



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

**CINEMA LGBTQ EXIBIDO NO BRASIL: DISCURSOS,
TEMÁTICAS E TENDÊNCIAS**

Carlos Frederico Bustamante Pontes

Florianópolis, dezembro de 2018

Carlos Frederico Bustamante Pontes

**CINEMA LGBTQ EXIBIDO NO BRASIL: DISCURSOS,
TEMÁTICAS E TENDÊNCIAS**

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção do título de Doutor.

Orientadora, Prof^a Dr^a Mara Coelho de Souza Lago, e Coorientadora, Prof^a Dr^a Andréa Vieira Zanella.

**Florianópolis
2018**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pontes, Carlos Frederico Bustamante
Cinema LGBTQ exibido no Brasil: : Discursos,
temáticas e tendências / Carlos Frederico
Bustamante Pontes ; orientadora, Prof^a Dr^a Mara
Coelho de Souza Lago, coorientadora, Prof^a Dr^a
Andréa Vieira Zanella, 2018.
353 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.


1. Ciências Humanas. 2. cinema LGBTQ. 3. teoria
feminista. 4. identidade de gênero; sexualidade. 5.
discurso; Foucault . I. Lago, Prof^a Dr^a Mara Coelho
de Souza . II. Zanella, Prof^a Dr^a Andréa Vieira .
III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas. IV. Título.

CARLOS FREDERICO BUSTAMANTE PONTES

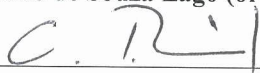
Cinema LGBTQ exibido no Brasil: discursos, temáticas e tendências

Esta tese foi submetida ao processo de avaliação pela Banca Examinadora para obtenção do título de *Doutor(a) em Ciências Humanas* e aprovada, em sua forma final, atendendo às normas da legislação vigente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/Doutorado.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2018.




Profa. Dra. Mara Coelho de Souza Lago (orientadora)




Profa. Dra. Carmen Silvia de Moraes Rial
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em Ciências Humanas

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Mara Coelho de Souza Lago (presidente) - UFSC



Prof. Dr. José Soares Gatti Junior (membro externo)
Centro Universitário SENAC/SP



Prof. Dr. Marcio Markendorf (membro interno) - UFSC



Profa. Dra. Luzinete Simões Minella (membro interno) - UFSC

AGRADECIMENTOS

Quando se encerra um processo se faz necessário um retrospecto acerca do vivido e de tudo o que nos conduziu àquela experiência. E, em primeiro lugar, são as pessoas com as quais nos relacionamos antes do início dele e durante o mesmo que vêm à mente no sentido de um sentimento de gratidão. Em primeiro lugar agradeço a mim mesmo pela manutenção tenaz do meu propósito e a disponibilidade às trocas e aos novos aprendizados. Abrir-se ao novo nem sempre é tarefa fácil. Requer abrir mão do conforto do conhecido e mergulhar de cabeça no desconhecido. No entanto, o encontro com os professores e as professoras do PPGICH, os/as colegas que se tornaram amigos e amigas nesse percurso e as pessoas que conhecemos nesse ínterim e com as quais também construímos amizade, fazem a gente ver que realmente “tudo vale a pena se a alma não é pequena”. Assim, gostaria em primeiro lugar de agradecer a todos/as os professores e professoras que conheci no Programa. E tudo que generosamente se dispuseram a nos oferecer em face de seus tão valorosos conhecimentos. Conhecimentos que, é visível, fazem parte de suas próprias histórias de vida e visões de mundo. São conhecimentos “encarnados” em cada um/a dos/as docentes do PPGICH. Em particular gostaria de agradecer à generosa acolhida inicial do professor Scheibe, ao nos receber em sua casa para um churrasco tão caloroso como forma de boas-vindas. Em seguida agradecer à professora Teresa que, como professora e coordenadora do curso durante minha atuação como representante discente, sempre se manteve disponível e receptiva às necessidades de todos e todas nós. Além de sua também generosa acolhida, particularmente em virtude da comemoração dos meus 50 anos, e, depois, dos seus 60. Quanto ao âmbito acadêmico propriamente dito, faço um agradecimento especial às professoras Rosana e Luzinete por também sempre terem demonstrado uma generosidade impar no sentido de disponibilizar seu tempo e conhecimentos para nos ajudar na procura pelo encontro dos nossos objetos de tese e caminhos de pesquisa. Sou muito grato a essas professoras por toda disponibilidade, carinho e atenção. Um professor que gostaria também muito e particularmente de agradecer, *in memoriam*, é o professor Selvino. O professor demonstrou desde sempre ser uma pessoa atenciosa com os/as estudantes, com uma escuta singular durante as aulas e uma disponibilidade sem igual de ministrar seus conhecimentos. Além da pessoa humana e humilde que sempre demonstrou ser. O professor Selvino é alguém que levarei na lembrança com muito carinho e respeito. Quanto aos/às colegas e amigos, Morgani, Maria Helena, Marinês,

Rebecca, Catarina, Cristine, Vivian, Leandro, Vera, Gisele, Marcos, Evandro, João, Emilly, Adélia, Krisciê, Damaris, Ana Soraia, Rochelle, Luana, Zenildo, Jac, Yarlenis, Ematuir, Daniel, Mônica, Mariana, Geni, Melissa e Maurício, só tenho a agradecer pelo companheirismo, amizade, trocas, carinho e afeto com que sempre fui acolhido por todos e todas vocês quando morei em Florianópolis. Conhecer novas pessoas que se transformam em amigas e amigos é um grande presente da vida. E foi isso o que aconteceu com muitos/as dos/as colegas com os/as quais pude interagir e também muito aprender. Por fim, com relação às orientadoras as palavras são poucas e não conseguem dar conta do sentimento de gratidão. A disponibilidade desde o início da professora Mara, ao me aceitar imediatamente como seu possível orientando, alguém que ela não conhecia, mas que se disponibilizou a conhecer, revelou uma faceta bonita de sua personalidade que é a receptividade ao novo. Com as contínuas trocas e orientações sempre acontecendo de forma solícita, responsável, amistosa e gentil, a professora confirmou a atitude dedicada e amorosa com as quais abraçou sua carreira e os traços de lealdade, seriedade e generosidade que compõem seu caráter. Seus conhecimentos também foram fundamentais para que esta pesquisa se configurasse como se configurou. Sem a orientação da professora certamente este trabalho não seria o mesmo. O mergulho nos conhecimentos tão importantes acerca dos estudos feministas, de gênero e sexualidades em nossas reuniões semanais foi fundamental para a formação do campo teórico desta pesquisa e o vislumbre dos rumos que ela podia tomar. Sou muito grato mais uma vez a mim mesmo e à professora Mara por termos nos dado essa possibilidade de saltar no desconhecido um do outro e termos construído com respeito, amizade e consideração mútuos o nosso relacionamento. Já a professora Andréa, minha coorientadora, foi uma descoberta contínua e crescente de confiança e respeito por seus conhecimentos e de gratidão por sua disponibilidade, dedicação e seriedade em relação ao olhar sobre o meu trabalho. Fui feliz com o fato de ter sido escolhido pela professora Mara e de escolher a professora Andréa. Um exercício intuitivo de fecunda e amigável interação que se mostrou efetiva e muito enriquecedora. No mais agradeço ao Daniel pela disponibilidade de estar comigo em meu último ano em Florianópolis, no meu retorno a Minas e por todo seu cuidado, carinho, afeto e companheirismo ao longo do tempo em que estivemos juntos. Em particular agradeço por sua dedicação e solidariedade no momento da qualificação. Por sua torcida sempre sincera pelo meu sucesso no doutorado e seu apoio. Além das pessoas citadas, agradeço à minha mãe pelo aprendizado da construção do meu olhar sensível sobre a arte e por seu amor; ao meu pai por me ensinar o valor do estudo como

forma de conquista pessoal e profissional; aos irmãos e irmã pela torcida no meu bom desempenho e à tia Dalva Helena pelo favorecimento da minha cinefilia. Agradeço também à amiga Cleudes pelas contínuas trocas, carinho e o aprendizado do olhar para o outro e para nós mesmos de forma cada vez mais aprofundada; à amiga Fabiana pelo contínuo apoio e afeto em nossas trocas de amizade e ideias; ao amigo Marcelo pela amizade e cuidado destinado ao meu lar quando estive fora; à amiga Ju por sua proximidade, torcida e amizade nos momentos importantes; à amiga Edel pela motivação inicial para a realização do doutorado; ao amigo Charles pela amizade e por nossas trocas sobre a tese e a vida; ao amigo Alexandre de Portugal pelo carinho, amizade e apoio nos primórdios de minha intenção de cursar a pós-graduação; ao amigo Dibulo e Leo pela amizade e proximidade de longe e ao amigo Alexandre, do Rio, por sua sempre prestimosa presença e amizade quando estive pontualmente de passagem pela cidade maravilhosa. Agradeço também às/ao amigas/o da Bahia, Lícia, Sandara, Andiara e Enjolras, pelo suporte, afeto e amizade de longe, mas que sempre senti perto. No mais agradeço ao universo por se expandir... expandir e expandir e nos conduzir por entre tempestades e bonanças rumo à nossa contínua transformação e evolução.

RESUMO

Esta tese analisa o modo como as noções hegemônicas de sexo e gênero são representadas nos filmes de temática lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual, transgênero e queer exibidos no Brasil a partir dos anos 1980 aos dias atuais. Com base principalmente nas teorias feminista da representação, de Laura Mulvey (1983), do aparelho cinematográfico de Teresa de Lauretis (1994, 2003) e da conceituação de Michel Foucault sobre discurso, foi possível observar, criticamente, como estas noções foram construídas e representadas nos filmes que, em sua maioria, assisti ao longo da minha trajetória como espectador deste cinema. São analisadas cenas de sete filmes dos anos 1980, cinco dos anos 1990, seis dos anos 2000 e quatro de 2010 em diante. Excepcionalmente cenas de dois filmes dos anos 1970 são também analisadas. A maior parte das produções é estadunidense, mas há outras provenientes de diferentes países. Analisei e problematizei, através do estudo, os entrecruzamentos das categorias de gênero, sexualidade, raça/etnia, classe e gerações em conflito e negociação no jogo das forças sociais em disputa que as construções discursivas das narrativas fílmicas tematizam. Por meio da problematização na qual o cinema é identificado como uma tecnologia de gênero/política, foi possível compreender como os discursos fílmicos reafirmam os estereótipos acerca dos binarismos generificados cisheteronormativos e, concomitantemente, também apontam para outros percursos, transgressores e críticos a este sistema binário. É no discurso (por meio dele) que estas lutas vão operar e se evidenciar. E nos discursos fílmicos no cinema LGBTQ também estas lutas se evidenciam. Desta forma, os filmes realizam tanto a reafirmação dos valores dominantes quanto o questionamento destes a partir da crítica às masculinidades e feminilidades normatizadas e, assim, favorecem a ampliação das perspectivas acerca do entendimento social sobre questões de identidade, dissidências de gênero e sexualidades não normativas. Além disso, foi possível compreender, em virtude do contexto histórico e cultural a partir dos quais cada filme foi produzido, como tal tema, relacionado às questões LGBTQ, foi tratado no momento e como ele representou, na ocasião, certas noções discursivas acerca do gênero e da sexualidade.

Palavras-chave: cinema LGBTQ; teoria feminista; identidade de gênero; sexualidade; discurso; Foucault

ABSTRACT

This thesis analyses the way in which the hegemonic notions of sex and gender are represented in the movies with lesbian, gay, bisexual, transvestite, transsexual, transgender and queer themes are exhibited in Brazil from the 80's till today. Basing itself primarily in feminist theories of representation, from Laura Mulvey (1983), of the cinematic device from Teresa de Lauretis (1994, 2003) and from the conceptualization of Michel Foucault about discourse, it was possible to observe, critically, how these notions were constructed and represented in the movies in which, to its greatest extent, I watched through my trajectory as a spectator of this cinema. There will be scenes from seven 80's movies, five from the 90's, six from the year 2000 and four from 2010 onwards. Exceptionally, scenes from two 70's movies will also be analysed. The vast majority of the productions are American, but there are works from different countries. I've analysed and problematized, through intense studying, the crosslinks on the categories of gender, sexuality, race/ethnicity, class, and generations of conflict and negotiation in the game of social forces in dispute which the discursive constructions contained in the filmic themetized narratives. Through means of the problematization in which the cinema is identified as a technology of gender/politics, it was possible to comprehend how the filmic discourses reaffirm the stereotypes around generalized cisgender binarisms and concomitantly, that also lead to different routes, transgressors and critics to this binary system. It is in the discourse (and through it) that these fights will operate and self evidenciate. And in the filmic discourses of the LGBTQ these fights also promote themselves. Thus, the movies accomplish the reaffirmation of dominant values as well as the questioning from the critics to prescriptive masculinity and femininity and so favouring the enlargement of such perspectives surrounding the social understanding on questions of identity, gender and non-prescriptive sexuality dissent. Besides the above mentioned, it was also possible to comprehend, in virtue of the historical and cultural contexto from which each movie was produced, how such theme, related to the LGBTQ questions were dealt with in the moment and how it represented on the occasion, certain discursive notions around gender and sexuality.

Keywords: Cinema LGBTQ, feminist theory, gender identity, sexuality, discourse, Foucault.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2.....	49
Figura 3.....	50
Figura 4.....	51
Figura 5 - O policial Burns, de camisa preta, e seu vizinho Ted Bailey em uma primeira conversa amistosa e descontraída a caminho de um café nas proximidades do bairro gay onde residem. Esta imagem contrasta com a imagem final do personagem de Ted quando ele é encontrado morto no final da narrativa.	143
Figuras 6 e 7.....	144
Figuras 8 e 9.....	145
Figuras 10 e 11.....	145
Figuras 12 e 13.....	149
Figuras 14 e 15.....	149
Figura 16.....	151
Figura 17 - Militantes gays e lésbicas protestando durante a realização do filme <i>Parceiros da noite</i>	153
Figuras 18 e 19 - Na composição destas duas cenas, o policial Burns vivencia momentos românticos e sexuais com sua namorada Nancy (Karen Allen) com o tema musical clássico de fundo citado por Russo. O policial já se encontra perturbado com o que assiste nos bares e isso transparece para ela, mas Burns não quer comentar com a companheira o que está acontecendo.....	154
Figuras 20, 21 e 22.....	155
Figura 23.....	156
Figuras 24 e 25.....	157
Figuras 26 e 27.....	159
Figuras 28 e 29.....	159
Figura 30 - Manifestações de gays e lésbicas contra a realização do filme <i>Parceiros da noite</i>	164
Figuras 31 e 32 - Imagens da primeira manifestação de LGBTQs no Brasil contra a violência policial e em favor da libertação da prisão de LGBTQs, negros/as e prostitutas.	168
Figura 33.....	187
Figuras 34 e 35.....	187

Figuras 36 e 37.....	188
Figuras 38 e 39.....	189
Figuras 40 e 41.....	195
Figuras 42.....	195
Figuras 43.....	196
Figuras 44 e 45.....	198
Figuras 46, 47, 48 e 49.....	199
Figuras 50, 51 e 52.....	200
Figuras 53 e 54.....	201
Figuras 55 e 56.....	202
Figuras 57, 58, 59 e 60.....	204
Figuras 61, 62 e 63.....	206
Figuras 64 e 65.....	207
Figura 66.....	208
Figuras 67 e 68.....	208
Figuras 69 e 70.....	210
Figura 71 e 72.....	210
Figura 73.....	215
Figuras 74 e 75.....	220
Figuras 76 a 91.....	222
Figura 92.....	228
Figuras 93, 94, 95 e 96.....	229
Figuras 97 e 98.....	231
Figuras 99 e 100.....	232
Figura 101.....	233
Figuras 102 e 103.....	233
Figuras 104 e 105.....	234
Figura 106.....	235
Figuras 107 e 108.....	236
Figuras 109 e 110.....	238
Figuras 111 e 112.....	240
Figuras 113 e 114.....	246
Figuras 115 e 116.....	247

Figuras 117 e 118.....	248
Figuras 119 e 120.....	249
Figura 121.....	251
Figura 122.....	255
Figura 123.....	257
Figura 124.....	259
Figuras 125, 126 e 127.....	262
Figura 128.....	263
Figuras 129 e 130.....	264
Figuras 131 a 134.....	265
Figuras 135 e 136.....	266
Figura 137.....	267
Figura 138 e 139.....	268
Figura 140.....	271
Figuras 141.....	271
Figuras 142 e 143.....	272
Figura 144.....	273
Figura 145.....	279
Figuras 146, 147 e 149.....	300
Figura148.....	301

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	23
INTRODUÇÃO	31
CAPÍTULO 1 - O ESPECTADOR, O PESQUISADOR E A CONFIGURAÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA	41
1.1 A COMPLEXIDADE HUMANA E SUA EXPRESSÃO NO CINEMA.....	42
1.2 O CINEMA ENQUANTO PRÁTICA SOCIAL E SUA INSERÇÃO NOS ESTUDOS CULTURAIS: A CIRCUNSCRIÇÃO DOS REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA ...	45
1.3 O ENCONTRO COM O CINEMA LGBTQ E COMIGO MESMO	48
CAPÍTULO 2 - OBJETIVOS E ENFOQUES TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA	55
2.1 CINEMA, HEGEMONIA E ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR	59
2.2 O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	61
2.3 AS ANÁLISES: PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	67
2.4 A TEORIA FEMINISTA DA REPRESENTAÇÃO E DO APARELHO CINEMATOGRAFICO.....	73
2.5 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO NOS ESTUDOS CULTURAIS	81
2.6 A NOÇÃO DE DISCURSO EM MICHEL FOUCAULT PELO VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS, SEU USO NA ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	82
2.6 ETNOGRAFIA DE TELA COMO PARTE DO MÉTODO DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	89
CAPÍTULO 3 - O “ESTADO DA ARTE” DOS ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE O CINEMA LGBTQ NO BRASIL E EM OUTROS PAÍSES LATINO-AMERICANOS	91
3.1 PRINCIPAIS DELINEAMENTOS TEÓRICOS DOS ARTIGOS	101
3.2 ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DOS ARTIGOS	114
3.3 APONTAMENTOS SOBRE AS TESES E DISSERTAÇÕES.....	117

CAPÍTULO 4 – A PRESENÇA DA VIOLÊNCIA NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS: SEXUALIDADES E IDENTIDADES DE GÊNERO MARGINALIZADAS PELOS PERCURSOS FICCIONAIS DO CINEMA LGBTQ.....125

4.1 VIOLÊNCIA, SEXUALIDADE E MASCULINIDADES NA TRAMA FICCIONAL DO “CINEMA GAY” 134

4.2 FORMA DE ANÁLISE E INTER-RELAÇÃO DOS FILMES QUE PERTENCEM AO *CORPUS* DA PESQUISA 138

4.3 *PARCEIROS DA NOITE (CRUISING, WILLIAM FRIEDKIN, 1980)*: REPERCUSSÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO RELACIONADAS AOS MOVIMENTOS DE GAYS E LÉSBICAS E À SOCIEDADE NORTE-AMERICANA DO INÍCIO DA DÉCADA DE 1980..... 140

CAPÍTULO 5 - VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA NO CINEMA LGBTQ DOS ANOS 1980 AO ÚLTIMO DECÊNIO: RECORTES E LEMBRANÇAS181

5.1 REVISITAÇÕES DE LEMBRANÇAS SIGNIFICATIVAS 181

5.2 OUTROS OLHARES, VAGAS LEMBRANÇAS, DESCOBERTAS..... 220

5.3 SÍNTESES DOS DISCURSOS FÍLMICOS ANALISADOS E OLHARES FÍLMICOS DE RESISTÊNCIA 237

CAPÍTULO 6 – OLHARES DISSIDENTES E AO MESMO TEMPO NORMATIVOS DO CINEMA LGBTQ.....241

6.1 *QUERELLE* (1982): A REITERAÇÃO DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA E O CONTRAPONTO DA NEGAÇÃO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS COMO IDENTIDADE 242

6.2 *DOIS TIRAS MEIO SUSPEITOS* (1982) E A REITERAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS PEJORATIVOS VINCULADOS ÀS MASCULINIDADES DOMINANTE E DISSIDENTES E ÀS HOMOSSEXUALIDADES..... 260

6.3 *ANJOS DA NOITE* (1987) E A LUTA PELO RESPEITO DAS IDENTIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES 270

CAPÍTULO 7 – O ENTRECruzAMENTO DO TEATRO E DO CINEMA LGBTQ A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS DO PESQUISADOR.....277

7.1 *OS RAPAÇES DA BANDA* (1970) E A INVISIBILIZAÇÃO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS..... 277

7.1.1 O silêncio que muito fala de nós.....	281
7.1.2 Por que um filme mudou a história do movimento LGBTQ?	286
7.1.3 A obra em análise	291
7.2 O BEIJO DA MULHER ARANHA (1981/1985) E AS IDENTIFICAÇÕES E DESIDENTIFICAÇÕES PELAS QUAIS NOS CONSTITUÍMOS SUBJETIVAMENTE	299
7.2.1 A relação entre <i>O beijo da mulher aranha</i>, os discursos culturais generificados e os processos de constituição subjetiva	302
7.2.2 O enredo de <i>O beijo...</i> e os binarismos de gênero e sexualidades	303
7.2.3 Assujeitamento x resistência.....	309
7.2.4 Feminino x masculino	312
7.2.5 Para além dos estereótipos de gênero e sexualidades a fim de um possível encontro entre duas pessoas	319
CONSIDERAÇÕES FINAIS	325
REFERÊNCIAS	331
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	349

APRESENTAÇÃO

“O percurso individual de qualquer ator social, por mais racional que seja, nunca é de todo coerente mas resultado de uma sequência de acasos [...]. Os investigadores e docentes para se entenderem a si próprios vão-se tornando antropólogos, sociólogos, psicólogos e historiadores das suas próprias raízes, das suas pesquisas e dos seus percursos a que posteriormente sempre pretendem dar uma coerência epistemológica.”

