda escolha musical do documentário recaiu sobre o tema “poço” do projeto musical *Redoma*. Este momento final, surge acompanhado de uma coreografia, criada especificamente para o filme. A pessoa que a criou tem uma ligação com a dança contemporânea e o *hip hop*, tal como a personagem anónima, o que motivou a decisão de incluir um momento performativo que fosse também uma expressão pessoal e artística.

Se, no início do filme, optei por uma marcha tradicional tocada a solo por um eufonista, aqui, quis estabelecer um contraste temporal e estético. A escolha de uma linguagem musical contemporânea, como o *hip hop* com elementos de *spoken word*, marca uma rutura com o passado e introduz uma dimensão política e afirmativa. O *hip hop*, enquanto forma de expressão historicamente associada à resistência, à denúncia e reivindicação social, carrega uma força simbólica que se articula com o percurso da personagem.

Enquanto o início do filme se dedica à representação do coletivo e das tradições, o desfecho centra-se num gesto individual, expressivo e íntimo, marcado por uma dimensão política e subjetiva.

A letra do tema reforça a atmosfera de inquietação, de deslocamento e de sobrevivência. Evoca também uma religiosidade latente, presente em ambos os depoimentos recolhidos no documentário.

Versos como “Pretendo ser alguém mas fico sempre aquém/ Só faço o que convém/ Jesus Cristo, amém” revelam uma tensão permanente entre o desejo de afirmação e a pressão para se conformar. A referência ao “anseio de ir” e ao “receio de vir/ para o mesmo lugar/ sem novo para mostrar” reforça a dificuldade que há em voltar para um lugar onde não há esperança de que algo mude.

O corpo que dança esta letra, no palco e teatro vazios, com uma máscara, parece encarnar esse conflito: a luta entre o impulso de fuga e o desejo de pertença, entre o silêncio e a explosão, entre o anonimato e a afirmação. Este momento coreografado torna-se, assim, não apenas um fecho estético e narrativo, mas também uma performance de existência, resistência e uma forma de libertação.

CONCLUSÃO

A reflexão teórica desenvolvida neste ensaio permitiu compreender como as representações *queer* no cinema foram moldadas por estereótipos e códigos visuais, desde o cinema clássico de Hollywood até às propostas disruptivas e do *New Queer Cinema*.

A investigação forneceu uma base sólida para pensar o documentário *Fora*, reforçando a importância de estratégias narrativas e estéticas que questionem representações limitativas e que proponham novas formas de visibilidade.

A discussão sobre o documentário enquanto promotor de mudanças sociais revelou-se igualmente determinante. Compreendi que, embora seja legítimo desejar que uma obra tenha impacto, mais importante do que resultados quantificáveis é reconhecer a importância do gesto inicial: criar um objeto artístico que possibilite a abordagem de temas tabu, que com menos frequência chegam ao espaço público. A realização de *Fora* reforçou-me a consciência de que, mesmo quando a mudança parece mínima ou inexistente, ela não é mensurável da mesma forma que um estudo estatístico; a arte atua de forma subtil, lenta e difusa, oferecendo visibilidade e abrindo espaço onde antes havia silêncio.

Neste processo, sinto que arrisquei enquanto realizadora. O desafio começou no próprio tema, por ser sensível e complexo, o que exigiu atenção redobrada na forma de abordar possíveis participantes, respeitando os seus limites e posições individuais. Essa dimensão ética, aliada à incerteza sobre as reações e colaborações no contexto conservador em que o filme foi rodado, obrigou a desenvolver resiliência e adaptabilidade.

Para além do risco temático, arrisquei e evoluí também na forma e no método de trabalho.

Ao contrário da minha experiência anterior enquanto realizadora, em que me limitei a trabalhar o material recolhido nas filmagens, desta vez concebi uma preparação mais ampla e estratégica: selecionei cuidadosamente os arquivos a integrar, defini modos de os articular com o material novo, planeei a escolha dos momentos a incluir para proteger e respeitar os participantes, e estabeleci parcerias para a inclusão de momentos musicais e elementos cénicos, como o empréstimo de figurinos. Do ponto de

vista da realização, este foi um processo mais exigente, mas também mais gratificante, pois senti que avancei um passo significativo na consolidação da minha identidade autoral.

Trabalhar em equipa foi igualmente uma componente essencial deste percurso. A colaboração próxima com a equipa técnica e criativa recordou-me do valor do diálogo, da entreatajuda e da confiança mútua, elementos fundamentais para que o processo decorresse com solidez e coerência. Esta dimensão coletiva reforçou a noção de que o cinema documental, mesmo quando guiado por uma visão autoral, é sempre fruto de um forte trabalho de equipa, onde cada contributo acrescenta novas camadas ao resultado final.

Por fim, esteticamente, sinto que este projeto me permitiu ir mais a fundo nas propostas que imaginei para o filme. O processo traduziu-se num gesto de procura de uma estética mais própria, marcada por escolhas que caminham no sentido de definir aquilo que me representa e o que quero que seja a minha linguagem cinematográfica. Enquanto realizadora, estive envolvida em cada segundo do processo de edição, experiência que reforçou a minha consciência de que a montagem é também um ato de escrita e um momento decisivo de afirmação autoral.