José da Silva Ribeiro¹

Três fatores inter-relacionados propiciaram a correlação de vivências, aprendizados, reflexões e trabalhos que possibilitaram a gestação da ideia que deu origem ao pré-projeto de pesquisa submetido ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/PPGICH, em 2015, na linha de pesquisa que abrange os Estudos de Gênero, e ao projeto final, qualificado em 2017, que originou a tese em questão. O primeiro fator se relaciona ao meu estreito vínculo pessoal e artístico-profissional com a **imagem**.

Mas o que poderíamos chamar de imagem? Emmanuel Alloa (2015), ao refletir sobre este conceito, também se pergunta:

O que é uma imagem? A múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. Parece ocorrer com as imagens quase o mesmo que acontece com o tempo em Santo Agostinho: somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagimos com elas, mas se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldade de fornecer uma resposta (ALLOA, 2015, p.07).

Quer seja onírica, fílmica, plástica, cênica ou corporal, a minha aproximação com a imagem desde novo (por meio de processos inconscientes através dos sonhos, ou imaginários, como espectador de

¹ RIBEIRO, 2013, p. 138

filmes, do trabalho plástico com fotomontagem, da atuação e direção teatrais e através da dança) gerou em mim um contínuo e crescente interesse pelo aprofundamento artístico, docente e de pesquisa vinculado à questão da imagem.

Tais experiências artísticas vivenciadas me permitiram o exercício pleno da criatividade, imaginação e expressão e me conduziram, posteriormente, à escolha pelas formações em licenciatura em artes cênicas, bacharelado em direção teatral e uma especialização em Educação Estética, realizadas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Consequentemente, tais formações em nível acadêmico me propiciaram, em seguida, o acesso ao mestrado em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/USP, na linha de pesquisa Prática Teatral. Neste curso, realizei um estudo acerca dos processos artísticos do encenador e cineasta inglês Peter Brook², sob a orientação do professor, dramaturgo e diretor teatral José Eduardo Vendramini. Paralelamente à realização do mestrado, trabalhei como docente na área de artes cênicas das redes públicas do Estado e Município do Rio de Janeiro, nas quais lecionei por 12 anos nos diferentes segmentos do Ensino Básico, Secundário e Profissionalizante em Teatro. Alguns anos depois do mestrado, iniciei o trabalho docente no Ensino Superior atuando como professor efetivo do curso de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, responsável por disciplinas nas áreas de interpretação, direção e encenação teatrais.

² “Um dos diretores de teatro e cinema mais conhecidos e respeitados em todo o mundo até hoje, Peter Stephen Paul Brook nasceu na Inglaterra, em Londres, no ano de 1925. Começou a encenar com sete anos de idade, ao montar Hamlet, para espanto de seus pais, com marionetes de papelão. Mais tarde, após abandonar os estudos, teve uma experiência de um ano num estúdio cinematográfico, a partir de contatos do próprio pai, voltando a estudar, logo em seguida, através do curso de cinema na Universidade de Oxford. Lá, foi percebendo aos poucos o monopólio institucional administrado por alguns professores e alunos mais antigos e, após algumas investidas pessoais frustradas fora do meio acadêmico, acabou chegando ao Teatro, de onde não mais saiu. [Entretanto], Brook realizou vários filmes importantes neste percurso, entre eles: *The Beggar's Opera* (1952), *Lord of the Flies* (1962), *Rei Lear* (1969). Já em Paris, adaptou para cinema o livro *Encontro com Homens Notáveis* (1979), baseado na autobiografia de George I. Gurdjieff. Depois, também para o cinema e para a televisão, Brook adaptou o épico indiano o *Mahabharata* (1989), concebido primeiramente por ele para o teatro, com a ajuda do roteirista Jean-Claude Carrière; posteriormente, dirigiu também para o cinema *A Tempestade* (1990)” (PONTES, 2005. p. 26- 27).

A partir do interesse contínuo em aprofundar a relação entre os processos artísticos citados e o inconsciente, soube, ainda na graduação, da existência do Grupo de Estudos C. G. Jung que havia sido criado e continuava a ser coordenado pela psiquiatra Nise da Silveira há mais de 25 anos. Dirigindo-me ao grupo, do qual oportunamente participei por cerca de um ano, tive acesso a conceitos fundamentais da teoria de Carl Gustav Jung através da leitura semanal de suas obras, bem como dos comentários sobre estas emitidos pelos/as participantes presentes. Além das obras e comentários, tive acesso à teoria junguiana por meio da própria Nise da Silveira e seus relatos pontuais acerca das aplicações dos conceitos do psiquiatra suíço à sua importante e inestimável experiência profissional.

No grupo, durante as reuniões, além da coparticipação de seus gatos, havia artistas, psicólogos/as, jornalistas, psiquiatras e sempre a própria médica que, na ocasião, estava com 89 anos de idade. A experiência de troca com Nise, principalmente, e com todos/as os/as participantes do grupo se revelou como um momento especial e ímpar de minha trajetória de vida, formação pessoal e artístico-profissional.

O que me conduziu em 2015 ao doutorado foi a minha vontade, relacionada à necessidade de autoexpressão em âmbito artístico citada, de, através da arte, propor questões, reflexões, aprofundamentos e a visibilização de situações e personagens que dissessem respeito às **categorias de gênero e sexualidades** no contexto de diferentes sociedades e culturas. A relação com o cinema e as temáticas de gênero e sexualidades sempre se fizeram presentes na concepção dos roteiros cênicos e nos personagens que criei em minha trajetória artística como ator e diretor de teatro. Além disso, a minha experiência como espectador de filmes de temática LGBT³Q foi outro fator fundamental para a delimitação do foco de minha tese.

³ Escolhi acrescentar à sigla LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros), usualmente utilizada, a letra Q, que significa queer. O intuito foi de incluir outras dissidências de gênero e sexualidades por meio da letra Q e que não se sentem incluídas na sigla LGBT. Desta forma, utilizarei ao longo de toda a tese a sigla LGBTQ tanto quando estiver falando sobre estas categorias no âmbito sociocultural quanto nos filmes por meio dos quais elas podem ser melhor identificadas. Com relação ao não uso do termo “cinema queer” hoje utilizado para designar de forma ampla e equânime todas estas dissidências de gênero e sexualidades não dominantes no cinema, preferi utilizar o termo LGBTQ. Embora consciente das críticas existentes a uma já hegemonia que o termo “cinema LGBT” carrega, entendo ser melhor, para os objetivos da pesquisa, a explicitação das diferentes categorias e sua denominação mais específica.

Em um determinado momento de minha trajetória de formação artística ainda na graduação, o interesse em relacionar a teoria de Jung às questões de gênero e sexualidades no teatro me levou a propor uma encenação como requisito prático para obtenção de uma vaga no curso de direção teatral com base no texto teatral *Fausto* (1995), de Johann Wolfgang von Goethe. Naquele momento, meu olhar enquanto diretor se voltou não para o personagem título da obra, mas para a personagem feminina, Margarida, que, na narrativa, é iludida, objetificada e manipulada pelos personagens Fausto e Mefistófeles. Na concepção do trabalho, aspectos inconscientes, e que foram reprimidos por ele e por ela, vêm à tona e os conduzem à ruína pessoal. No entanto, na narrativa, no âmbito denotativo, Fausto escolhe conscientemente o caminho proposto por Mefistófeles, já Margarida é induzida a ele em função dos objetivos de Mefistófeles de obter a alma de Fausto. Este, por sua vez, escolhe usufruir do trato com o demônio e seduz Margarida. Isto, bem como outros fatores correlacionados ao primeiro, conduz a personagem ao cárcere e ao enlouquecimento. Foi este jogo de dominação e objetificação do masculino sobre o feminino na trama de Fausto que procurei desenvolver na ocasião.

No final do bacharelado em direção teatral, encenei dois espetáculos como requisitos para a conclusão do curso. O primeiro tinha como título *Chitrá* (2000) e foi concebido a partir do poema dramático de mesmo nome do aclamado autor indiano e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura Rabindranath Tagore. Já o segundo espetáculo, *Deus* (2001), foi concebido a partir de um texto teatral escrito pelo cineasta Woody Allen.

No primeiro trabalho, a história gira em torno dos conflitos existenciais vividos por uma personagem feminina mítica do livro sagrado hindu, o *Mahabharata*. No poema dramático de Tagore, Chitrá, por ser a primeira filha de um rei, havia sido criada como um homem a fim de corresponder ao tradicional desejo de seu pai de ter um primogênito do sexo masculino. Tal “incongruência” social entre sua formação e sexo biológico, embora não lhe fosse um problema, torna-se um conflito para Chitrá quando ela se apaixona pelo guerreiro Arjuna e teme que ele a rejeite pelo fato dela não corresponder às expectativas de comportamento e aparência do estereótipo feminino. Tal aparência “feminina” magicamente concebida a Chitrá por tempo determinado pelos deuses do

Acredito que isto favorece a diferenciação de cada uma e suas especificidades na análise dos filmes. No entanto, no capítulo sobre “o estado da arte da pesquisa” esta discussão será mais aprofundada.

amor e da eterna juventude indicava que o sentimento e a convivência entre ela e ele viriam suplantiar as supostas limitações (ou impossibilidades) de relacionamento que uma identidade de gênero não normativa pressupõe. E é o que, ao final da fábula, vai acontecer. Como cerne da narrativa dramática, a discussão de gênero é problematizada a partir dos referenciais míticos do imaginário cultural hindu, composto por personagens e deuses/as que fazem parte do seu livro sagrado.

Já no segundo espetáculo, várias referências ao teatro e à atualidade foram tecidas por Woody Allen (e por nós) em uma inteligente e cômica homenagem às artes cênicas. Na peça, Allen reflete sobre o legado dos aspectos artísticos, filosóficos e socioculturais oriundos da cultura grega antiga da qual o teatro é uma das principais representações. *Deus*, ao contrário de sua extensa trajetória no cinema, é um dos poucos trabalhos do cineasta que, no Brasil, sabe-se que foi concebido para o teatro.

Enfim, desde o início de minha trajetória no teatro até o processo final de formação na graduação (e depois também no mestrado), sempre interliguei de forma até certo ponto inconsciente, e de maneira criativa e/ou teórica, a imagem fílmica à cênica e estas, por sua vez, às problematizações que envolvem as categorias de gênero e sexualidades nas diferentes sociedades e culturas.

Quanto à categoria étnico-racial⁴, em particular, seu estudo se deu mais efetivamente ao longo da pesquisa no mestrado, embora já estivesse presente no meu olhar estrangeiro sobre a cultura indiana em *Chitrá*. Tais relações, entretanto, amalgamadas entre o teatro e o cinema e as categorias mencionadas, sempre foram desenvolvidas de forma relativamente espontânea e motivadas, subjetivamente, por meio de diferentes contextos reais e/ou ficcionais que me chamavam atenção e impactavam enquanto

⁴ Peter Brook criou, em 1970, uma companhia multicultural sediada no subúrbio de Paris. Nesta, artistas de diferentes partes do mundo se reúnem desde aquele ano até hoje para pesquisar o fenômeno teatral e suas especificidades linguísticas e criativas. Para isso, os atores e atrizes convidados/as não só incorporam aos trabalhos realizados as suas características culturais genuínas, como também são questionados/as sobre possíveis clichês culturais que os/as impediriam de realizar um trabalho conjunto para além de tais clichês. Brook diz: “A terceira cultura é a cultura dos vínculos. É a força que pode contrabalançar a fragmentação do nosso mundo. Tem a ver com a descoberta de relações onde tais relações haviam sido submergidas e perdidas – entre o homem e a sociedade, entre uma raça e outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a maquinaria, entre o visível e o invisível, entre categorias, línguas, gêneros. O que são essas relações? Somente ações culturais são capazes de explorar e revelar essas verdades vitais” (BROOK 1995, p. 317 apud PONTES, 2005, p. 73).

pessoa, artista e/ou pesquisador. No doutorado, esta inter-relação entre as duas distintas, embora afins⁵, linguagens artísticas (o teatro e o cinema) e as categorias em questão foi mais uma vez realizada, mas agora por outro viés. Neste momento, o direcionamento do meu olhar como encenador não se voltou para a cena teatral, concebida, por vezes, a partir do filme, mas, ao invés disso, voltou-se para a análise da própria cena fílmica concebida pelo olhar do/a diretor/a de cinema que a realizou.

A intenção do olhar específico e analítico da cena fílmica LGBTQ foi iniciado por meio do terceiro fator inter-relacionado aos outros dois já citados (a minha proximidade com a imagem e com as categorias de gênero e sexualidades) e que favoreceu a construção do tema da pesquisa no doutorado. Entre 2013 e 2014, experienciei a realização de um **cinelube de temática LGBTQ**, um projeto de extensão na UFSJ, que teve a intenção de aproximar a comunidade sãojoanense e acadêmica das discussões acerca das temáticas em curso pelo viés do cinema. Isto se deu porque já sabia, pessoalmente, “dos fortes efeitos subjetivos produzidos pelo cinema narrativo” (Robert STAM, 2013, p. 256) em virtude de minha experiência como espectador de filmes desde a infância.

Por outro lado, diferente do teatro, o filme pode ser mais facilmente exibido e, para fins acadêmicos e de debate, pode ser desobrigado dos custos relacionados aos direitos autorais. Sobre esta forma diferenciada de utilização do cinema, Adriana H. Fernandes, Érica R. Gatto e Renata C. Ferreira (2013, p. 43) dizem que “[...] ver filmes em uma sala de projeção, acompanhado de outras pessoas com a possibilidade de debater de forma coletiva após a exibição, constitui um modo de constituição cultural diferenciado do de ver filmes sozinho em casa”. Assim, o cineclube se apresentou como um caminho cultural efetivo no qual o debate em grupo sobre diferentes temáticas relacionadas às sexualidades pôde ser realizado e aprofundado.

Além disso, a ideia de um cineclube de temática LGBTQ com a possibilidade de realização de debates foi também favorecida pela minha participação, em 1996, do início das atividades do *Grupo de Conscientização Homossexual Arco-íris*⁶, grupo este que vai, na ocasião, constituir-se como base de estruturação da militância civil e institucional LGBTQ no Rio de Janeiro. No grupo *Arco-íris*, debates sobre diferentes

⁵ “[...] em vez de seguir a sua tendência como arte em movimento, o cinema [mudo] veio fazer concorrência ao teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, directa ou indirectamente, se inserem no verbal” (AUMONT, 2008, p. 33).

⁶ Ver dissertação de mestrado de ANDRADE, Augusto José de Abreu, 2002.

temas relacionados às questões de gênero e sexualidades favoreciam o esclarecimento de muitas questões pouco discutidas socialmente na época e, também, propiciavam um ambiente de pertencimento e aceitação das diferenças individuais.

O *Cineclube Homoerótico*⁷, denominação da ação principal do projeto de extensão referido, aconteceu durante oito meses através da exibição de 23 longas-metragens, um curta e uma peça de teatro, organizados a partir de módulos temáticos específicos⁸. Estas exposições foram seguidas sempre de ricos e potentes debates nos quais as reflexões sobre os filmes e seus temas inter-relacionados às vivências e visões individuais dos/as participantes eram o mote das discussões. Com a experiência extensionista, iniciei uma nova etapa de atividades em âmbito profissional docente que vêm me propiciando desde 2013 um amadurecimento contínuo destas discussões e campos teóricos que, a partir das atividades no doutorado, aprofundaram-se ainda mais e culminaram com a tese que ora apresento.

O que considero ainda importante salientar, é que a inter-relação entre os três fatores descritos nessa apresentação e a pesquisa realizada só foi possível em virtude do fundamental suporte oferecido pela Orientação no doutorado, e pela Coorientação, bem como pelos estudos na área de gênero através da linha de pesquisa à qual estou vinculado. Ademais, é somente através da inter-relação observada, e que propiciou na construção do objeto da pesquisa, que se configura a possibilidade de uma importante

⁷ “HOMOEROTISMO – Descrição: Há um debate em torno dos signos ‘homossexual’ e ‘homoerotismo’, aquele remetendo, de acordo com o francês Michel Foucault e o brasileiro Jurandir Freire, ao preconceito homofóbico, vigente no século XIX, ao passo que o segundo recoloca a questão sem homofobia; outros setores críticos e de pesquisa, como, por exemplo, a ABEH (Associação Brasileira de Estudos Homossexuais) não considera a diferenciação exibida pela homofobia, empregando tanto um quanto outro termo para significar a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo”. Fonte: <<http://edtl.fctsh.unl.pt/business-directory/6111/homoerotismo/>>. Acesso em: 17 de jun. 2017. O uso deste termo, inicialmente, foi designado para denominar o cineclube em função da intenção de se estabelecer um primeiro recorte temático que envolvesse as questões relacionadas às homossexualidades. Entretanto, com o curso do projeto, observamos que esta designação deveria ser expandida para abarcar outras categorias de minorias sexuais e de gênero excluídas que, por similaridade, também participavam das discussões ou surgiam como tema nas narrativas fílmicas.

⁸ Aceitação, Repressão social, Revolução dos costumes, Militância, Religião, Documentário, Teatralidade.

síntese de percursos, estudos e práticas em função do foco no aprofundamento do meu olhar como artista, pesquisador, docente e pessoa sobre a linguagem cinematográfica que, até agora, não tinha sido possível de ser realizado.

A análise das **construções discursivas acerca das identidades de gênero e de sexualidades no cinema LGBTQ exibido no Brasil e que assisti ao longo do período inicial e continuado de minha trajetória como espectador deste cinema**, faz deste objeto, tanto pela percepção do seu caráter constituidor quanto pelo fato de ser revisitado nesta pesquisa, um novo e importante elo da cadeia de elementos que se interligam uns aos outros num contínuo de constituição e formação que se dão de forma ininterrupta. Por isso não acredito realmente ser casual o recorte temporal da pesquisa no qual o objeto se situa. Parece-me que, intuitivamente, deu-se uma necessidade de visitar tal objeto, embora analisado agora com certo distanciamento, no intuito de realizar uma melhor compreensão crítica sobre ele e, também, de constatar seu potencial como **construtor de um pensamento sociocultural sobre o tema e como constituidor de sujeitos e subjetividades. Essa foi a tese que pretendi defender.**

Assim, percebo que visitar filmes representativos socialmente e/ou que guardei na memória em face de sua recepção no cinema, faz parte de uma necessidade que tanto orienta o meu processo de vida quanto de formação artística e profissional como docente e pesquisador.

INTRODUÇÃO

Filme é uma palavra originalmente oriunda da palavra inglesa *film*, cujo significado é película, em especial a cinematográfica. Posteriormente esta palavra teve seu sentido ampliado de acordo com a palavra francesa *film*, que designa, segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 127), “desde as origens do espetáculo cinematográfico, o espetáculo gravado sobre esta película.” No entanto, as estruturas industriais de produção impuseram a restrição ao emprego crítico do termo, que ficou mais vinculado às obras de ficção de longa-metragem (AUMONT; MARIE, 2012).

Na pesquisa ora apresentada, o objeto de estudo está circunscrito aos filmes de ficção de longa-metragem. Embora reconheça a importância e o lugar específicos do curta-metragem de ficção e do cinema documentário na cinematografia, escolhi o longa-metragem de ficção por sua significativa repercussão social e seu quantitativo em face da temática de estudo pretendida. No entanto, me ative também a filmes documentários, pois alguns deles aludem aos filmes analisados e, por isso, foram importantes referenciais teóricos da pesquisa.

Aumont e Marie (2012, p. 128) afirmam que o filmico, “em seu sentido filmológico⁹ geral, [...] concerne à obra projetada diante de um público, no mais das vezes considerado de um ponto de vista estético”. No contexto da semiologia, “o filme é a ‘mensagem’ ou discurso fechado percebido pelo espectador”¹⁰. Segundo os autores, com base em Gilbert Cohen-Séat (1946), o fato filmico se opõe ao fato cinematográfico, pois o primeiro “consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagens (visuais, sonoras e verbais)”¹¹. Já o que seria próprio do fato cinematográfico é a circulação,

⁹ O termo “filmologia” foi cunhado em 1946, momento em que foi fundado o Instituto de Filmologia da Sorbonne. “A filmologia pretendeu ser o estudo geral do fato filmico, sem consideração de obras ou atores particulares. [...] Ela se opôs, assim, radicalmente à abordagem crítica, como também à análise de filmes (no sentido em que esta analisa obras particulares)” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 129). O estudo apoia-se em três disciplinas já existentes: a psicofisiologia da percepção (que estuda a percepção visual das imagens móveis), a sociologia em cruzamento com a psicologia da educação (que estuda o efeito produzido pela projeção cinematográfica em públicos rigorosamente selecionados) (AUMONT; MARIE, 2012) e, por fim, o estudo pretendeu lançar as “bases de uma abordagem estética geral do fato filmico” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 129).

¹⁰ AUMONT; MARIE, 2012, p.128

¹¹ Ibid., p.51

nas diferentes sociedades humanas, de “uma fonte de documentos, de sensações, de ideias, de sentimentos, materiais oferecidos pela vida e formatados pelo filme à sua maneira”¹².

A partir desta diferenciação, compreendo que a análise pretendida teve como referência esta rica fonte de materiais oferecidos pela vida e que, configurados através do filme, a cinematografia mundial vem propagando e tornando público há mais de um século. No caso da pesquisa em questão, o recolhimento deste material para análise vem se dando desde muito tempo. Através dos filmes assistidos por mim ao longo de 31 anos, realizei o inventário destes documentos, sensações, ideias e sentimentos acerca da vida e que estão relacionados a diferentes momentos históricos através dos quais o cinema com representações LGBTQ foi veiculado e seguido por minha geração e as que a sucederam. Com a pesquisa, analisei parte deste material a fim de avaliar a sua correspondência aos contextos das diferentes décadas nas quais tais filmes foram produzidos, exibidos e através dos quais construímos nosso olhar sobre nós mesmos e sobre o mundo à nossa volta.

Quanto a uma destas possíveis formas de olhar e analisar o cinema, Dinara Machado Guimarães (2004) desenvolveu um pensamento sobre os processos de criação e recepção da obra fílmica a partir do suporte teórico da psicanálise. Para Guimarães, suas ideias vão ao encontro das de Roland Barthes (1970) quando este analisa o cinema de Serguei Eisenstein. Barthes, no artigo *Le troisième sens*, cria duas categorias, “sentido óbvio” e “sentido obtuso”, para trabalhar com fotogramas do filme *Ivan, o terrível* (1944), do cineasta soviético. Para Barthes, o sentido óbvio estaria relacionado ao “signo completo” que Eisenstein realiza quando “impõe à imagem um sentido escolhido e uma significação” (GUIMARÃES, 2004, p. 122). Já o sentido obtuso, contrário ao anterior, “não copia nada, não representa nada; é um significante sem significado. Está fora da linguagem articulada e da palavra, mas está dentro da interlocução e se pode dizer e ler”¹³. É neste momento de subversão do clichê realizado por Eisenstein que Barthes entende que o fílmico aparece. É quando, conforme diz Guimarães, surge o irrepresentado no cinema. Quando, no filme, se dá “a falta de inscrição na linguagem como emergência última do real que não pode ser representado mas que se apresenta no engendramento imaginário, simbólico e sócio da obra”¹⁴.

¹² Ibid., p.51

¹³ Ibid., p.122

¹⁴ Ibid., p.122

O “real” simbolizável corresponderia à realidade, se conjugarmos os dois termos freudianos **Realitat**¹⁵ e **Wirklichkeit**¹⁶, os quais não são empregados indistintamente por Freud: o primeiro termo reservado à realidade psíquica regida pelo princípio do prazer e pelo princípio da realidade e o segundo termo ampliado ao que tem eficácia de representatividade do que está por trás do véu, ou a realidade por trás da representação (GUIMARÃES, 2004, p. 88).

Para a autora, este “real” simbolizável na criação artística é distinto do que se pode chamar de impressão da realidade¹⁷, pois ele testemunha o *resto* da imagem. “Como um ato de criação, o cinema (re)inventa a própria fantasia por meio da ficção tecida com ela. A fantasia que é da ordem do real, do simbólico e do imaginário e sustenta o desejo”¹⁸. Se o cinema se destina ao imaginário do/a espectador/a, seu sentido só vai se efetivar porque tal imaginário opera no simbólico, sendo ambos entrelaçados pela presença do real.

A montagem, diz Guimarães, é o caminho que o cineasta oferece ao/à espectador/a para que este/a siga a via já percorrida em seu processo de criação da obra. “O espectador também padece da dor da peregrinação pelo real”¹⁹, embora uma obra de arte nunca poderá dar conta dele de forma plena e completa. “É a incomensurabilidade, no fundo visado pelos matemáticos e pelos artistas que, se utilizando da *divina proporção*, coloca em jogo este vazio, núcleo de nossa tese: o cinema como vazio iluminado”²⁰.

¹⁵ “Embora **Realitat** signifique correntemente a ‘coisidade’, a existência no mundo exterior, pode-se falar de um ‘**ideale Realitat**’ ou de uma **Realitat** na representação, no pensamento – ‘**subjective Realitati**’” (GUIMARÃES, 2004, p. 126).

¹⁶ “O conceito de **Wirklichkeit** está intimamente associado à percepção. Para Kant: o que se conecta com as condições materiais da experiência é **wirklich**” (GUIMARÃES, 2004, p. 126).

¹⁷ Quando estiver usando o conceito de realidade, estarei utilizando a noção concebida pelo senso comum através da qual “quando se trata de abandonar o irreal, de voltar-se ao mundo sólido e concreto, caímos na realidade, colocamos os pés no chão. O real é o terreno firme que pisamos em nosso cotidiano”. (DUARTE JUNIOR, 2004, p. 7).

¹⁸ GUIMARÃES, 2004, p.88

¹⁹ *Ibid.*, p.92

²⁰ *Ibid.*, p.92

Já o sociólogo Nildo Viana (2012) entende o cinema por um viés diverso do de Guimarães (2004), ao vê-lo como um veículo que inequivocamente reflete a realidade social. Para o autor, a mensagem, constituída a partir da visão de mundo de seus realizadores, compreende tanto a junção de aspectos conscientes quanto inconscientes dos sujeitos que a criam, embora a realidade seja o cerne de onde a obra fílmica vai se originar.

O filme é uma totalidade no interior de uma totalidade mais ampla que é a sociedade e é esta que lhe produz e lhe determina. O filme possui um conteúdo, que é seu universo ficcional, que é, ao mesmo tempo, ficção e realidade. É ficção em sua estruturação própria e é realidade porque tal estruturação manifesta o social, seja de forma intencional seja de forma inintencional (VIANA, 2012, p. 66).

Para Viana, “a mensagem é o elemento fundamental de um filme”²¹ e se constrói no âmbito da realidade social a partir de um contexto histórico específico que vai indicar seus valores e características próprios. Estes, por seu turno, vão estar também de acordo com o que seus realizadores intencionaram comunicar através de suas criações para o cinema.

Refletindo um pouco mais acerca do estreito vínculo entre a realidade e o cinema e tentando aproximar de certa forma as duas visões sobre o cinema citadas, o psicanalista e filósofo Slavoj Žižek (2006) diz que a cinematografia, “como arte das aparências”, aponta para algo relacionado à realidade e a maneira como ela se constitui. Žižek é categórico ao afirmar que para que haja um entendimento efetivo do mundo atual, é necessário um contato literal do sujeito com a experiência do cinema. Segundo o autor, é somente através desta experiência que podemos ter acesso a uma dimensão crucial de nossa existência que não estamos prontos/a a confrontar por meio da realidade cotidiana. “Se você procura pelo que na realidade é mais real que a própria realidade, procure na ficção cinematográfica” (informação verbal)²².

²¹ VIANA, 2012, p.26

²² THE PERVERTS guide to cinema. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes, Georg Misch, Martin Rosenbaum, Ralph Wieser. Intérprete: Slavoj Žižek. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido, Áustria, Países Baixos: Junho, 2006. 1 DVD [150 min]. widescreen, color 2006

Esta afirmação aparentemente paradoxal pressupõe, segundo Žižek, que existe algo na realidade que ainda está inacabado, ou seja, algo que não é completamente real e/ou ainda não se encontra totalmente constituído no processo de criação de nosso mundo. Assim, é através do contato com estes “vazios, aberturas [e] fendas”²³ existentes no mundo, e que a experiência do cinema nos permite acessar, que podemos identificá-lo como uma arte verdadeiramente moderna.

Outras autoras e autores também apontam para o estreito vínculo do cinema com a realidade e a modernidade. Através da relação entre o marco de nascimento da cinematografia e os aspectos contextuais que originaram a cultura moderna, Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2007, p. 18), por exemplo, dizem que a “cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir de traços que definiram a vida moderna em geral.” Ao organizarem uma coletânea de artigos de diferentes autores/as que analisam a relevância da participação do cinema, da fotografia, etc. na formação das sociedades modernas, Charney e Schwartz entendem que o fato cinematográfico²⁴, ao surgir no final do século XIX, favoreceu a formação de “um cadinho para idéias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares”²⁵, mas que relacionadas a outros fatores implícitos à formação da vida moderna indicam que esta “pode ser melhor compreendida como inerentemente cinematográfica”²⁶.

É a partir da correlação de diferentes visões sobre o cinema e que o vinculam como mediador de processos inconscientes, à constituição e percepção da própria realidade e ao advento da visão de mundo moderna que possibilitou um novo olhar sobre o indivíduo e suas relações em sociedade, que avalio a relevância e pertinência do seu estudo em face de sua incursão em diferentes áreas e, em particular, nas ciências humanas.

²³ Ibid., 2006.

²⁴ “Para Gilbert Cohen-Séat (1946) devem-se distinguir fatos fílmicos e fatos cinematográficos. [O fato] cinematográfico [segundo Christian Metz] designa a princípio tudo o que é exterior ao filme, retroativa e prospectivamente, sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público. No entanto, o cinematográfico é também interno ao filme como discurso. Ele designa então, no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade dessa linguagem em particular” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 51).

²⁵ CHARNEY; SCHWARTZ, 2007, p.18

²⁶ Ibid., p.18

A concepção de inconsciente descentra as noções de “verdade, vontade, razão, a própria concepção de indivíduo e seu lugar na sociedade” (LAGO, 2004, p. 73) que regeram o seu saber sobre si mesmo até o surgimento da etnologia e da psicanálise. Segundo Lago (2004), a partir da categoria de inconsciente o indivíduo passou a não ser mais percebido como “dono de sua própria vontade, plenamente responsável por suas ações, motivações, expectativas”²⁷, mas como um ser assujeitado aos processos inconscientes que o constituem desde que nasce. Assim, serão as múltiplas experiências, positivas e negativas, e motivadoras de processos subjetivos diversos, que vão propiciar a constituição dos sujeitos e a construção de suas distintas identidades pessoais. E tudo isto só vai acontecer pelo fato de ser intrínseco o relacionamento deste sujeito com seu meio cultural, social e histórico.

Em um caminho semelhante ao de Lago (2004), Christoph Wulf (2014) afirma que as emoções que cada pessoa sente têm, como correspondência, a linguagem como a primeira contribuição ao processo de constituição dos sujeitos. Assim, diz ele: “nós temos as emoções, e ao mesmo tempo as emoções nos constituem. Somos sujeitos e objetos de nossas emoções” (WULF, 2014, p. 11). O antropólogo vai exemplificar sua afirmação a partir da retórica do amor romântico que, segundo ele, seria a mola mestra da criação de todas as relações que têm como modelo o próprio amor romântico. Desta forma, a vivência de emoções, a partir de diferentes contextos, como o cinema, por exemplo, propiciaria a construção de modelos de sentir, relacionar-se, conceber a vida, a si mesmo e o outro conseqüentemente.

As noções deste autor e autora sucintamente apresentadas e as conceituações acerca da proximidade do cinema com o inconsciente, o “real” psicanalítico e a realidade sociocultural, conforme disseram Aumont, Marie, Guimarães, Žižek, Viana, Charney e Schwartz, conduzem a um pressuposto importante da pesquisa realizada, pois revelam que o cinema pode tanto contribuir para se pensar processos de constituição dos sujeitos como também de como estes sujeitos contribuem para a construção e transformação das culturas e sociedades que os constituíram.

Aumont e Marie (2012), ao falarem sobre o significado da identificação no cinema, dizem que tal noção está relacionada à compreensão deste conceito na psicologia. Segundo os autores, a identificação, noção central na obra de Sigmund Freud

²⁷ Ibid., p.73

designa o processo, particularmente importante na criança, pelo qual um sujeito tende inconscientemente a parecer-se com outro, a assimilar um aspecto, uma propriedade, um atributo deste outro e a transformar-se, parcialmente, conforme o modelo deste (AUMONT; MARIE, 2012, p. 156).

Para Freud, seria através desta operação que a personalidade individual, por meio de inúmeras e sucessivas identificações, vai constituir-se e diferenciar-se (AUMONT; MARIE, 2012).

Quanto ao significado da identificação do/a espectador/a ao/a personagem na teoria do cinema, os autores apresentam dois entendimentos: o primeiro é a compreensão de que a identificação, própria do regime ficcional (a identificação com o herói), é um “fenômeno que tem raízes no inconsciente e comum a todas as artes do espetáculo”²⁸. Para conceituar ainda mais este entendimento teórico, Aumont e Marie citam Nietzsche e dizem que o filósofo entende a identificação como sendo o elemento dramático fundamental no qual “o prazer do espectador está, então, ligado à ilusão, à imitação e à denegação”²⁹.

Sobre o segundo entendimento acerca da relação entre o conceito de identificação na teoria do cinema de inspiração psicanalítica, Aumont e Marie vão dizer que a identificação com o/a personagem, para esta vertente teórica, é uma identificação secundária. Os autores vão citar alguns teóricos importantes do cinema, como Christian Metz, Alain Bergala e Marc Vernet, que defendem a ideia de que a “relação de simpatia por uma personagem é um efeito, e não a causa, da identificação”³⁰. De um modo mais geral, é o “viés da decupagem”³¹ o que leva o/a espectador/a a identificar-se com a situação ficcional que o filme enseja e que lhe propõe a multiplicidade de pontos de vista”³². Assim, nesta outra perspectiva teórica, não é a ficção que condiciona a

²⁸ AUMONT e MARIE, 2012, p.156

²⁹ Ibid., p.157

³⁰ Ibid., p.157

³¹ A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. [...] Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber (AUMONT; MARIE, 2012, p. 71).

³² Ibid., p.157

identificação do/a espectador/a, mas o próprio dispositivo cinematográfico: “projeto, sala escura [e] tela”³³.

Esta teorização da dupla identificação vai, nos anos de 1970, desdobrar-se de muitas maneiras. Ela é o ponto de partida, inclusive, de muitas pesquisas feministas e, em particular, as anglo-saxãs (AUMONT; MARIE, 2012)³⁴. Desenvolverei no decorrer da tese e através das análises fílmicas, a relação entre a teoria cinematográfica em questão e os estudos feministas sobre o cinema. O que se coloca mais importante neste momento, a fim de uma introdução acerca da compreensão sobre o foco da análise do objeto no estudo anunciado, é a constatação da estreita correlação existente entre o processo de identificação do/a espectador/a com o dispositivo cinematográfico propriamente dito e o que esta identificação suscita e provoca neste/a dependendo da maneira como se deu a construção do filme, ou seja, seus objetivos conscientes e/ou subliminares aos/às próprios/as cineastas, roteiristas, etc. Esta correlação aponta para um aspecto importante da pesquisa, pois foi a partir dela que percebo ter sido conduzido, intuitivamente, como já discorrido antes, à definição do objeto de estudo e conseqüentemente ao seu *corpus*.

Neste estudo introdutório sobre a questão do/a espectador/a e da relação do cinema com as sociedades e culturas, tive o propósito de apontar alguns caminhos pelos quais ele vem sendo analisado e revelar alguns olhares teóricos que se relacionam ao processo de recepção da obra fílmica. O objetivo foi apontar para o que, no contexto da tese, intencionei contribuir através de problematizações vinculadas às análises do *corpus* da pesquisa e a relação deste com os âmbitos pessoal, cultural, político e coletivo. O intuito foi articular alguns conceitos das teorias pós-estruturalistas, de gênero, feministas, queers e de sexualidades contemporâneas ao escopo da pesquisa e estas, por sua vez, a alguns aspectos da teoria do cinema que favoreceram as análises e olhar sobre a cena fílmica.

Quanto ao sumário da tese, esta se apresenta dividida em sete capítulos. O **capítulo um** trata de como o campo teórico da pesquisa foi pensado, delimitado e construído. Além disso, há nele a relação entre o percurso de construção teórico do estudo e o pesquisador como espectador de cinema, em particular do cinema LGBTQ objeto da tese.

³³ Ibid., p.157

³⁴ “O feminismo fornece uma matriz metodológica e teórica de grande escala com implicações em todas as áreas da reflexão sobre o cinema” (STAM, 2013, p. 194).

Já no **capítulo dois** há a descrição das diferentes metodologias e aportes teóricos que se fizeram necessários para a construção do método da pesquisa. Nele consta também o *corpus* do estudo.

No **capítulo três** foi realizado um levantamento bibliográfico, em forma de “estado da arte”, dos principais delineamentos temáticos e teóricos relacionados ao tema da pesquisa. Para isso, artigos nacionais e de outros países das Américas do Sul, Central e Norte publicados em língua espanhola foram pesquisados, bem como dissertações e teses defendidas no Brasil disponibilizados pelos portais SciELO e CAPES.

No **capítulo quatro** foi realizada a análise aprofundada de um filme-referência para os demais capítulos. Nesta análise, obra, contexto histórico em que a mesma foi produzida e seus/suas realizadores/as foram o foco da pesquisa.

No **capítulo cinco** há a análise de 16 obras cinematográficas a partir das quais se observou seus roteiros, fotografia, trilha sonora, montagem, etc., bem como os discursos fílmicos construídos a partir dos diferentes elementos que, conjuntamente, compõem o filme como um todo. Foram privilegiados filmes dos anos 1980 até os últimos anos da década atual.

No **capítulo seis** três filmes foram analisados de forma pormenorizada. Para estas análises utilizei os mesmos elementos das análises realizadas do capítulo cinco. Foram privilegiados filmes da década de 1980.

No **capítulo sete** dois filmes foram analisados a partir dos mesmos métodos utilizados até então. A escolha dos filmes deste capítulo se deu pela relação entre o pesquisador e as obras pesquisadas.

CAPÍTULO 1 - O ESPECTADOR, O PESQUISADOR E A CONFIGURAÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA

“Estamos de volta ao ponto de partida, isto é, ao domínio da experiência pessoal como foco da inspiração teórica e política.”

Didier Eribon³⁵

“Por que a vida cotidiana, a vida de todo indivíduo, não poderia se tornar uma obra de arte?”

Michel Foucault³⁶

A busca da experiência do cinema seria algo vinculado a contextos históricos e culturais específicos ou se estende à experiência das pessoas indistintamente, desde tempos perdidos na história? Arlindo Machado (2005, p 15) diz que “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante [...] constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema”. Assim, sobre a tentativa de uma possível datação e marco de origem desta relação tão intrínseca entre o imaginário e a imagem fílmica, Machado nos diz que “qualquer marco cronológico que possa eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos” (MACHADO, 2005, p. 14).

Na continuidade desta reflexão sobre a antiga busca humana do contato com a imagem cinematográfica, o autor pergunta:

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas (MACHADO, 2005, p. 13).

O que avalio e concluo a partir das análises de Machado, é que a antiguidade do cinema e suas diferentes formas de expressão através dos

³⁵ ERIBON, 2008, p. 407

³⁶ FOUCAULT, 1983 apud ERIBON, 2008, p. 295

tempos conduziram à sua aproximação com diferentes contextos da cultura moderna que propiciaram a sua reinvenção. Transfigurado inicialmente no objeto tecnológico conhecido por cinematógrafo³⁷, o cinema se desenvolveu e chegou ao que se conhece hoje dele.