Fora não foi apenas um exercício académico ou de pesquisa temática, mas um passo sólido na construção de uma voz autoral, mais pessoal e consciente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguayo, A. J. (2019). *Documentary resistance: Social change and participatory media*. New York, NY: Oxford University Press.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, NY: Routledge.
- Cascais, A. F., & Ferreira, J. (Eds.). (2014). *Cinema e cultura queer / Queer film and culture: Queer Lisboa – Festival internacional de cinema queer / International queer film festival*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta.
- de Lauretis, T. (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii–xviii.
- Griffiths, R. (Ed.). (2008). *Queer cinema in Europe*. Bristol: Intellect.
- Kahana, J. (Ed.). (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*. New York, NY: Oxford University Press.
- Meneses, I. (Apresentadora). (2025, julho 23). Cláudia Varejão [Arquivo de podcast]. Em *Fala com ela*. Antena 1 / RTP Play. <https://www.rtp.pt/play/p7337/e864744/fala-com-ela>
- Murari, L., & Nagime, M. (Orgs.). (2015). *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política*. Brasília: Caixa Econômica Federal.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário* (5.^a ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Rich, B. R. (2013). *New queer cinema: The director's cut*. Durham, NC: Duke University Press.
- Russo, V. (1981). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. New York, NY: Harper & Row.
- Silva, M. A. da. (2012). *Territórios do desejo: Performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual* (Tese de doutoramento). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Spence, V., & Navarro, L. (2011). *Crafting truth: Documentary form and meaning*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Stubbs, L. (2002). *Documentary film makers speak*. New York, NY: Allworth Press.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Agosti, S. (Director). (1984). *D'amore si vive* [Filme]. Itália: Produtor não indicado.

Comedi, A. (Director). (2017). *El silencio es un cuerpo que cae* [Documentário]. Argentina: El Calefón Cine.

Dunye, C. (Director). (1996). *The watermelon woman* [Filme]. EUA: Dancing Girl Productions.

Ferreira, J. P. (Director). (1976). *Fatucha Superstar* [Filme]. Portugal: Produtor não indicado.

Hasanaj, I. (Director). (2022). *As I was looking above, I could see myself underneath* [Documentário]. Kosovo: CEL Kosova.

Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is burning* [Documentário]. EUA: Off White Productions.

Pelicano, J. (Director). (2018). *Até que o porno nos separe* [Documentário]. Portugal: Até ao Fim do Mundo.

Taylor, A. (Director). (2008). *Examined life* [Documentário]. Canadá: Sphinx Productions.

Varejão, C. (Director). (2020). *Amor fati* [Documentário]. Portugal: Terratrema Filmes.

Varejão, C. (Director). (2022). *Lobo e cão* [Filme]. Portugal: Terratrema Filmes.

Weissman, A., & Fernie, L. (Directors). (1992). *Forbidden love: The unashamed stories of lesbian lives* [Documentário]. Canadá: National Film Board of Canada.

ANEXOS

Anexo 1 – Excerto da entrevista a Cláudia Varejão retirada do podcast *Fala com ela* da Antena 1

Inês Meneses: O teu trabalho, Cláudia, procura de alguma forma diluir estigmas. Ou não tem essa missão à partida?

Cláudia Varejão: Talvez, talvez, talvez esteja lá. O cinema tem esta, a arte em geral, que é fazer coisas diferentes, de uma forma diferente do que é, daquilo que a vida nos apresenta, não é? Mostrar a vida: “E se fosse assim, não era bom também?” E eu acho que os filmes podem permitir justamente um acesso a um tipo de vida, com menos estigmas. Ou que eles estão lá, mas que também mostram o outro lado, não é? Talvez, talvez esteja lá, sobretudo no filme dos Açores. Eu acho que houve muito isso e eu estive agora na semana passada em São Miguel, nunca mais lá tinham voltado e aconteceu uma coisa incrível que vou partilhar aqui, é uma pequena história.

Eu encontrei-me com a Ana, que é a atriz principal do filme, num quiosque no centro de Ponta Delgada, e passámos a tarde toda na conversa.

Comemos, bebemos, o dia caiu e tínhamos um jantar com os restantes miúdos do filme. Chegaram mais duas pessoas, duas raparigas trans do filme e eu levantei-me para ir pagar para irmos para o jantar e a rapariga que estava no quiosque disse: “Ah, senhora, não posso ser eu a receber, tem que ser o meu patrão.”

Disse-lhe: “OK, chama.”

E ela foi chamá-lo e ele não veio.

Era um homem com uma pinta, enfim, estou a estigmatizá-lo, mas não tinha boa pinta.

E eu disse-lhe:” então, mas ele não vai receber?”

E a miúda devia ter 16, 17 anos.

Estava de óculos do sol e disse: “ah, senhora, ele é muito transfóbico.”

E eu disse: “Tem um bom remédio, ou recebe ou não recebe.”

Ela baixa os óculos e diz:” O que ele não sabe, senhora, é que eu sou trans.”

E eu fico entre fascinada e preocupada.

E ela disse: “deixe estar, eu faço a conta”. E põe no multibanco um valor mínimo.

E eu disse: “Mas não pode ser isto porque eu estive aqui a tarde toda.”

Ela disse: “Ah, senhora, a senhora não fez um filme aqui na ilha?”

Disse:” sim” E ela: Então, a minha mãe foi à estreia do filme, essas pessoas que estão aí consigo, estavam lá. E no final, a minha mãe foi falar consigo e conheceu o projeto (A)MAR (que foi uma associação LGBT que nós fundamos lá) e graças a isso, na semana a seguir, ela levou-me a ter a primeira consulta de psiquiatria e hoje em dia sou acompanhada no hospital Espírito Santo. Acha que eu lhe ia comprar dinheiro?

Aquilo foi muito comovente.

Inês Meneses: Pois imagino, sim.

Cláudia Varejão: Relembrou-me da importância que às vezes os filmes podem realmente representar na vida das pessoas.

E aquele filme foi, aconteceu muito para além de mim, no momento certo, com as pessoas certas, no momento histórico certo. E acho que sim. Acho que combateu alguns estigmas, porque colocou as questões muito visíveis para toda a gente.

E aí, a ilha, sendo um espaço pequenino, funciona melhor do que às vezes grandes países.