Ao longo do processo de construção do objeto da pesquisa, da observação da complexidade da teoria sobre o cinema e de minha necessidade enquanto pesquisador de circunscrever um objeto delimitado e um *corpus* de estudo específico a fim de um aprofundamento devido nos moldes de uma tese de doutorado, eu me perguntava bastante sobre qual seria o recorte mais adequado e que melhor atendesse à pergunta inicial que me convidava a estudar o cinema. Ainda mais considerando o vasto manancial teórico existente sobre esta expressão artística e, ao mesmo tempo, o fílmico. Por isso me perguntava como estabelecer a delimitação do *corpus* da pesquisa a fim de que este melhor se aproximasse de resultados tangíveis e, por sua vez, atendesse bem aos caminhos teóricos e metodológicos intencionados. São tantos os diretores, os filmes, as estéticas e teorias diferenciadas relacionadas ao fazer cinematográfico e à fruição da obra. Como delimitar tal *corpus* para o estudo pretendido e por qual motivo? A seguir, eis o que agora me proponho a responder.

1.1 A COMPLEXIDADE HUMANA E SUA EXPRESSÃO NO CINEMA

Edgar Morin (2005), em uma conferência intitulada Educação na Era Planetária, diz que há a necessidade atual de uma maior valorização do aspecto poético da vida em contraponto à hipervalorização que se tem hoje dos aspectos científico, racional e material da existência. Estes, segundo o sociólogo, estão vinculados à aquisição e acumulação cada vez maiores do conhecimento e à produção sem limite dos bens de consumo.

O “homo faber”, o “homo economicus” e o “homo sapiens”, diz Morin, são seres prosaicos que, embora necessários, limitam-se à meta exclusiva da contínua manutenção da sobrevivência humana. Falta-nos, por este motivo, a vivência da qualidade da vida que, segundo ele, encontra-se presente no aspecto poético, afetivo e subjetivo veiculado por meio da literatura, do cinema, do teatro, enfim, das artes em geral. Este aspecto poético e ao mesmo tempo afetivo, para Morin, é o que nos levaria a acessar o âmbito de nossas experiências mais íntimas, sensíveis, sutis e subjetivas.

³⁷ “Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 52).

A fim de justificar e fundamentar a sua visão de mundo, Morin diz que nos falta desenvolver, de forma individual e também coletiva, uma maior compreensão acerca de nós mesmos e, conseqüentemente, uns dos outros. Tal compreensão, diz ele, é necessária em face dos múltiplos intercâmbios que existem atualmente entre os indivíduos, suas crenças, religiões, bem como tantos outros aspectos culturais e individuais que fazem parte do mundo em que vivemos. Estes intercâmbios deveriam propiciar a valorização das diferenças culturais no intuito de que elas pudessem ser percebidas como instrumentos de apoio e complementaridade. E não elementos de fortalecimento da exclusão e separação tal qual acontece hoje.

O sociólogo entende que este fenômeno de exclusão do que é diferente e de incompreensão diante do que é diverso se dá porque há uma grande dificuldade de comunicação entre as pessoas, que começa, muitas vezes, entre os membros da própria família e se estende, posteriormente, a instâncias mais amplas e coletivas. Morin afirma ainda que, para o aprendizado e crescente compreensão acerca do que nos difere, devemos levar em consideração a existência de um aspecto subjetivo implicado no percurso de análise que fazemos do outro.

O cinema, ao nos apresentar a complexidade humana por meio do comportamento e das distintas personalidades de cada personagem, pode favorecer o aprendizado da compreensão, que nos é ensinada por meio dos aspectos multifacetados de nossa humanidade projetados na tela e aos quais vamos nos identificar.

Para exemplificar suas ideias, Morin vai citar o filme *O Poderoso Chefão* (1972) e dizer que, ao longo da narrativa, o personagem central não é construído somente como um criminoso, mas como uma pessoa que demonstra amor pela família e amigos. Assim, através do filme, o que se aprende é que “um criminoso não é só um criminoso, mas tão logo saímos do cinema ou fechamos um livro, voltamos à nossa visão esquemática e vemos apenas criminosos, delinquentes” (informação verbal)³⁸. Nossa visão parcial e limitada, em face da experiência cotidiana e superficial, não nos permite mergulhar na complexidade das contradições individuais e humanas, o que nos levaria à compreensão dos diferentes sujeitos de forma mais benevolente e profunda.

Como se aprende do teatro realista, não se pode construir um/a personagem de maneira unidimensional, ou seja, observando-o/a apenas de forma unívoca. Necessitamos apresentar ao/à espectador/a, ao longo do

³⁸ MORIN, Edgar. *Edgar Morin na Era Planetária*. Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C_hNtkX8m4>. Acesso em 15 mar. 2017.

processo de representação, os aspectos internos (subjetivos) e conflitantes dos/as personagens que se contrapõem aos seus objetivos mais explícitos e/ou aos seus desejos mais ardorosos. Se o/a personagem não for construído de forma verossímil, ou seja, aproximando-se o mais possível de suas (nossas) verdadeiras contradições individuais e de sua (nossa) complexidade enquanto “indivíduo humano”, por sua vez o público não conseguirá se identificar com ele/a e, conseqüentemente, interessar-se pelo que assiste.

O fato de sermos sujeitos contraditórios e com inúmeros conflitos éticos, morais, existenciais, etc., requer que as artes, que se constituem pela composição de personagens, nos coloquem frente a frente com tal complexidade e reflitam, como num espelho, os nossos próprios conflitos por meio da vida e das situações complexas apresentadas por esses/as personagens. Assim, ao se questionar com as vivências dos/as personagens, o/a espectador/a cresce na compreensão de si, do outro e pode se tornar mais reflexivo frente às dificuldades de todos/as nós.

Percebo que minha experiência enquanto espectador de cinema, o contato com a literatura a partir da adolescência e o estudo e trabalho com teatro na vida adulta, vêm me favorecendo no aprendizado contínuo de uma compreensão mais reflexiva acerca da realidade como sugerida por Morin. Além disso, esta proximidade com a arte (e com a análise cênica e fílmica, bem como a representação de personagens e a direção no teatro) vem me ajudando a questionar, de forma mais aprofundada, este olhar sobre o “outro” (em âmbito ficcional e real).

A relativização das nossas perspectivas individuais na composição do olhar sobre o outro e a realidade que o cinema nos confere também nos permite, se quisermos, produzir uma análise crítica sobre o filme e sobre a própria realidade. Ao considerar que o cinema contribui para a construção da realidade social, ao conceber discursos sobre a realidade comunicados aos/às espectadores/as através do filme, podemos, a partir de sua análise, propor a desconstrução de certos modelos dominantes presentes no tecido social, por observá-los reincidentes na obra fílmica e vice-versa.

Com a análise do *corpus* da pesquisa, pretendi avaliar a importância da cinematografia e seus possíveis efeitos em âmbito histórico e sociocultural. Indo além da observação do cinema somente enquanto arte, a intenção do estudo foi analisar a sua relevância e potencialidade em um sentido que englobe o favorecimento dele como elemento de manutenção e/ou transformação do *status quo*.

1.2 O CINEMA ENQUANTO PRÁTICA SOCIAL E SUA INSERÇÃO NOS ESTUDOS CULTURAIS: A CIRCUNSCRIÇÃO DOS REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Graeme Turner (1997, p. 48) diz que a chave para uma mudança de abordagem em relação ao cinema, a ser entendido agora não apenas como sétima arte, mas “como meio de comunicação, agrupamento de linguagens e sistema de significação”, foi o fato da inserção em seus estudos de “métodos extraídos de outras disciplinas, como a linguística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica”³⁹. Ao afirmar que o cinema não é uma linguagem, mas que produz seus significados por meios de “sistemas (cinematografia, edição de som e assim por diante) que funcionam como linguagens”⁴⁰, o autor nos apresenta uma metodologia de análise do cinema de cunho interdisciplinar, que pretende avaliar o seu potencial não só como arte, mas como prática social. Para tanto, Turner diz que há a necessidade de observá-lo inicialmente em seus princípios básicos. O primeiro deles é a compreensão do cinema como comunicação e o segundo o entendimento de que “a comunicação do cinema [está] dentro de um sistema maior gerador de significados – o da própria cultura”⁴¹.

Assim, o objetivo destes estudos interdisciplinares é ver o cinema como uma das áreas de análise, embora não a única, em função da necessidade de se compreender diferentes formas de abordagem relacionadas ao conceito de “*representação* – o processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo”⁴². Turner diz ainda que este conjunto de abordagens em que, no caso, o cinema está sendo analisado em inter-relação com outras disciplinas, é o campo dos estudos culturais.

Armand Mattelart e Érik Neveu (2016) afirmam que nessas pesquisas, cujo caráter epistemológico predominante é o hibridismo teórico e que por isso se autodenominam por seus defensores mais radicais de “antidisciplina” (MATTELART; NEVEU, 2016, p.15), o cinema e a televisão são colocados não como foco de especialização, mas como parte de uma compreensão mais ampla do conhecimento que envolve o estudo dos seus papéis; são veículos de comunicação de massa que participam da constituição de valores individuais e sociais em face dos contextos diversos nos quais se situam as sociedades contemporâneas.

³⁹ TURNER, 1997, p.48

⁴⁰ Ibid., p.51

⁴¹ Ibid., p.51

⁴² Ibid., p.48

Mattelart e Neveu afirmam ainda que os estudos culturais, no momento em que emergiram na Europa pós-segunda Guerra Mundial, vão ser qualificados como paradigmáticos. Isto se deu naquela ocasião pelo fato de que tais estudos pretendiam realizar um empreendimento original de produzir um questionamento teórico coerente que considerasse a cultura em sentido amplo, antropológico. A intenção era “passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais”⁴³. Os autores dizem ainda que mesmo que a abordagem inicial dos estudos culturais “permaneça fixada sobre uma dimensão política”⁴⁴, a do marxismo, o cerne da problemática destes estudos é compreender “em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder”⁴⁵.

A Escola de Birmingham, na Grã-Bretanha dos anos 1970, vai explorar, inicialmente, as culturas jovens e operárias e seus conteúdos, bem como a recepção da mídia. Estes estudos favorecerão tais temáticas que serão desenvolvidas por meio de pesquisas acadêmicas. Posteriormente, a partir dos anos 1980, os estudos culturais incluem em seu escopo de análise trabalhos relacionados às categorias de gênero, identidades sexuais e étnico-raciais, extrapolando a categoria central de análise que tinha inicialmente, a classe social como principal fator explicativo para as discussões apresentadas. Neste novo momento há uma “revalorização do sujeito, reabilitação dos prazeres ligados ao consumo da mídia, ascensão de visões neoliberais [e] aceleração da circulação mundial de bens culturais”⁴⁶.

A partir dos anos 1980 há também, segundo os autores, a ascensão, sobre a mídia, dos estudos feministas, que foram mantidos até então à margem pelo *establishment* acadêmico. Tais estudos, naquele momento, adquirem legitimidade, florescendo nos Estados Unidos e nos países anglo-saxões, “os *woman’s studies*, os *gender studies* ou os *feminist studies*.”⁴⁷. O importante postulado “*the personal is political*”⁴⁸

⁴³ MATTELART; NEVEU, 2016, p.13-14

⁴⁴ *Ibid.*, p.14

⁴⁵ *Ibid.*, p.14

⁴⁶ *Ibid.*, p.15

⁴⁷ *Ibid.*, p.104

⁴⁸ O pessoal é político pressupõe que “as relações de gênero são fundamentalmente relações de poder e que se exercem de formas públicas e privadas, as próprias noções do poder e do político são modificadas de forma

(MATTELART; NEVEU, 2016, p. 104) se delinea em diversas abordagens na pesquisa teórica contemporânea que envolve temas como “a sexualidade, a beleza, o corpo, o prazer, a mídia e os gêneros (no sentido de programas ou de publicações)”⁴⁹.

Miriam Adelman, Miriam Grossi e Júlia Guivant (2010) dizem que Stuart Hall vê de forma efetiva e decisiva as contribuições das teorias feministas para a teoria social contemporânea, os estudos culturais e o descentramento da noção tradicional de sujeito, noção esta que será melhor discutida adiante. Em particular no que concerne às minhas intenções de pesquisa, Stuart Hall (2011) diz que o feminismo

questionou a clássica distinção entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ [...] e enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeito genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade (HALL, 2011, p. 46).

Adelman, Grossi e Guivant (2010), no entanto, observam que a radicalidade e a originalidade das contribuições das teorias feministas aos estudos citados ainda se encontram pouco reconhecidas e presentes na academia brasileira fora dos espaços aos quais se vinculam os estudos de gênero. Apesar de nascidos em diversos contextos acadêmicos a partir dos anos 1960, os estudos feministas contemporâneos ainda sofrem resistência nos cursos de graduação e pós-graduação no Brasil. Estes, além de não admitirem sua legitimidade, não permitem, em geral, que tais estudos componham os seus currículos básicos.

A partir destes fatores político-identitários e perspectivas conceituais relacionadas à recepção fílmica, aos quais, circunstancial e temporalmente o objeto da pesquisa se relaciona, a análise será pautada. Pois tanto o objeto de estudo quanto o/a espectador/a, e no caso o pesquisador, serão constituídos por uma série de relações de poder.

Uma das ideias fundamentais para os estudos culturais é a compreensão da cultura como o campo de conflito e negociação no interior de formações sociais dominadas pelo poder e atravessadas por tensões relativas a classe, gênero, raça e sexualidade” (STAM, 2013, p. 253).

fundamental” (Miriam ADELMAN; Miriam GROSSI; Júlia GUIVANT, 2010, p. 33).

⁴⁹ MATTELART; NEVEU, 2016, p.104

São os entrecruzamentos destas categorias em conflito e negociação no jogo das forças sociais em disputa que as construções discursivas das narrativas fílmicas tematizam, que analisei e problematizei através do estudo intencionado.

É no intuito de contribuir com a aproximação realizada através de algumas inter-relações entre os estudos foucaultiano, feministas, queer, de gênero e sexualidades das áreas das artes (teatro, cinema, etc.) na academia e pelo fato destes estudos estarem no cerne de minhas indagações de pesquisa, que escolho trabalhar com tais referenciais teóricos e metodológicos a fim da composição do escopo de teorizações que dão suporte aos meus estudos no doutorado. Para tanto as categorias de gênero, sexualidades, étnico-raciais, gerações e classes sociais foram investigadas através das problematizações teóricas sobre as análises dos diferentes filmes que compõem o *corpus* da pesquisa.

1.3 O ENCONTRO COM O CINEMA LGBTQ E COMIGO MESMO

Em meu percurso de subjetivação sempre tive no cinema com representações LGBTQ um aliado fundamental na formação de minha identidade como homem gay, branco, cisgênero⁵⁰ de meia-idade e oriundo das camadas médias do sudeste do Brasil. O acesso a tais representações por meio do cinema (e também do teatro) possibilitou a visibilidade e o início da elaboração subjetiva de conflitos pessoais que, na ocasião da juventude e mesmo no início da vida adulta, foram vividos de forma solitária.

Através do contato com a narrativa fílmica de *O expresso da meia noite* (*Midnight express*, Allan Parker, 1978) tive acesso a um forte sentimento de identificação com o que se passava na tela e pude, após a mesma, iniciar a elaboração de sentimentos que vieram à tona durante sua recepção. Este processo de conscientização de novos sentimentos me levou, aos poucos, a poder integrá-los junto a outros que já havia experienciado e elaborado anteriormente. É assim, como num quebra-cabeça, fui encaixando peça por peça em seu devido lugar até que se formasse uma imagem coesa e coerente de mim mesmo e com a qual eu me identificasse melhor e pudesse, além de dialogar, reconhecer-me de

⁵⁰ “CISGÊNERO – (do grego *cis* = em conformidade com; conforme + gênero) – a pessoa que se encontra bem ajustada ao rótulo de identidade de gênero (mulher ou homem) que recebeu ao nascer em função do seu órgão genital (macho ou fêmea)” (Letícia LANZ, 2015, p. 403).

maneira não tão fragmentada e/ou menos desconhecida, como acontecia até então.

Embora o filme citado, baseado em uma história real, não tenha como foco central a questão das homossexualidades (mas talvez das masculinidades), há um momento importante da narrativa no qual acontece uma significativa e explícita interação afetiva entre dois personagens do sexo masculino, um deles o protagonista, que estão confinados em uma terrível prisão em Istambul. A imagem do (homo)erotismo velado entre eles, expresso por meio da “dança” de seus corpos suados ao se exercitarem através de práticas de *yoga* (fig. 1), ao se observarem lado a lado e frente a frente (fig. 2) em diferentes momentos com o acompanhamento da belíssima trilha sonora original de Giorgio Moroder⁵¹, composta para a cena, e o ápice da mesma em que se efetiva um beijo delicado e consentido entre os dois (fig. 3), geraram em mim um impacto emocional enorme e que me acompanharia durante muito tempo.

Figuras 1 e 2



Fontes: <http://www.tcm.com/this-month/article/188689%7C0/Midnight-Express.html> e <https://www.youtube.com/watch?v=OWzJZ83Wud4>.

⁵¹ O músico e compositor ganhou o Oscar e o Globo de Ouro de Melhor Trilha sonora por este filme.

Figura 3



Fonte: <http://thefilmexperience.net/blog/2014/4/27/april-showers-midnight-express-1978.html>.

Estávamos no final dos anos 1970. A recepção de tal cena me permitiu, pela primeira vez, perceber e constatar a viabilidade da integração entre o afeto e o desejo na experiência íntima e relacional entre duas pessoas do mesmo sexo. Até então esta integração era percebida por mim como algo impossível de ser realizado, pelo fato de eu não ter tido acesso a nenhuma representação sociocultural positiva que expressasse, de forma saudável e sem clichês, o relacionamento afetivo entre dois homens ou duas mulheres⁵². Por isso há, neste momento da recepção de *O expresso da meia noite*, a vivência/sensação de uma segunda liberação da interdição sexual motivada pela integração, embora de forma sutil no filme, do afeto e do desejo homoeróticos.

⁵² Quando era ainda bem jovem, assisti pela televisão, embora não me recorde se antes ou depois de *O expresso da meia noite*, ao bonito filme, porém com um discurso bastante negativo e machista sobre as lesbianidades, e que me marcou na ocasião. O filme é intitulado *Apenas uma mulher* (*The fox*, Mark Rydell, 1968). Neste longa-metragem norte-americano, duas mulheres lésbicas vivem em uma cabana num um local remoto e têm a relação destruída quando um estranho homem hétero e viril chega ao local em que viviam e inicia um relacionamento com uma delas. Há neste filme também uma bonita e romântica cena de um beijo entre as duas amantes, dentre outras bonitas imagens construídas com base no relacionamento. Algumas destas imagens estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fc_jE6yIv_E>. Acesso: 24 out. 2018.

Em *O expresso...* é através da trilha sonora com forte teor emocional, da sutileza do olhar entre os dois personagens e principalmente do delicado e terno beijo que se dá entre eles que pude identificar, enquanto espectador, outro tipo de contato possível entre dois homens e que incluía, pela forma como foi concebida a cena, a estreita relação entre o desejo e o afeto.

Curiosamente, em uma segunda recepção do filme, alguns anos depois daquela inicial que me marcou, constatei algo importante na cena e que havia suprimido da memória após a primeira vez que o assisti. O protagonista Billy Hays (Brad Davis), em seguida ao beijo em seu companheiro de prisão, afasta-o, “ergue a mão de Erich [Norbert Weisser] para beijá-la, balança a cabeça de um modo estranhamente condescendente (eu amo você, mas não sou assim) e sai do chuveiro” (Jeff STAFFORD, 2004, tradução nossa)⁵³ (fig. 4). A cena termina com a percepção do/a espectador/a de que ele o beijou porque havia de fato um sentimento entre eles, mas, pelo fato de Hays não ser homossexual, não tinha a intenção de dar continuidade ao relacionamento afetivo deflagrado naquele momento.

Figura 4



Fonte: <http://thefilmexperience.net/blog/2014/4/27/april-showers-midnight-express-1978.html>.

Quanto à escolha da direção de Parker, consentida pelo verdadeiro Billy Hays, de não dar continuidade e visibilidade à experiência

⁵³ “He lifts Erich’s hand to kiss it, shakes his head in a strangely condescending manner (I love you but I’m not that way) and exits the shower.”

homossexual do protagonista e, por seu turno, à do próprio Billy Hays, o ativista gay e jornalista Vito Russo (1987, p. 86, tradução nossa), no livro de sua autoria *The celluloid closet – homosexuality in the movies* (1987), comenta que, “em uma cena de chuveiro ternamente iluminada [...]”⁵⁴,

quando Hayes (Brad Daves) gentilmente, mas firmemente, rejeita as carícias amorosas de seu companheiro de prisão em um gesto ainda masculino, o diretor Parker mostra ao público que, embora nosso herói mordesse a língua de outro homem e a cuspiu no ar em um spray de sangue (algo que o verdadeiro Billy Hayes não fez), ele certamente não se rebaixaria a amar outro homem (algo que o verdadeiro Billy Hayes fez). E ainda que eventualmente a homossexualidade estivesse no filme, ela foi censurada mais uma vez. (RUSSO, 1987, p. 86, tradução nossa)⁵⁵.

Russo continua dizendo que, em uma entrevista para o jornal *Soho Weekly News*, em Nova York, o verdadeiro Billy Hayes afirmou: “eu estou certo de que a homossexualidade vai poder olhar para a cena e sentir a delicadeza dela... afinal de contas, é apenas amor” (RUSSO, 1987, p. 86, tradução nossa)⁵⁶. Segundo Russo,

Hayes teria optado pela sugestão da invisibilidade da rejeição de Erich, mas sua ideia foi desconsiderada por Parker. “Eu gostaria”, disse Hayes, “que eles deixassem o vapor no chuveiro subir para obscurecer o ato em si, em vez de mostrar a rejeição”. Alan Parker, na mesma entrevista, comentou que a rejeição era exatamente o que ele queria. Como um diretor heterossexual entediante, Parker disse: “eu só poderia abordar essa cena da

⁵⁴ “In a tenderly lit shower scene [...]” (RUSSO, 1987, p. 86).

⁵⁵ “when Hayes (Brad Daves) gently but firmly rejects the loving caresses of his fellow prisoner in a gesture tender yet masculine, diretor Parkes shows his audience that although our hero would bite out another man’s tongue and it spit it into the air in a spray of blood (something the real Billy Hayes did not do), he certainly would not stoop to loving another man (something the real Billy Hayes did do). And yet what homosexuality there was in the film eventually took the rap once again.”

⁵⁶ “I’m very idea of homosexuality can look at that scene and fell the delicacy of it... after all, it’s only love.”

única maneira que eu sabia...” (RUSSO, 1987, p. 87, tradução nossa)⁵⁷

Quanto à minha primeira recepção do filme, a censura de Alan Parker à homossexualidade de Billy Hays e ao romance entre os dois personagens ficaram apagadas para mim durante muitos anos. Creio que este foi um recurso defensivo inconsciente em face da minha forte experiência com o filme e em particular com a cena do beijo, para salvaguardar o impacto emocional positivo que tal imagem gerou. Afinal, assim como Billy e Erich, eu também me sentia aprisionado (em minha sexualidade) como eles e, com a cena, pude sentir por alguns instantes certa sensação de liberdade e reconhecimento social que a visibilidade positiva daquele ato me proporcionou. Não quis perder a percepção de tal experiência e a guardei como um tesouro em minha memória, embora Parker tenha tentado ceifá-la de mim, mas felizmente sem sucesso.

⁵⁷ “Hayes would have opted for innuendo over invisibility, but he was overruled by Parker. “I wish” Hayes said, “that they’d let the steam in the shower come up and obscure the act itself instead of showing a rejection” Alan Parkes, in the same interview, commented that he rejection was exactly what he wanted. “As a boring heterosexual diretor,” Parker said, “I could approach that scene in the only way I knew how.”

CAPÍTULO 2 - OBJETIVOS E ENFOQUES TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA PESQUISA

“Não há quase dúvida, de qualquer modo, de que o cinema – o aparelho cinematográfico – é uma tecnologia de gênero [...]”

Teresa de Lauretis⁵⁸

“Por que caminhos e por que razões se organizou esse domínio de conhecimento que é circunscrito por essa palavra relativamente nova, que é a ‘sexualidade’? Trata-se aqui, do devir de um saber que gostaríamos de apreender em sua raiz: nas instituições religiosas, nos regulamentos pedagógicos, nas práticas médicas, nas estruturas familiares no seio das quais ele se formou, mas também nas coerções que ele exerceu sobre os indivíduos, desde que foram persuadidos de que teriam que descobrir neles mesmos a força secreta e perigosa de uma ‘sexualidade’”.

Michel Foucault⁵⁹

Teresa de Lauretis (1994) afirma, a partir da conceituação foucaultiana de tecnologia sexual, que o sujeito, embora constituído nas noções de gênero binárias e cunhadas em consonância à de diferença sexual, é também constituído por meio de códigos linguísticos e representações culturais que produzem diversos efeitos nos corpos, bem como nos comportamentos e relações sociais, que vão além da sexualidade. Com isso, Lauretis intencionou ampliar a noção desenvolvida por Foucault complexificando-a através da noção de “tecnologia de gênero”. Esta, por sua vez, faria parte de uma ampla tecnologia que chamou de “política” em que o cinema, para ela, é um de seus elementos representantes e constitutivos.

Já algum tempo antes da publicação do volume I da *História da sexualidade* na França (*La volanté de savoir*, 1976), teóricas feministas da área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos e

⁵⁸ LAURETIS, 1994, p. 221

⁵⁹ FOUCAULT, 2014, p. 11

analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinematográficos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. [...] A teoria do aparelho cinematográfico se preocupa mais do que Foucault em responder a ambas as partes de meu questionamento inicial: não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é absorvida por cada pessoa a que se dirige. Para a segunda parte da questão, a ideia crucial é o conceito de platéia, que a teoria feminista estabeleceu como um conceito marcado pelo gênero; o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador (LAURETIS, 1994, p. 221).

Assim, elegi, com base na metodologia de análise do cinema enquanto uma tecnologia de gênero/política, o estudo de produções cinematográficas cuja temática LGBTQ é discutida e que foram exibidas em cinemas, no Brasil, do início da década de 1980 aos dias de hoje. O marco de início do recorte se deve ao fato de que, pessoalmente, comecei a recepção frequente de filmes de temática LGBTQ a partir dos primeiros anos da década de 80, momento este em que se inicia também, de forma mais efetiva, uma maior produção e ao mesmo tempo veiculação de filmes com tal temática para um público maior no Brasil e fora dele.

Os filmes selecionados para análise são originários de diferentes partes do mundo, mas há também os que foram produzidos aqui ao longo do período citado. A maior parte das produções analisadas, no entanto, advém dos EUA. E isto se deve tanto ao caráter industrial e comercial do cinema norte-americano quanto por sua influência cultural e hegemônica em diferentes países como o Brasil. Tais produções se vinculam a uma temática que se revela, em geral, diversa do “gosto” popular conservador,

desde o período em que se inicia o recorte da pesquisa e mesmo ainda hoje.

Apesar do contexto conservador estadunidense nos 80, cresceram o número de produções que representavam relações homossexuais, e estas começavam a sair dos circuitos alternativos. E assim como mencionado no filme [Fabulous! The Story of Queer⁶⁰ Cinema⁶¹ (2006)], com o surgimento do VHS, esses filmes se tornaram mais acessíveis, facilitando para que mais pessoas tivessem contato com essas produções. No documentário, a autora B. Ruby Rich afirma que nos anos 80 existe uma vontade maior de criar essas imagens com as quais gays e lésbicas pudessem se identificar diretamente, na tentativa de conquistar um espaço público para essas representações e para os sujeitos em si, caracterizando o momento em que tais sujeitos não queriam mais ser relegados a uma subcultura (Tatiana ARAÚJO, 2003, p 2).

A contradição que se dá entre o conservadorismo vigente na sociedade norte-americana (e brasileira) e o cinema LGBTQ produzido nos anos 1980 interessam à pesquisa. Isso porque uma das intenções do estudo foi justamente avaliar o potencial transformador (de resistência) e/ou, ao mesmo tempo, mantenedor (de conservação) dos valores sociais

⁶⁰ “Queer foi uma palavra escolhida por teóricos e militantes por representar uma reapropriação da comunidade LGBT de um termo pejorativo que significava estranho, esquisito e era um equivalente ao ‘viado’, ‘maricas’, ‘bicha’ brasileiro. Essa nova utilização e mesmo orgulho de condição queer é fundamental para entendermos o cinema [queer]. Era uma forma de se criticar a forma conservadora de inclusão de uma agenda LGBT sem uma real transformação da sociedade e não só para aqueles sujeitos e corpos aceitos dentro dos padrões estéticos e morais adequados a uma sociedade de consumo. [...] Assim, um grupo de cineastas norte-americanos celebrou suas condições marginais, desviados de um caminho imposto como único e natural pelo sistema, aproveitando para não somente fazer história, mas principalmente repensar a própria história de seus países e de suas heranças culturais sob um aspecto queer” (Denilson LOPES; Mateus NAGIME, 2015, p. 12-13).

⁶¹ “O fenômeno do cinema queer foi apresentado no outono de 1991 no Festival dos Festivais de Toronto, o melhor lugar da América do Norte, para rastrear novas tendências cinematográficas. Naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisitando histórias em suas imagens” (B. Ruby RICH, 2015, p. 18).

normativos e dominantes presentes nos filmes, já que, muitas vezes, este potencial mantenedor se apresentava subliminar nas narrativas, apesar da temática em questão apontar para uma atitude mais transgressora e/ou libertária. Tudo isto, em um momento no qual diferentes contextos sócio-políticos e culturais relacionados às homossexualidades e posteriormente às dissidências de gênero naquele país (bem como em outros como o Brasil), configuravam-se como fatores significativos de tensão e embate desde o final dos anos 1960. O marco de Stonewall (1969) e os movimentos *lesbian and gay*, bem como os movimentos feministas, de negros/as, de direitos civis, dentre outros, já aconteciam naquele momento nos EUA e com desdobramentos distintos no Brasil e em outros países. Mais recentemente, estes embates vêm se dando contra os fundamentalismos religiosos e grupos políticos ultraconservadores de direita que vêm crescendo por aqui e lá fora, desafiando as conquistas já alcançadas ao intencionarem inúmeros retrocessos no que tange às políticas de direitos.

Em função da extensão temporal do recorte da pesquisa e da intenção de estabelecer um olhar, dentro do possível, representativo de algumas importantes questões e transformações centrais que pontuaram e pontuam a temática LGBTQ no cinema exibido no Brasil no período citado, tive como meta analisar partes de alguns filmes que, desde a década apontada, geraram impacto social pela rejeição ou aprovação do público, pelas críticas negativas ou positivas que tiveram, pela repercussão em festivais de cinema e em mim como um espectador assíduo deste cinema desde o início do recorte histórico-temporal da pesquisa. Situo-me neste estudo como um pesquisador, mas, ao mesmo tempo, como uma testemunha das questões e transformações apresentadas e propiciadas por este cinema (pelo menos o que foi mais difundido), ao ter podido acompanhar *in locu* boa parte da diversidade dos olhares cinematográficos construídos sobre tal temática, quando exibida no Brasil.

O cinema LGBTQ foi veiculado no Brasil tanto a partir de criações mais relacionadas à estética *mainstream* do cinema hollywoodiano (mesmo não sendo necessariamente composta apenas por produções norte-americanas), quanto de diretores de vanguarda existentes pelo mundo afora cujas obras tiveram também uma maior repercussão entre nós e em outros países. Analisei nesta tese parte dessa diversidade.

A escolha dos filmes não se deu de forma aleatória e nem foi mediada apenas pelo meu arbítrio particular. Algumas obras analisadas marcaram época pelo ineditismo do roteiro e da forma (negativa ou positiva) com que determinado tema, relacionado à temática LGBTQ, foi

tratado na ocasião em que foram produzidas e exibidas. Soma-se a isso a amplitude de veiculação das mesmas que, a partir do início dos anos 80, inclui também um público maior aqui e em diferentes países.

Esta maior amplitude de veiculação que, com o tempo, torna-se mais e mais representativa, suscitou repercussões que foram importantes para que a discussão da temática LGBTQ “saísse do armário”, ou seja, se tornasse mais aparente no cinema e, conseqüentemente, nas diferentes sociedades nas quais tais questões ainda estavam silenciadas e estigmatizadas. Outros filmes, diferentemente dos voltados para o grande público, foram escolhidos pela forma radical e contundente com que alguns diretores abordaram a temática LGBTQ no cinema, analisada através da maneira como esta vai ser tratada esteticamente, bem como a partir do conteúdo dos roteiros e concepção dos mesmos.

2.1 CINEMA, HEGEMONIA E ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR

O roteirista Jean Claude Carrière (2006, p. 11) diz que a linguagem cinematográfica foi desde sua invenção utilizada para ajudar a “exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem” e, também, como um importante documento e contraponto à história oficial por contribuir, por vezes, para uma contra-história ao reivindicar sua autonomia (FERRO, 2010). A esfera audiovisual, diz Marc Ferro (2010), sempre se posicionou como um instrumento de legitimação de instâncias ideológicas e políticas hegemônicas, mas, ao mesmo tempo, como afirmação também de um contra-poder (uma contra-análise da sociedade dominante), agindo como memória dos vencidos e porta voz de uma visão de mundo inédita à dominante (FERRO, 2010)⁶². Em função de seu uso e fins, o cinema – ou os “muitos cinemas” (Fernando FIORESE, 2013, p.32) – tem exercido um papel importante, embora por vezes ambíguo e contraditório, enquanto veículo de comunicação de massa a serviço de múltiplas mensagens que vêm favorecendo, por um lado, a manutenção e a reafirmação do *status quo* e por outro, sua transformação.

Pressupõe-se que a obra fílmica, entendida como um produto da ação humana, sempre terá um direcionamento ideológico, mesmo que

⁶² “Nas últimas décadas, os estudos sobre as relações entre História e Cinema têm se avolumado em diferentes países, seja esquadrihando a filmografia de determinados diretores, seja analisando as inovações estéticas de certos filmes ou as representações de determinados aspectos da história em filmes [...]” (FERRO, 1992; SORLIN, 1994; ROSENSTONE, 2010, apud CAVALCANTE; HOLANDA, 2013, p.134).

inconsciente ao/à cineasta, por construir-se a partir dos valores e do processo histórico nos quais seus realizadores se constituíram (Nildo VIANA, 2012). No entanto, muitas vezes o cinema é analisado como sendo concebido de forma intemporal, pelo fato de que sua realização estar também condicionada ao mundo imaginário e das imagens mentais de seus criadores (RIBEIRO, 2005). Assim, “nesse contexto de imagens materiais e mentais, externas e internas, o cinema constitui a melhor demonstração do caráter antropológico da imagem” (RIBEIRO, 2005, p. 639) e justifica-se, por isto, como objeto de estudo no âmbito das ciências sociais, história, psicologia, filosofia, dentre outras, ao revelar seu caráter híbrido, interdisciplinar (RIBEIRO, 2005) e, ao mesmo tempo, norteador de nossa experiência em diferentes momentos da história, cultura e sociedades.

A interdisciplinaridade apresenta-se como “[...] o movimento de criação de uma zona de interseção entre [as disciplinas], para a qual um objeto específico seria designado [...]” (PASSOS E BARROS, 2000, p. 74 apud MEHRY-SILVA, 2008, p. 87) e diferentes metodologias de análise utilizadas.

O uso da abordagem interdisciplinar para fim da análise do cinema em seu caráter híbrido, conforme descreveu Ribeiro, parece-me o recurso metodológico, em um percurso epistemológico também híbrido, mais de acordo com os objetivos da pesquisa. Conforme descreveram Ivana C. Lovo, Mariuze D. Mendes e Jerônimo S. Tybusch (2010, p.134), “podemos caracterizar a abordagem interdisciplinar como um processo, uma construção conjunta, onde diversas disciplinas e autores dialogam na percepção de um objeto de forma profunda, conectando as dimensões de espaço e tempo.” Assim, para a realização da análise da cinematografia de temática LGBTQ nas décadas que compreendem a pesquisa, diferentes áreas do conhecimento – como a história, a sociologia, a antropologia, a filosofia, a psicologia, o cinema e as artes cênicas – são convidadas a dialogar e interagir.

Todo o filme é, pois, a simples e constante produção de um ponto de vista enquanto tal, o da câmera, que tanto desaparece como se afirma: seguimos sem dificuldade a continuidade dos diálogos e das situações, mas nunca podemos antecipar o ponto de vista em que nos serão apresentados. (AUMONT, 2008, p. 19).

Jacques Aumont (2001, p. 21) destaca que “o cineasta impõe ao espectador o olhar da câmera”. Por isso, é através da análise do olhar do/a

diretor/a por meio da câmera na construção fílmica do discurso e da problematização desta análise a partir dos estudos de gênero, feministas e de sexualidades, que a pesquisa se estruturou e se constituiu em âmbito teórico e metodológico.

Como pesquisador e encenador de teatro, não há como eximir da análise dos filmes os pressupostos conceituais que dão ensejo à concepção da cena teatral por meio dos quais o meu olhar criativo e analítico como diretor se construiu. Embora existam muitas diferenças quanto às especificidades das cenas teatral e fílmica, alguns elementos e procedimentos de análise desta última podem ser inter-relacionados aos do teatro, tais como: análise dos diálogos, da construção dos/as personagens, dos contextos e situações apresentados ao longo da narrativa, da possível concepção de direção inscrita na forma como as imagens foram decupadas, da escolha da trilha sonora, dos aspectos relativos à iluminação, etc. Estes elementos estão presentes tanto na composição da cena teatral como da fílmica.

No entanto, não há dúvida que outros pressupostos mais específicos que orientam as análises fílmicas, discursivas e metodológicas relacionados ao cinema foram estudados e integrados aos conhecimentos já adquiridos através da pesquisa, prática e docência na linguagem teatral. Além disso, a pesquisa, ao se inserir no âmbito das Ciências Humanas, pretende seguir os percursos epistemológicos e analíticos destas ciências.

2.2 O *CORPUS* DA PESQUISA

Quase todos os longas-metragens analisados eu os assisti na ocasião em que foram exibidos no Brasil pela primeira vez. Os que escolhi para o estudo foram alguns dos que mais ficaram registrados na memória, seja por alguma cena em particular, por alguma imagem que não foi esquecida, pelo título que me voltou à lembrança quando se deu início da escolha dos filmes e, por fim, pelo impacto e repercussão social e pessoal dessas obras quando foram exibidas no Brasil ou fora dele.

Martin W Bauer e George Gaskel (2002), com base em Roland Barthes, conceituam a noção de *corpus* como um conjunto finito de materiais, determinado de antemão pelo analista, mas até certo ponto definido de forma aleatória. Os autores dizem que Barthes estende a noção de *corpus* para além do texto propriamente dito, podendo ser “imagens, música e outros materiais como significantes da vida social” (BAUER; GASKEL, 2002, p. 44). Para Barthes parece que a seleção é menos importante que a análise, porém esta última não pode ser separada da primeira. “Uma boa análise permanece dentro do *corpus* e procura dar

conta de toda a diferença que está contida nele”⁶³. Significados mais antigos acerca de “corpo de um texto” indicavam que tal seleção deveria ser da coleção completa de textos, entretanto “o sentido atual acentua a natureza proposital da seleção, [extensiva] a qualquer material com funções simbólicas [e realizada de forma] inevitavelmente arbitrária”⁶⁴.

Assim, observo que em função dos aspectos citados, fui construindo metodologicamente um percurso para a realização da pesquisa que compreende tanto a junção das minhas inquietudes intelectuais e necessidades conceituais relacionadas ao estudo quanto, ao mesmo tempo, a valorização e a inclusão de necessidades subjetivas que me nortearam na hora de estabelecer a escolha e definição do *corpus*. Como não poderia deixar de ser, avalio também que este caminho, até certo ponto pessoal e intuitivo que me levou a definir os procedimentos para a escolha, bem como os próprios filmes, vincula-se também e, inevitavelmente, à definição inicial do objeto da pesquisa e sua implicação, em particular, com minha própria história de vida.

Trinta longas-metragens compõem o grupo de filmes que eu (re)assisti para a pesquisa ou de alguma forma os citei em função de questões discutidas ao longo da tese. Dois filmes não foram novamente assistidos para as análises (*O expresso da meia-noite* e *Bubble*). E quatro foram vistos pela primeira vez por causa do estudo (*Meninos não choram*, *Corpo Elétrico*, *Me chame pelo seu nome* e *Com amor, Simon*). Vinte e dois filmes foram os escolhidos para formarem o *corpus* de análise do estudo. Dos oito que não pertencem ao *corpus*, cinco foram citados de maneiras diferentes e três ficaram de fora por não se adequarem às discussões intencionadas (*Sábado à noite no baths*, *Fazendo amor* e *Bete Balanço*).

Os tipos de reflexões e análises sobre os filmes que estão no corpo do texto variaram. Quer tenham sido abordados de uma maneira não muito aprofundada, através de análises mais detidas ao longo dos capítulos, apenas citados ou somente em nota de rodapé, todos os filmes, mesmo os três que ficaram de fora, de um jeito ou de outro tiveram o olhar atento e cuidadoso do pesquisador no intuito das possíveis análises suscitadas pela nova recepção dos filmes que já havia assistido e, também, sobre os que eram até então desconhecidos.

Somente os filmes citados no capítulo que trata sobre o “estado da arte” da pesquisa foram os que não me detive no sentido de assisti-los para a construção da tese. Mas esse não era o propósito do capítulo, já que o

⁶³ BAUER; GASKEL, 2002, p.4

⁶⁴ Ibid., p.4

intuito deste foi apresentar um apanhado das principais e atuais questões relacionadas à temática LGBTQ no cinema a partir de pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil e em alguns outros países da América Latina. Mesmo assim, muitos dos longas-metragens que os/as pesquisadores/as analisaram em seus artigos, dissertações e teses também foram assistidos em outros momentos anteriores à realização da tese, o que acabou contribuindo para minha compreensão maior sobre as pesquisas e a construção das sínteses sobre elas.

Abaixo segue a listagem de todos os filmes que foram assistidos ao longo da pesquisa e/ou analisados em ordem cronológica de sua produção. Os que estão em negrito são os que pertencem ao *corpus* do estudo.

1. **Rapazes da banda**, (*The Boys in the band*, William Friedkin, 1970), produção estadunidense;
2. **Sábado à noite no baths** (*Saturday Night at the Baths*, David Buckley, 1975), produção estadunidense;
3. **O expresso da meia noite** (*Midnight Express*, Allan Parker, 1978).
4. **Parceiros da noite** (*Cruising*, William Friedkin, 1980), produção estadunidense;
5. **Fazendo amor** (*Making Love*, Arthur Hiller, 1982), produção estadunidense;
6. **Querelle** (*Querelle - Ein Pakt mit dem Teufel*, Rainer Werner Fassbinder, 1982), produção franco-alemã;
7. **Dois tiras meio suspeitos** (*Partners*, James Burrows, 1982), produção estadunidense;
8. **Fome de viver** (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), produção inglesa;
9. **Bete Balanço** (Lael Rodrigues, 1984), produção brasileira;
10. **O beijo da mulher aranha** (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985), produção brasileira e estadunidense;
11. **A cor púrpura** (*The color purple*, Steven Spielberg, 1985); produção estadunidense;
12. **Anjos da noite** (Wilson Barros, 1987), produção brasileira;
13. **Amor e restos humanos** (*Love and Human Remains*, Denys Arcand, 1993), produção canadense;
14. **Filadélfia** (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993), produção estadunidense;

15. *Almas gêmeas* (*Heavenly Creatures*, Peter Jackson, 1994), produção inglesa, alemã e neozelandesa;
16. *Felizes juntos* (*Chūnguāng Zhà Xiè*, Wong Kar-Wai, 1997), produção chinesa;
17. *Meninos não choram* (*Boy's dont't cry*, Kimberly Peirce, 1999), produção estadunidense;
18. *Plata quemada* (*Plata quemada*, Marcelo Piñeyro, 2000), produção argentina;
19. *O fantasma* (*O fantasma*, João Pedro Rodrigues, 2000), produção portuguesa;
20. *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002), produção brasileira;
21. *A luta pela beleza* (*Beautiful boxer*, Ekachai Uekrongtham, 2003), produção tailandesa;
22. *O segredo de Brokeback Montain* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), produção estadunidense;
23. *Gay Sex in the 70's* (Joseph Lovett, 2005), produção estadunidense;
24. *Bubble* (Eytan Fox, 2006), produção franco-israelense;
25. *Um estranho no lago* (*L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013), produção francesa;
26. *The normal heart* (*The normal heart*, Ryan Murphy, 2014), produção estadunidense;
27. *Moonlight: sob a luz do luar* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016), produção estadunidense;
28. *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), produção brasileira;
29. *Me chame pelo seu nome* (*Call Me By Your Name*, Luca Guadagnino, 2017), produção francesa, italiana, estadunidense e brasileira;
30. *Com amor, Simon* (*Love, Simon*, Greg Berlanti, 2018), produção estadunidense.

Os critérios para a escolha dos longas-metragens para as diferentes formas de análise nos distintos capítulos foram: (1) abranger a gama dos gêneros de produção cinematográfica exibida no Brasil nas diferentes décadas que compõem o recorte histórico-temporal da pesquisa; (2) contemplar a diversidade sociocultural de países nos quais os filmes foram produzidos; (3) cotejar entre produções do cinema comercial dominante (*mainstream*) e também mais independente e, por fim, (4) estabelecer a

inter-relação com outras temáticas afins às do recorte da pesquisa (questões de raça/etnia, classe, gerações, temas vinculados, etc.).

Ainda sobre os motivos das escolhas dos filmes houve outro elemento de certa forma definidor. Em três dos longas-metragens assistidos e trazidos para o *corpus* de análise da tese, reconheci neles aspectos que apontavam para intertextualidade. Dois longas-metragens analisados retomam em seus roteiros o argumento central de *Parceiros da noite* (*Cruising*, 1980) analisado no capítulo quatro. O primeiro é *Dois tiras meio suspeitos* (1982), analisado no capítulo seis, e o segundo é *Um estranho no lago* (2013), analisado no capítulo cinco. Já o terceiro, *Querelle* (1982), faz referência por meio de diversas formas de citação a vários outros textos de pensadores e artistas, além do próprio filme ter sido baseado na obra *Querelle de Brest* (1947), de Jean Genet. No entanto, este último teve sua escolha motivada por outro aspecto que explicitarei no capítulo seis em que o analisei.

Quanto às análises, tive a possibilidade de identificar certos aspectos nos discursos fílmicos que os aproximavam, apesar dos diferentes contextos culturais e econômicos de suas produções e, por outro lado, observar o que os diferia. Quer seja pelo enfoque mais comprometido da direção com questões comerciais, quer seja pela forma mais livre, e por sua vez menos comprometida do diretor com o *status quo*, que se expressava por meio da concepção do roteiro, direção e realização do filme como um todo.

Em função dos limites de tempo, espaço e especificidades do estudo não foi possível que todos os filmes assistidos fossem analisados de forma pormenorizada. Por isso escolhi privilegiar para as análises mais detidas alguns filmes da década de 1980. Quanto aos outros filmes das décadas seguintes analisados, tentei realizar apontamentos sobre eles que considereei significativos e que me chamaram atenção quando os vi ou revi. Além disso, detive-me em quatro aspectos que foram identificados através da nova recepção dos filmes e que circunscrevi de acordo com as intenções temáticas do estudo: **violência, sexualidade, masculinidade hegemônica e afetividade**.

A minha escolha por realizar análises sobre filmes dos anos 1980, acredito que se deveu a dois motivos principais: o primeiro por um aspecto subjetivo relacionado a uma necessidade particular de revisitação de filmes que foram vistos por mim há muitos anos e o segundo, mais objetivo, pelo fato de ter constatado, no capítulo sobre o “estado da arte” da pesquisa, haver poucas pesquisas de filmes LGBTQ produzidos nesta década.

A maior parte dos longas-metragens selecionados para nova recepção e estudo, com exceção de *Sábado à noite no baths* (1975), *Querelle* (1982), *Meninos não choram* (1999), *Gay Sex in the 70's* (2005) e *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), foram assistidos no momento de sua exibição no circuito comercial brasileiro ou em festivais nacionais. *Querelle* (1982), no entanto, foi visto pela primeira vez em uma sessão especial na Cinemateca do Museu de Arte Moderna/MAM da cidade do Rio de Janeiro em 1987. Após a sessão aconteceu um debate mediado pelo diretor teatral Amir Haddad. Já *Meninos não choram* (1999) foi assistido em *Blu-ray* especialmente para a pesquisa, *Sábado à noite no baths* (1975) e *Gay Sex in the 70's* (2005) foram vistos em DVD e *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) por TV a Cabo.

Cada um dos filmes assistidos gerou diferentes graus de identificação e impacto emocional negativo e/ou positivo durante sua recepção. Quer seja quando esta recepção se deu pela primeira vez no cinema, pela segunda vez para a tese ou somente com o propósito específico do estudo. Mas todos eles sempre me propiciaram diversos tipos de afetação. Nunca (re)assisti-los foi algo completamente neutro. Alguns me afetaram por um sentimento nostálgico vivenciado em função de certa revisitação do passado que tais filmes me proporcionavam; outros pelos filmes em si e as situações neles representadas; alguns por cenas específicas que me tocaram, embora não o filme como um todo e outros que recordo terem me afetado lá atrás e neste momento foram decepcionantes. De qualquer forma, o olhar crítico e ao mesmo tempo distanciado do pesquisador não impediu que houvesse novas identificações com as obras ao revisitá-las, apesar de sempre ter à mão papel e caneta para apontamentos analíticos sobre diferentes momentos dos filmes.

Para que eu conseguisse reproduzir de certa forma a experiência do cinema em casa, adquiri para a pesquisa um aparelho de *Datashow*, instalei uma tela com a maior dimensão possível para a projeção dos filmes e coloquei panos pretos nas janelas. Isso favoreceu um mergulho mais profundo nas obras em função do aguçamento de minha percepção sobre elas. Acredito que esta forma de recepção dos filmes escolhidos para o estudo foi fundamental para o contato com as obras e também para as posteriores análises e reflexões realizadas.

2.3 AS ANÁLISES: PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Nazareno Eduardo de Almeida (2017, no prelo), acerca do “ser da imagem”, diz que “toda imagem vive no intervalo entre algo e alguém, entre uma origem e um destinatário. Destarte, a imagem vive no átimo de uma relação”. É por isso que a imagem é sempre um signo, pois “é sempre de algo para alguém”⁶⁵. O filósofo diz ainda que quando este alguém é atingido por uma imagem, esta acontece nele/a, ou seja, “ela se inscreve neste alguém como elemento fundamental de sua experiência, de sua história”⁶⁶. Cria-se um sentido para a imagem. É por isso, concluo, que a escolha por certa imagem – fílmica – e não outra, que foi analisada ao longo da pesquisa em questão, deu-se por uma necessidade de certa forma imperiosa que indicava, em minha opinião, a potência da inscrição desta imagem em mim, enquanto sujeito/espectador e agora pesquisador, e a relação instaurada, intersubjetivamente, entre aquele/a que a criou e aquele/a para quem ela foi destinada, e no/a qual se inscreveu, no ato de sua recepção.

Podemos dizer que a relação instanciada em toda e cada imagem é uma relação interna, ou seja, é um tipo de relação em que a existência de cada um dos polos relacionados depende do outro polo. Sem algo, nada de imagem. Sem ninguém, tampouco há imagem (ALMEIDA, 2017, no prelo).

Desta forma, parece-me que a valorização de certa noção, em âmbito metodológico, que inclui a escuta interior (subjetiva) do/a pesquisador/a como meio e fim da construção de uma espécie de “narrativa” das imagens que foram inscritas nele/a ao longo do tempo, revela-se como elemento significativo na pesquisa qualitativa, pois permite, com a rememoração de tais imagens, valorizar sua afetação/implicação enquanto sujeito e, também, certa liberdade de escolha das mesmas e da forma de “narratividade” do material selecionado.

Já a leitura e interpretação das imagens enquanto reminiscências documentais de um percurso individual e coletivo, no momento da análise acontecerão de forma mais distanciada, pois a análise se efetiva a partir de outros elementos implicados na pesquisa e que estarão influenciando a

⁶⁵ ALMEIDA, 2017, no prelo

⁶⁶ Ibid., p.4

construção do olhar do/a pesquisador/a/“narrador/a” acerca do objeto analisado/“narrado”.

A idéia de se incluir o estudo de documentos enquanto possibilidade da pesquisa qualitativa pode, à primeira vista, parecer estranha, uma vez que este tipo de investigação não se reveste de todos os aspectos básicos que identificam os trabalhos dessa natureza. Considerando, no entanto, que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques. Nesse sentido, acreditamos que a pesquisa documental representa uma forma que pode se revestir de um caráter inovador, trazendo contribuições importantes no estudo de alguns temas (Arilda S. GODOY, 1995, p. 21).

Jeanne Marie Gagnebin, ao prefaciar a obra de Walter Benjamin *Magia e técnica, arte e política* (1994) e ao refletir sobre o texto “O narrador” presente no mesmo livro, aponta-nos para o que o autor compreende como necessário para a reconstrução de certa noção importante de narrativa que foi perdida com o advento do capitalismo. Ao estudar sobre tal necessidade e em face do momento inicial de reflexão acerca da metodologia da pesquisa, compreendi que o que se requer para a reconstrução de tal noção é, de certa forma, algo que se mostrou semelhante à maneira pela qual, intuitivamente, escolhi relacionar e assim “narrar” certos filmes que se apresentaram a mim como lembrança, ou mesmo como esquecimento.

Gagnebin (1994) diz que Benjamin entende que as tendências “progressistas” da arte moderna, de buscar uma nova objetividade criativa a fim de reconstruir “um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada” (GAGNEBIN, 1994, p. 12), indica a presença de uma dimensão de *abertura* que ela considera fundamental na obra de Walter Benjamin. A autora diz que esta dimensão, anteriormente presente na narrativa tradicional e que se apoia em uma ideia de “plenitude do sentido”⁶⁷ que significa sua profusão ilimitada, relaciona-se tanto à teoria da obra aberta de Umberto Eco quanto, em um momento anterior, à

⁶⁷ GAGNEBIN, 1994, p.12

doutrina benjaminiana da alegoria. Nesta, “a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não-acabamento essencial”⁶⁸.

O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. Movimento interno, representado na figura de Scherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos. Mas também um segundo movimento, que, se está inscrito na narração, aponta para mais além do texto, para a atividade da leitura e da interpretação (GAGNEBIN, 1994, p. 13).

Esta necessária valorização da memória, que pressupõe a criatividade e a abertura aos sentidos nunca finalizados que fazem parte do ato de recordar e de recontar histórias, levou-me à percepção da semelhança deste caminho com o processo imperioso e intuitivo que se apresentou a mim durante a escolha de um filme, depois outro e outro... Que formaram o *corpus* da pesquisa como um todo. A semelhança percebida entre aquele caminho e este me levou a refletir também sobre o propósito do trabalho e, com ele, o objetivo de realizar certa composição de uma narrativa histórica, pessoal e coletiva, de certas imagens acerca da experiência LGBTQ que o cinema construiu e exibiu. A partir desta composição narrativa, pretendi refletir e avaliar como tais imagens (e seus sentidos diversos) reverberaram e continuam a reverberar tanto em mim quanto na cultura, no social, na política, e vice-versa, ao longo do período recortado.

A construção em forma de “relato” dos “fatos” ficcionais e/ou reais interligados, e ao mesmo tempo interpretados por meio da análise, adequaram-se perfeitamente a esta (re)concepção da narrativa (histórica) de que nos fala Gagnebin a partir de Benjamin. Compreendi que a construção do *corpus* da pesquisa, bem como sua análise, caminhou através de uma motivação primeiramente interna e que obedeceu a uma necessidade pessoal de rememoração de tais imagens. Junto destas, outras

⁶⁸ Ibid., p.12

desconhecidas se somaram a fim de formarem um conjunto talvez homogêneo (ou não tão heterogêneo) e quem sabe coeso. A maior parte destas imagens faz parte de minha história de vida, mas também da história de vida de tantas outras pessoas de minha geração. Estas, assim como eu, testemunharam o percurso deste cinema e vivenciaram “junto” ou/e a partir dele, a elaboração de muitas de suas (nossas) angústias, medos, sonhos, expectativas e esperanças até então silenciadas e vividas de forma recôndita.

No que concerne à contextualização temporal na qual o *corpus* da pesquisa se insere e sua vinculação à categoria gerações, Júlio Assis Simões (2014, p. 371) diz que tal noção pode ser definida “por meio de um processo sociogênico de formação de atores coletivos relacionados à experiência compartilhada de determinados eventos críticos na trajetória de vida.” Estes eventos compartilhados, diz o autor, podem ser situações sociais traumáticas de grande alcance, a construção de movimentos sociais e, também, “livros, filmes, peças, músicas e outros acontecimentos culturais”⁶⁹. Assim, os alinhavos destes eventos realizados a partir de conceituações vinculadas às narrativas de vivências geracionais:

têm impacto não só nas subjetividades, mas estão articulados a eventos sócio-históricos de alcance mais amplo, dando lugar a crises, elaborações, epifanias que, apesar das variações nas trajetórias biográficas, talvez contribuam para produzir algo como um sentimento particular e circunscrito de “ser de uma geração” (SIMÕES, 2014, p. 372).

Talvez o meu interesse maior no estudo dos filmes que fazem parte do *corpus* da pesquisa seja justamente a tentativa de construir um sentimento de pertencimento a uma geração para a qual o cinema LGBTQ se tornou por vezes um aliado, mas algumas vezes também um inimigo. Este cinema, embora nem sempre tenha caminhado de mãos dadas com esta geração, mas, ao contrário, posicionando-se por vezes contra ela e outras vezes seguindo na contramão da invisibilização social de questões fulcrais que incidiam (e incidem ainda hoje) na vida dos diferentes sujeitos/espectadores/as de tais filmes. Ele testemunha as muitas dificuldades vivenciadas por uma geração e as que a sucederam, quer seja por sintonia ou por antinomias. Assim, minha intenção foi “olhar” para este cinema e revisitar um passado recente através do qual eu pudesse analisar um pouco a sua contribuição como agente de resistência e

⁶⁹ SIMÕES, 2014, p.371

contraposição aos preceitos normativos vigentes relativos ao gênero e à sexualidade ou sua reiteração.

No que se refere ao processo de rememoração de certa experiência vivida, Walter Benjamin, acerca do trabalho Proust, diz que:

o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? [...] Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem (BENJAMIN, 1994, p. 37-39- 40).

Foi no caminho da tentativa e aprendizado deste “esvaziamento” do “Eu” como única possibilidade de vivenciar, de fato, a abertura aos novos sentidos possíveis a serem descortinados por meio das imagens até então esquecidas e agora lembradas deste cinema, para a tessitura de uma narrativa histórica a partir dele, que o estudo em questão se construiu. Estudo este que transitou, metodologicamente, entre a contribuição que a academia necessita oferecer às sociedades, no sentido *stricto* da aquisição de um corpo de conhecimentos sistematizados e socializados, e no sentido *lato*, ao envolver a participação intrínseca do pesquisador, e ao mesmo tempo autor, num jogo dialógico e ensaístico frente à pesquisa enquanto objeto de sua investigação e criação.

O ensaísta não define conceitos, mas desdobra e tece palavras, precisando-as nesse desdobramento e nas relações que estabelece com outras palavras, levando-as até o limite do que podem dizer, deixando-as à deriva. O ensaio, diz Adorno, não pretende continuidade, mas se compraz na descontinuidade porque a vida mesmo é descontínua, porque a realidade mesmo é descontínua (Jorge LARROSA, 2003, p. 114).

Já quanto à proximidade e ao relacionamento do/a pesquisador/a com seu objeto em um processo de investigação cujo aporte teórico-metodológico se fundamente em teorias feministas, como é o caso desta pesquisa, a filósofa feminista Sandra Harding (2002) afirma que os marcadores culturais que constituem o sujeito/pesquisador/a real, situado em um contexto histórico e com “desejos e interesses particulares e

específicos” (HARDING, 2002, p. 25)⁷⁰, devem estar no mesmo plano crítico do objeto da pesquisa. Esta postura científica faz com que se recupere “o processo inteiro de pesquisa para analisá-lo junto com os resultados da mesma”⁷¹. Segundo Harding, não há como o resultado empírico dos estudos tradicionais acadêmicos, sexistas e androcêntricos, deixar de sofrer a influência do posicionamento do/a pesquisador/a. Assim, para a autora, as crenças e práticas culturais do/a cientista mascaradas por uma postura “objetivista” só conduzem a uma manipulação dos resultados que, em suas conclusões, vão ser orientados por tais direcionamentos culturais ocultos.

A introdução do elemento “subjetivo” para a análise realmente aumenta a objetividade da investigação, ao mesmo tempo em que diminui o “objetivismo” que tende a esconder esse tipo de evidência do público. Esta forma de relação entre o pesquisador e o objeto de pesquisa é muitas vezes referida como a “reflexividade da ciência social” (HARDING, 2002, p. 26, tradução nossa)⁷².

Sofia Neves e Conceição Nogueira (2005) dizem que, desde 1970, as críticas feministas direcionadas ao caráter universalista das Ciências Sociais levaram a que o foco de tais críticas se voltasse para os aspectos metodológico e socioestrutural destas ciências. O olhar crítico feminista sobre estes dois aspectos possibilitou que se redimensionassem “questões subjacentes à responsabilidade que os/as investigadores/as detêm no exercício das suas tarefas de investigação” (NEVES; NOGUEIRA, 2005, p. 409).

As autoras afirmam ainda, com base em Jonathan Potter, que a reflexividade está relacionada a um grupo de questões que surgem ao considerar-se a relação existente entre “o conteúdo de uma investigação e os escritos e ações dos pesquisadores” (NEVES; NOGUEIRA, 2005, p. 411). É por isso que, em concordância com Donna Haraway, afirmam que as/os feministas, ao produzirem elas/es próprias/os uma verdade que

⁷⁰ “deseos e intereses particulares y específicos”

⁷¹ “el proceso entero de investigación para analizarlo junto con los resultados de la misma.” (HARDING, 2002, p. 25).

⁷² “La introducción de este elemento “subjetivo” al análisis incrementa de hecho la objetividad de la investigación, al tiempo que disminuye el “objetivismo” que tiende a ocultar este tipo de evidencia al público. Esta forma de relación entre el investigador y el objeto de investigación suele denominarse como la “reflexividad de la ciencia social.”

consideram particular e limitada, devem, ao fazer um estudo, responder a três questões: (1) qual sua responsabilidade perante a pesquisa? (2) qual seu posicionamento sobre ela? (3) qual a parcialidade envolvida? Além disso, as/os pesquisadoras/es devem explicitar quem patrocina a pesquisa, quem se beneficiará com os resultados alcançados, quem é o/a pesquisador/a, “onde é que a sua carreira e os objectivos da investigação se misturam ou colidem e quais são as políticas, os valores e as crenças do/a investigador/a”⁷³.

[...] As metodologias feministas são metodologias comprometidas com valores e ideologias, logo profundamente intervencionistas, e não podem deixar de estar ao serviço da mudança social. Podemos assim assinalar que as metodologias feministas são reflexivas na medida em que implicam o reconhecimento da influência dos factores sociais, históricos, culturais e políticos na construção do conhecimento (negando assim a possibilidade da neutralidade e da objectividade) e o reconhecimento do envolvimento dos/as investigadores/as na produção da ciência e dos seus discursos (NEVES; NOGUEIRA, 2005, p. 411).

Por fim, as práticas de investigação reflexivas, no que concernem aos esforços dispendidos pelas/os pesquisadoras/es feministas, possibilitam que tais esforços permaneçam sempre focados no contínuo processo de reavaliação e questionamento do seu trabalho, bem como dos seus percursos idealizados. E assim, perguntas como “que ciência produzir, com que instrumentos, com que finalidades e o que fazer com ela são apenas algumas interrogações inscritas no trajecto que a reflexividade deve percorrer”⁷⁴.

2.4 A TEORIA FEMINISTA DA REPRESENTAÇÃO E DO APARELHO CINEMATOGRAFICO

Quanto à especificidade de minha intenção de análise da temática LGBTQ no cinema e, deste modo, do profícuo embasamento teórico-metodológico relacionado aos estudos feministas e aos estudos de gênero e sexualidades no cinema, uma referência importante é a autora já citada. Ela diz que “o gênero, como representação e como auto-representação, é

⁷³ NEVES; NOGUEIRA, 2005, p.411

⁷⁴ Ibid., p.411

produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208)⁷⁵.

Com esta citação, fica explícito que, para Lauretis, a noção de gênero não é algo intrínseco aos corpos, ou seja, não é “uma propriedade de corpos ou nem algo existente a priori nos seres humanos”⁷⁶. Com base em Foucault, a autora compreende a noção de gênero como uma representação social e cultural construída e originária de uma complexa tecnologia política que vem produzindo efeitos nos corpos e nos comportamentos das pessoas há séculos. Lauretis diz ainda que o registro da representação desta construção, que possibilitou a constituição de indivíduos como homens e mulheres e a noção de gênero tal qual a conhecemos hoje, encontra-se em toda arte e cultura erudita ocidental. Ela diz ainda que hoje este registro está tanto na mídia, escolas, família, tribunais, ou seja, em tudo o que “Louis Althusser denominou ‘aparelhos ideológicos do Estado’, [quanto] na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais [e] no feminismo”⁷⁷. Assim, a autora afirma que a construção da noção de gênero também se faz em circunstâncias onde observamos a sua desconstrução.

Na análise dos filmes pretendi observar como as noções de gênero e sexualidades vêm sendo representadas nos filmes. Parte da análise se deu por meio da observação e descrição de como, muitas vezes, os filmes reafirmam os estereótipos acerca dos binarismos generificados cishéteronormativos⁷⁸ e, concomitantemente, também apontam para outros percursos, mais transgressores e críticos, a este sistema binário. Desta forma, os filmes realizam tanto a reafirmação dos valores dominantes quanto o questionamento destes a partir da crítica às masculinidades e feminilidades normatizadas e, assim, favorecem a

⁷⁵ “Lauretis concebe gênero como uma instância primária da ideologia, que representa uma relação social, mas uma relação social com representações culturais que não se constituem apenas pela diferença sexual, como também pelas relações de raça e de classe” (MARIANO, 2005, p. 502).

⁷⁶ LAURETIS, 1994, p.208

⁷⁷ Ibid., p.209

⁷⁸ “HETERONORMATIVIDADE – Conjunto de normas e processos legais e institucionais que conferem à heterossexualidade o status e o monopólio da normalidade, gerando e estimulando o estigma, o menosprezo, a exclusão e a violência contra todos os indivíduos que sexualmente se comportem de maneira divergente ou diferenciada desses princípios. A heteronormatividade constitui a base ideológica de todos os processos de relacionamento humano nas sociedades em que vivemos” (LANZ, 2015, p. 413).

ampliação das perspectivas acerca do entendimento social sobre as questões da identidade, dissidências de gênero e sexualidades não normativas. Além disso, foi importante analisar, em virtude do contexto histórico específico a partir do qual certo filme foi produzido, como tal tema, relacionado às questões LGBTQ, foi tratado no momento no qual o longa-metragem se originou, e como ele representou, na ocasião, certas noções discursivas em voga acerca do gênero e da sexualidade.

Pretendi, quando possível, realizar alguns apontamentos comparativos entre os longas-metragens produzidos em um determinado momento histórico e em momentos históricos distintos, a fim de serem identificadas semelhanças nos discursos, diferenças em um mesmo momento de produção, avanços entre diferentes contextos históricos, retrocessos e possíveis contradições encontradas nos próprios filmes de um mesmo período. No entanto, o foco sempre foi nas análises contextuais dos filmes propriamente ditos. Analisei também filmes nos quais um determinado contexto é o foco, porém a concepção sobre este se deu por meio de sua reconstituição a partir da pesquisa histórica e/ou do olhar do diretor em retrospecto. Ao analisar as narrativas fílmicas ficcionais e observar a correlação destas com os diferentes contextos socioculturais nos e dos quais estas se originaram, tentei exemplificar a compreensão de Lauretis quando ela afirma que a “construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1994, p. 212). Ou seja, tanto os filmes se revelam como o produto/representação/discurso acerca da noção de gênero em um determinado contexto histórico, quanto favorecem o processo de sua produção representativa e discursiva em face do contexto em que foram produzidos e exibidos.

Teresa de Lauretis diz ainda que, antes de Foucault, como já discorrido, a crítica do cinema feminista sobre a sexualização do corpo feminino, mais particularmente sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos, já vinha teorizando sobre o papel do cinema como uma tecnologia social, como “aparelho cinematográfico”⁷⁹ (LAURETIS, 1994, p. 222). Para a autora, a teoria do aparelho cinematográfico se preocupa tanto em responder como o gênero é construído por meio dessa tecnologia, quanto como ela subjetivamente é absorvida pelo/a espectador/a. Como esse aparelho a/o interpela.

⁷⁹ “CINEMATISMO – Neologismo forjado por Eisenstein [...], para designar o caráter cinematográfico de algumas obras de arte (por exemplo, em pintura, a tendência a procurar representar o movimento)” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 51).

O processo descrito por Althusser por meio da palavra interpelação, [é] o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária (LAURETIS, 1994, o. 220).

Robert Stam (2013, p. 255), por sua vez, diz que há um novo interesse, a partir dos “anos 80 e 90, [...] pelas formas socialmente diferenciadas de espetatorialidade” que serão analisadas pelos estudos culturais. Ele afirma que o/a espectador/a passa a ser visto como mais ativo e crítico, e não apenas o objeto passivo da interpelação. O público nesse momento se coloca “a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído” (STAM, 2013, p. 256). Para Stam, os estudos culturais indicam que a cultura será observada “como um domínio no qual a subjetividade é construída [e] está inextricavelmente entrelaçada com as representações midiáticas de todas as espécies”⁸⁰. Assim, a partir dos anos 80, o autor compreende que texto, dispositivo, discurso e história vão influir mais no olhar do/a espectador/a sobre o filme, moldando a experiência cinematográfica, e este por sua vez sendo por ela moldado “em um processo dialógico infinito”⁸¹. Na análise dos filmes realizada, problematizei também esse olhar crítico do/a espectador/a em face da produção e da recepção do filme no contexto em que foi produzido e exibido, apontando para o aspecto dialógico da recepção fílmica a partir dos anos 1980 que foi descrito por Stam.

A análise das técnicas cinematográficas como a iluminação, enquadramento⁸² e edição, dentre outras, bem como dos códigos cinemáticos específicos (a maneira de olhar da personagem, por exemplo), são realizados por estes estudos críticos feministas a fim de identificar como se dá a construção da mulher no filme em face de seu posicionamento na encenação⁸³ como um todo. Nestes estudos, o que se observou foi a representação da mulher “como imagem, como objeto do

⁸⁰ STAM, 2013, p.250

⁸¹ *Ibid.*, p.156

⁸² “[...] as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ aparecem com o cinema, para designar o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. (o cinema inventou até mesmo a profissão do câmera [cadreur/cameraman]: aquele ou aquela que tem o olho na câmera e cujo olhar verifica o enquadramento.) (AUMONT; MARIE, 2012, p.98).

⁸³ Ver AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, 2006.

olhar voyeurista do espectador [...] e o corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual” (LAURETIS, 1994, p. 221). Esse trabalho crítico se caracteriza pela produção de um conhecimento sobre o cinema e sobre a tecnologia do sexo a que, segundo Lauretis, a “teoria de Foucault, em seus próprios termos, não poderia chegar”⁸⁴. A autora entende que o filósofo não analisou a sexualidade como “gendrada”, ou seja, como possuindo uma forma masculina e outra feminina, mas como algo idêntico para todos e, conseqüentemente, referenciada no masculino.

Angel Pino (2006) afirma que é importante saber de quem é a autoria das imagens de origem cultural. Principalmente das produzidas artificialmente. O autor acredita que devemos questionar os objetivos visados na produção e difusão destas imagens e, por fim, avaliar que efeitos “podem acarretar no comportamento das pessoas ou da população em geral” (PINO, 2006, p. 31).

Ainda sobre esta questão da repercussão social das imagens culturais no/a espectador/a, Lauretis (2003) constata que:

[...] são os homens que têm definido as “coisas visíveis” do cinema, que têm definido o objeto e as modalidades de visão, prazer e sentido na base dos esquemas perceptíveis e conceituais fornecidos por formações sociais patriarcais. No quadro de referência do cinema, da narrativa e das teorias visuais produzidos por homens, o masculino é a medida do desejo, tanto quanto o falo é seu significativo e o padrão de visibilidade na psicanálise (LAURETIS, 2003, p. 74-75).

Por isso é factível que a identificação e o modo de percepção de certa representação LGBTQ no cinema por um/a espectador/a lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual e queer vão ser diferentes dos de um espectador homem ou espectadora mulher de orientação heterossexual e cisgênero/a. Além disso, determinada produção LGBTQ realizada por um/a cineasta hétero, gay, lésbica, bi ou transexual também, possivelmente, acarretará numa construção fílmica que será pautada pelo olhar generificado deste/a cineasta e por sua orientação sexual. Assim, tanto a questão da especificidade da plateia para a qual se destina o filme, de que nos falamos os estudos críticos feministas, quanto quem produziu tal obra, são elementos determinantes que foram considerados no caminho da análise do cinema com esta temática.

⁸⁴ LAURETIS, 1994, p.222

Como apontou Nazareno (2017), a relação instanciada entre o remetente e o destinatário da imagem, cuja mensagem subliminar se transfere de um/a para outro/a, favorece a inscrição desta imagem em seu receptor, tornando-a parte de sua história pessoal e experiência de vida. Por isso a importância de se avaliar o possível impacto positivo, negativo ou ambos que tal imagem pode representar no imaginário e subjetividade do/a espectador/a.

É esta tensão existente entre a construção sócio-política e cultural de cunho patriarcal que rege as sociedades, e que sublinaramente interfere na produção de boa parte do cinema LGBTQ que caminha na mão ou na contramão do *status quo*, que tentei observar criticamente nesta pesquisa enquanto **objetivo geral** da mesma. A fim de identificar, analisar e descrever como tais representações no cinema vêm contribuindo para a produção de sentidos muitas vezes contraditórios, porém sempre constitutivos dos modos de ser, pensar, agir e viver dos sujeitos LGBTQ, bem como das sociedades e culturas.

Este vínculo da imaginação a certas representações, certas imagens significantes, afeta o espectador, como produção subjetiva. O espectador, alinhavado no movimento espaço-temporal do filme, é estruturado como ponto de inteligibilidade e origem destas representações, como sujeito de, a “figura-para” estas imagens e sentidos (LAURETIS, 2003, p. 42).

Lauretis em seu estudo sobre o conceito cunhado por ela de *Imagenação* e quase ao fim de sua explicitação sobre o mesmo no artigo homônimo de 2003, conclui, a partir de Ernst Gombrich, que a compreensão de consenso geral acerca da impressão de realidade imputada ao cinema não se refere “à impressão física dos objetos e formas sobre o filme, mas antes *o resultado da habilidade do cinema para reproduzir no filme a nossa própria percepção, para reafirmar nossas expectativas, hipóteses e conhecimento da realidade*” (LAURETIS, 2003, p. 64, *grifo meu*). A autora, ao perceber assim como Roland Barthes que vivemos em um momento histórico e cultural que pode ser denominado de “civilização da imagem”, [diz que o cinema] opera mais efetivamente como uma máquina de imaginação (imaging)” (LAURETIS, 2003, p. 3), ou seja, o cinema é um produtor de imagens quer seja de mulheres (e não só) que incide diretamente “no entendimento da diferença sexual, [em]

seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais e [...] em todas as formas de subjetividade”⁸⁵.

“Mais especificamente, o que está em jogo, para a teoria do cinema e para o feminismo, na noção de ‘imagens de mulheres’, [são] as ‘imagens negativas’ (literalmente, os clichês), ou sua alternativa, as imagens positivas”⁸⁶. No caso desta pesquisa de doutorado, é a identificação da alternância entre a “construção de imagens” (imagenação) negativas e/ou positivas relacionadas às identidades LGBTQ e seus respectivos significados, que me propus pesquisar, descrever e analisar como um **objetivo específico** do estudo.

Ao ter sido ao mesmo tempo um espectador da maior parte dos filmes que pertencem ao seu *corpus*, busquei como pesquisador alçar a distintos e, até certo ponto, distanciados lugares de análise que mantivessem meu foco, em primeiro lugar, no próprio filme, seus/suas realizadores/as e no contexto de época em que foi produzido. A forma utilizada para este distanciamento foi a complexificação das análises por meio do estudo dos referenciais teóricos relacionados às categorias estudadas (LGBTQ), a alguns aspectos da linguagem cinematográfica, à teoria feminista da representação e aos materiais relativos aos próprios filmes (documentários, críticas, etc.). Com isso busquei construir um olhar crítico sobre as representações no cinema acerca das categorias em questão por meio da análise dos modos de significação⁸⁷ discursivos que o cinema LGBTQ vem veiculando desde os anos de 1980 em especial (com algumas exceções de filmes de períodos anteriores) aos dias de hoje.

Angel Pino diz que:

As imagens de origem “cultural” caracterizam-se, principalmente, por serem portadoras de *significação*. Não é a única característica, mas certamente é a mais importante de todas. Isso traz sérias consequências para a vida das pessoas, tanto no tocante ao seu modo de ser quando no tocante ao seu modo de agir, visto que é através das imagens

⁸⁵ LAURETIS, 2003, p.3

⁸⁶ Ibid., p.4

⁸⁷ “Em linguística estrutural, o termo [significação] designa a relação entre o significante e o significado. A significação corresponde ao sentido ligado a um signo ou a um grupo de signos particulares, sejam eles naturais ou convencionais. A ciência que estuda a significação é a semântica; a semiologia estuda, por seu turno, os signos. Em um sentido mais solto e não técnico, no mais das vezes utilizado pela crítica, a ‘significação’ de um filme é, com frequência, assimilada à sua apreciação e à sua interpretação” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 269).

que elas têm acesso à realidade do mundo e que é através da *significação* que elas veiculam que podem construir suas ideias a respeito desse mundo de que elas e os outros fazem parte (PINO, 2006, p. 25).

Por fim, embora não menos importante, outra referência teórico-metodológica basilar desse estudo é a teórica feminista Laura Mulvey e seu estudo crítico, e já clássico, sobre o olhar patriarcal vinculado às mulheres presente na construção do cinema dominante hollywoodiano. Em *Prazer visual e cinema narrativo* (1975 [1983]), Mulvey, segundo José Gatti (2018),

articula o saber da psicanálise, da semiologia e do marxismo sempre em uma perspectiva feminista. No caso das mulheres, trata-se de um estudo sobre a recepção (que inclui a subjetividade espectral, fazendo uso de noções como voyeurismo e escopofilia), políticas de identidade (privilegiando o recorte de gênero tanto na recepção quanto no texto fílmico) e, em última instância, a crítica da prática do cinema (a construção do olhar, tanto na encenação quanto na estrutura do aparato) (GATTI, 2018, p. 1, tradução nossa).

Gatti (2018) diz ainda que esse texto de Mulvey antecipa um rico campo de pesquisas voltadas para a abordagem das sexualidades nos meios audiovisuais, os chamados estudos de gays e lésbicas depois ampliados para queer, dentro dos quais esta tese se insere. O autor faz ainda alusão ao trabalho da teórica feminista para referenciá-lo como importante fonte do texto de Vito Russo (1981[1987]), *The celluloid closet – homosexuality in the movies*, que também pertence ao escopo teórico-analítico desta pesquisa. Segundo Gatti, tal estudo sobre o cinema e as sexualidades dissidentes não teria sido possível sem “a escrita inaugural de Mulvey que, nos anos seguintes, também abriria espaço para o surgimento dos trabalhos de Teresa de Lauretis [1994, 2003]”⁸⁸. No início do artigo de Mulvey (1983, p. 437), a autora diz que seu “ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla as imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo”.

Assim, conforme pude identificar a partir do texto de José Gatti (2018), tanto Laura Mulvey como Vito Russo e Teresa de Lauretis,

⁸⁸ Ibid., p.3

estudiosas/o que compõem a maior parte da base teórico-metodológica das análises desta tese de doutorado, foram responsáveis pela construção do meu olhar analítico e ao mesmo tempo crítico acerca dos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. Embora tais referências teóricas tenham chegado a mim por diferentes caminhos, elas neste momento se entrecruzam na constituição do texto final da tese.

2.5 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO NOS ESTUDOS CULTURAIS

Stuart Hall (2016, p. 53) diz que “representação é a produção do sentido pela linguagem”. Segundo os construtivistas, nós usamos signos organizados em diferentes linguagens para nos comunicar de forma inteligível com os outros. As linguagens compreendem diferentes signos “para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo ‘real’. Entretanto, elas podem fazer também referências a coisas imaginárias e mundos de fantasia [...] que não são parte de nosso mundo ‘real’” (HALL, 2016, p. 53). O autor continua dizendo que não existe uma simples relação de correspondência direta entre a linguagem e o mundo real, pois a linguagem não funciona como um espelho do mundo. O sentido, produzido dentro da linguagem, necessita para sua construção de vários meios que são chamados de sistemas representacionais e que convenientemente também chamamos de “linguagens”. “O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho da representação. Ele é produzido pela prática significante, isto é, aquela que produz sentidos”⁸⁹. Para a produção destes sentidos, no entanto, são necessários dois sistemas de representação. O primeiro são os conceitos formados na mente e que funcionam como um sistema de representação ao classificar e organizar o mundo em categorias inteligíveis. “Se nós temos um conceito para alguma coisa nós podemos dizer que sabemos o seu ‘sentido’”⁹⁰. Para comunicar esse sentido, no entanto, necessitamos de outro sistema de representação – a linguagem – que se organiza através de signos em várias relações. Por sua vez, estes signos, “só podem transportar sentidos se possuímos códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem – e vice-versa”⁹¹.

Os códigos são cruciais para o sentido e a representação, mas como não existem na natureza, são construídos por meio de convenções sociais.

⁸⁹ HALL, 2016, p.54

⁹⁰ Ibid., p.54

⁹¹ Ibid., p.54

Hall diz que estes códigos são uma parte crucial da cultura, “são nossos ‘mapas de sentido’ compartilhados”⁹². Esta perspectiva construtivista para a linguagem, segundo o autor, institui o domínio simbólico da vida no qual as palavras e as coisas funcionam como signos e estão no âmago da própria vida social.

No caso da linguagem cinematográfica, esta produzirá, enquanto um sistema de representação, sentidos diversos através dos filmes e que estarão de acordo com o universo conceitual específico do/a cineasta, da cultura na qual se constituiu e do contexto histórico no qual determinada obra foi produzida. Por isso Hall afirma que, ao se analisar representações culturais, há a necessidade de se trabalhar com certo relativismo cultural entre o que foi produzido em uma e outra cultura, pois é bem provável que haja “a necessidade de tradução quando nos movemos de um universo mental ou conceitual de uma cultura para outro” (HALL, 2016, p. 108). Mesmo que o cinema seja um sistema de representação que trabalhe com códigos comuns a distintas culturas, a maneira como estes códigos são utilizados e relacionados pelos/as cineastas pode variar em virtude das diferenças culturais que estruturam cada sociedade e cada criador/a.

Hall diz ainda que, através da abordagem construtivista, pelo menos duas vertentes importantes de compreensão e análise da representação podem ser sugeridas: a primeira é aquela que se centrou em como linguagem e significação, ou seja, o uso dos “signos na linguagem para produzir sentidos, que depois de Sausurre e Barthes nós chamamos de semiótica; e, aquela, seguindo Foucault, que se concentrou em como o discurso e as práticas discursivas produzem conhecimento” (HALL, 2016, p. 110).

2.6 A NOÇÃO DE DISCURSO EM MICHEL FOUCAULT PELO VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS, SEU USO NA ANÁLISE DO *CORPUS* DA PESQUISA

Michel Foucault, diz Stuart Hall (2016), usou a palavra “representação” de forma mais restrita de como ela está sendo usada até aqui. No entanto, contribuiu de maneira significativamente nova para sua investigação. Preocupado com a produção de conhecimento, mais do que a de sentido, Foucault utilizou a noção de *discurso* por entendê-la mais ampla do que a noção de linguagem. Hall avalia que o objetivo do filósofo era analisar como se dá o entendimento humano na nossa cultura e como este entendimento “sobre o ‘social, o indivíduo a ele incorporado e os

⁹² Ibid., p.54

sentidos compartilhados’ vem a ser produzido em diferentes períodos”⁹³. Hall constatou também que a necessidade de Foucault de compreender os sentidos compartilhados relacionados ao âmbito cultural o faz ainda tributário do trabalho de Saussure e Barthes, muito embora, em muitos outros pontos, vá separar-se radicalmente dos dois. A atenção às especificidades históricas, por exemplo, é muito mais bem fundamentada em Foucault do que na semiótica. Hall diz que a maior preocupação deste filósofo é com “as relações de poder, não relações de sentido” (HALL, 2016, p. 78). Segundo o próprio Foucault,

a linguística e a semiótica fornecem instrumentos ao estudo das relações de sentido. Mas, quanto às relações de poder, não havia nenhum instrumento definido. [...] Era, então, necessário ampliar as dimensões de uma definição de poder, se quiséssemos utilizar esta definição para estudar a objetivação do sujeito (FOUCAULT, 2014, p. 119).

Hall (2016) continua dizendo que os propósitos de Foucault eram as várias disciplinas do conhecimento nas ciências humanas e sociais, que o filósofo chamou de as ciências sociais subjetivadoras. Estas teriam adquirido um relevante e influente papel na cultura moderna e se transformaram nos “discursos que, como a religião em tempos passados, nos darão a ‘verdade’ sobre o conhecimento” (HALL, 2016, p. 78-79).

Foucault se desviou do estudo sobre a “linguagem” para desenvolver sua noção de *discurso*, noção esta que ele considerava como um sistema de representação distinto do conceito linguístico que significa “simplesmente trechos conectados, escritos ou falados”⁹⁴. Seu interesse estava nas “regras e práticas que produzem pronunciamentos com sentido e os discursos regulados [por saberes e poderes] em diferentes períodos históricos”⁹⁵. Assim, Foucault entende por discurso o conjunto de pronunciamentos que possibilita uma linguagem para falar de algo em particular (um tema) ou sobre um momento histórico. É uma maneira de representar o conhecimento sobre certos temas. O discurso em Foucault tem a ver com a produção de sentido pela linguagem, porém, na medida em que em todas as práticas sociais um sentido é implicado, e sentidos determinam e influenciam o que fazemos e como agimos, todas as práticas contêm um aspecto discursivo.

⁹³ HALL, 2016, p.78

⁹⁴ Ibid., p.80

⁹⁵ Ibid., p.80

O discurso tanto abarca a linguagem quanto a prática e, com isso, Foucault tenta romper com a tradicional distinção entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática), pois ambos estão interligados através do discurso que os orienta, cria-lhes sentido e os regula. O autor também diz que o discurso define e ao mesmo tempo fornece os objetos do nosso conhecimento, ou seja, comanda a forma como um assunto vai ser construído e pode ser significativamente falado e debatido em determinado momento. O discurso também influencia como certa ideia pode ser posta em prática e, assim, ser usada para regular o modo de agir das pessoas. É igualmente por meio do discurso que um assunto se torna aceitável e ao mesmo tempo inteligível e, por seu turno, outros assuntos são restringidos, ocultados e/ou excluídos, já que não se adaptam à noção discursiva aceita, vigente, erigida e legitimada socialmente. O discurso nunca será observado em apenas um pronunciamento, ele representa o jeito de pensar, conhecer e agir de um determinado momento, no que Foucault vai chamar de *episteme*⁹⁶.

O discurso abarca uma série de documentos, textos, condutas e campos institucionais da sociedade. Quando estes eventos discursivos se relacionam “ao mesmo objeto, compartilham o mesmo estilo e [...] apoiam uma estratégia [...] em uma direção e padrão institucional, administrativo ou político comuns” (Hall, 2016, p. 81), eles pertencem a uma mesma *formação discursiva*. Assim,

significados e práticas significantes são, portanto, construídos *dentro* do discurso. Como os semióticos, Foucault era um construtivista. Contudo, diferentemente deles, estava preocupado com a construção do conhecimento e do sentido, *não pela linguagem, mas pelo discurso*. (HALL, 2016, p. 81, *grifo meu*).

⁹⁶ “Por episteme se entende “[...] o conjunto das relações que podem unir, em uma época dada, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma destas formações discursivas, se situam e operam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização. [...] A episteme não é uma forma de conhecimento ou um tipo de racionalidade que atravessa as ciências mais diversas, que manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito, de uma época; ela é o conjunto de relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências quando se as analisa ao nível das regularidades discursivas” (Edgard CASTRO, 2016, p. 140).

Foucault argumenta que só conseguiremos ter conhecimento sobre algo se tal coisa tiver um sentido. Como para Foucault o sentido é produzido dentro do discurso e não na coisa em si mesma, então não há sentido possível fora do discurso. Temas como “loucura”, “punição” e “sexualidade”, por exemplo, diz Hall, “só existem com sentido *dentro* dos discursos a respeito deles”⁹⁷. Desta forma, Foucault entende que para o estudo acerca dos discursos construídos sobre um determinado tema, os seguintes elementos devem estar incluídos na análise deste: (1) Quais as **enunciações** sobre o tema que possam nos dar certo conhecimento sobre ele? (2) Quais as **regras** que orientam as formas de falar sobre determinado tema e que excluem outras? Ou seja, o que pode ser falado em um momento histórico específico? (3) É necessário conhecer os **sujeitos** que personificam o discurso sobre tal tema e que atributos se espera que eles/as tenham em virtude do contexto espaço-temporal no qual tal discurso sobre estes sujeitos foi construído; (4) observar como este **conhecimento** sobre certo tema adquire autoridade e status de “verdade” em um momento histórico em particular; (5) conhecer quais as **práticas**, dentro das instituições, regulam a conduta de certos sujeitos de acordo com as ideias aceitas sobre eles/as; (6) reconhecer que um discurso (ou episteme) **muda** de acordo com o tempo e que uma nova *formação discursiva* vai produzir novas concepções sobre um tema e, conseqüentemente, novas “verdades” e discursos sobre ele com o poder e a autoridade para a regulação, por meio destas novas formas, da prática social.

Hall afirma que as continuidades trans-históricas de que os historiadores tanto se ufanam são inaceitáveis para Foucault, pois ele percebia como mais significativas as “quebras, rupturas e descontinuidades radicais de um período para o outro, entre uma formação discursiva e outra” (HALL, 2016, p. 85). Sobre a perspectiva de Foucault acerca das descontinuidades históricas, e no que concernem à análise do discurso foucaultiano no cinema, Nilton Milanez (2014, p. 129) diz que “as rupturas dos discursos dos filmes [...] reorganizam a questão da história segundo as mutações, cortes e rupturas nas práticas filmicas”.

Edgardo Castro (2016), por sua vez, compreende o conceito de “discurso” de Foucault como um dos temas centrais do trabalho do filósofo. A arqueologia, diz Castro (2016, p. 117), é uma “modalidade da análise do discurso”, e não tem relação de proximidade com a geologia e/ou com a genealogia, “ela é a análise do discurso na modalidade de

⁹⁷ HALL, 2016, p.82

arquivo”⁹⁸. O autor observa que o termo “discurso”, em Foucault, impõe uma questão metodológica a ser explicitada, questão essa que se relaciona à definição das regras para a descrição arqueológica. É o que o livro *A arqueologia do saber*, segundo Castro, aspirou fazer. Na obra em questão, Foucault define o discurso como o conjunto de enunciados que advém de um mesmo “sistema de formação”. Desta forma, se poderia falar de discurso clínico, econômico, da história natural e psiquiátrico. Quanto ao conceito de enunciado, Foucault:

[...] o distingue da análise linguística e da análise da história do pensamento. [...] Para a arqueologia, o problema é outro: não segundo quais regras é possível construir novos enunciados, mas como aconteceu que somente tais enunciados tenham existido e não outros. [...] A análise arqueológica dos enunciados não os remete a uma instância fundadora, mas apenas a outros enunciados para mostrar suas correlações, suas exclusões etc. O enunciado é uma proposição ou uma frase considerada desde o ponto de vista de suas condições de existência, não como proposição ou como frase (CASTRO, 2016, p. 136).

No caso do cinema circunscrito a uma temática em particular e produzido em determinado momento histórico, como é o caso do objeto da pesquisa em questão, podemos falar em “discurso fílmico LGBTQ”? Foi no caminho afirmativo acerca do entendimento sobre a existência de um discurso específico em molde foucaultiano, de cunho patriarcal relacionado às questões LGBTQ no cinema, que busquei realizar a análise dos enunciados discursivos que permeiam as narrativas cinematográficas LGBTQ. Por meio destes, observei certas rupturas, quebras e descontinuidades históricas entre os discursos dos/nos filmes e pude identificar antigas e algumas novas formações discursivas acerca da temática LGBTQ nas diferentes décadas e locais nos quais um determinado filme foi produzido. Estas foram se revelando ao longo do recorte histórico-temporal definido e no qual o objeto da pesquisa se insere.

Na pesquisa, os filmes produzidos em uma dada época foram organizados e observados como o “arquivo” daquela época, e a análise de seus enunciados pela voz dos/as personagens, do/a narrador/a, do olhar da câmera sobre os/as primeiros/as, por meio do enquadramento,

⁹⁸ CASTRO, 2016, p.117

montagem⁹⁹ etc., revelam a construção destes discursos acerca das questões LGBTQ em cada época e as formações discursivas que estavam por trás deles, permeando e constituindo determinada visão de mundo em um momento histórico sobre o tema em questão. Na narrativa fílmica em particular, o enunciado de um/a personagem, enquanto fragmento do discurso do filme, indica certa posição de sujeito daquele/a personagem e sua relação com as de outros/as personagens. Consequentemente, distintas posições de sujeito (umas em relação às outras) destes/as personagens foram analisadas e estas, por sua vez, relacionadas às diferentes dinâmicas de poder identificadas nos enredos dos filmes, que apontam para os discursos presentes nestes e suas recorrências.

Ainda sobre a noção de discurso em Foucault, Cleudemar Alves Fernandes (2012, p. 37, *grifo meu*) diz que ele “*é parte integrante* de um jogo de lutas, de antagonismos próprios à vida dos sujeitos em sociedade, historicamente produzidos, e a resistência é também uma forma de poder [...]”. Desta forma, os discursos do cinema representam parte destas lutas e destes antagonismos que fazem parte do jogo ideológico e político que permeia as lutas de poder existentes na vida social e cultural. Ele reafirma olhares hegemônicos e ao mesmo tempo fomenta os embates sobre eles. Os discursos no cinema mantêm e/ou tentam desconstruir as relações de poder instituídas em âmbito sociocultural por meio dos filmes. Para Foucault (2014a, p. 10, *grifo meu*), “o discurso não é simplesmente aquilo que *traduz* as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Assim, *é no* discurso (por meio dele) que estas lutas vão operar e se evidenciar. E nos discursos fílmicos no cinema LGBTQ também estas lutas se evidenciam através da forma de construção dos diálogos entre os/as personagens, as situações vivenciadas por estes/as, as instituições com as quais eles/as interagem, seus comportamentos, etc.

Foucault (2014b), ao falar sobre as condições de funcionamento do discurso, diz:

A troca e a comunicação são figuras positivas que atuam no interior dos sistemas complexos de

⁹⁹ “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. [...] Entretanto, o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, *uma função narrativa: a mudança de planos, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador [...]*” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 196, *grifo meu*).

restrição; e sem dúvida não poderiam funcionar sem estes. A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar pelo nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciado); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo conjunto de signos que deve acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos, não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis estabelecidos (FOUCAULT, 2014b, p. 37).

Assim, por meio do olhar sobre as representações desses diferentes tipos de enunciados discursivos construídos no/pelo jogo social da cena fílmica, pude analisar o cinema LGBTQ à luz da compreensão de discurso em Foucault, que entende as distintas formas de comunicação como expressões do seu funcionamento.

A análise das representações LGBTQ no cinema, com base na perspectiva foucaultiana de discurso, na teoria feminista da representação e do aparelho cinematográfico, compreende o/a cineasta como um sujeito constituído em um determinado contexto histórico, atravessado por diversas formações discursivas (assim como a todos/as os/as criadores/as do filme), conduzindo-o/a, em função de seu contexto histórico particular, a produzir discursos diversos que legitimam e/ou contestam o *status quo*. As formações discursivas que os/as permeiam fazem-nos/as construir um discurso fílmico pautado no reforço e reafirmação de tais enunciados dominantes e também em sua desconstrução. Tais caminhos criativos, quando em alguns momentos se revelam transgressores e na contramão do discurso hegemônico, apontam para novas perspectivas de construção da realidade em moldes mais libertários, indicam um caminho de resistência possível e, quiçá, de transformação do *status quo*. São estes dois tipos de discursos, o de reiteração e transformação do *status quo*, observados nos filmes de forma concomitante ou não, que foquei como base para as análises realizadas.

Em face dos aspectos citados e relacionados ao conceito de “discurso” em Foucault, vejo-o como uma noção importante, em virtude do objeto desta pesquisa, para a análise do seu *corpus*. Tal conceito aponta para a possibilidade de avaliação do cinema LGBTQ, e seus discursos, enquanto instrumentos de reiteração e/ou enfrentamento importantes diante de contextos sociais excludentes, preconceituosos e discriminatórios a partir dos quais os filmes analisados foram produzidos e exibidos.

2.6 ETNOGRAFIA DE TELA COMO PARTE DO MÉTODO DE ANÁLISE DO *CORPUS* DA PESQUISA

Quanto ao uso da análise fílmica como recurso metodológico na pesquisa acadêmica em áreas distintas às do objeto analisado, como é o caso do estudo do cinema nas ciências humanas, a “etnografia de tela” se apresentou como um instrumento adequado e próprio para este fim. Este procedimento de análise da imagem de diferentes mídias age na interface entre as especificidades da área do cinema e as de estudo do pesquisador. A etnografia e alguns de seus procedimentos podem ser úteis para investigações que utilizem a análise de imagens.

Patrícia Balestrin e Rosângela Soares (2012) definem a “etnografia de tela” como uma metodologia que busca aplicar estratégias de análise etnográfica, aliando-as aos recursos próprios da análise cinematográfica. Com isso, o período de tempo de observação do filme, os registros em diário de campo dos pontos mais relevantes na narrativa para análise investigativa e a escolha de determinadas cenas para a exemplificação do estudo são procedimentos descritos pelas autoras como fundamentais para a articulação de uma etnografia de tela. Assim, como analisei vários filmes, às vezes os relatei, bem como analisei partes deles que mais se aproximavam do tema da pesquisa, concluo que a metodologia de análise da imagem fílmica pela “etnografia de tela”, a partir da definição e uso desta por Balestrin e Soares, apresenta-se, pelos motivos e características do projeto, adequada para os fins de pesquisa referidos e para a construção de seu método.

CAPÍTULO 3 - O “ESTADO DA ARTE” DOS ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE O CINEMA LGBTQ NO BRASIL E EM OUTROS PAÍSES LATINO-AMERICANOS

No capítulo que segue, relato a pesquisa de caráter bibliográfico, em forma de revisão sistemática (Ana ZOLTOWSKI; Angelo COSTA; Marco TEIXEIRA; Silvia KOLLER, 2014 e Alda J. ALVES, 1992) ou “estado da arte” (Norma FERREIRA, 2002) da produção científica brasileira, bem como de alguns outros países da América Latina¹⁰⁰, relacionada ao cinema LGBTQ.

Realizei um levantamento através da base de dados SciELO (Scientific Electronic Library Online – www.scielo.org) e do portal de periódicos e de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – www.capes.gov.br). No portal da SciELO, pesquisado inicialmente, averiguei, entre fevereiro e março de 2018, os artigos que foram publicados em revistas eletrônicas nacionais e de alguns outros países latino-americanos. Já no Portal da Capes, investiguei as teses e dissertações disponibilizadas até o momento da realização da pesquisa. Não delimito nenhum recorte temporal para a busca dos materiais, por entender ser necessário o conhecimento geral da produção que foi publicada no Brasil sobre o tema, bem como nos outros países latino-americanos e disponibilizada pelos portais indicados. Tanto no SciELO quanto no portal da CAPES utilizei os mesmos descritores para a realização da pesquisa. Relacionei os descritores de igual modo nos dois portais a fim de abranger os trabalhos vinculados ao objeto da pesquisa de doutorado e sugeridos pelos dois portais eletrônicos. Os descritores para a pesquisa dos artigos e das teses e dissertações foram: “cinema LGBTQ”; “cinema LGBTQ, Brasil”; “cinema gay e de temática lésbica”; “cinema gay”; “cinema queer”; “cinema, diversidade sexual, gênero”; “cinema, sexualidade”; “cinema, identidade de gênero”; “gênero e cinema”; “cinema e transexualidade”; “cinema e lesbianidades”; “cinema e transgêneros”; “cinema e homossexualidade” e “cinema e bissexualidade”.

Por meio destes descritores, consegui encontrar no portal da SciELO um número relevante de trabalhos produzidos e publicados até o ano de 2017 em revistas brasileiras e latino-americanas, e organizá-los em função das intenções pretendidas no estudo e de seus recortes temáticos e referenciais teórico-metodológicos. Nesse, encontrei vinte e três trabalhos publicados e, dentre eles, doze foram os que mais se aproximaram do

¹⁰⁰ A pesquisa tem em seu *corpus* alguns filmes LGBTQ latino-americanos.

objeto de estudo do doutorado. Os outros onze trabalhos foram excluídos da pesquisa pelos seguintes motivos: (1) não tratarem do cinema LGBTQ especificamente, mas de temas relacionados às questões LGBTQ em geral; (2) por tratarem de temas que remetem ao cinema de gênero e/ou sexualidades, porém vinculados aos estudos sobre mulheres, feminismos e masculinidades nos quais a heterossexualidade é o “pano de fundo” central das pesquisas; (3) os trabalhos em forma de resumo de dissertação, entrevistas e resenhas de livros também foram motivações para a exclusão do levantamento. Mantive apenas uma resenha, pois trata de um livro específico e raro sobre o cinema LGBTQ no Brasil. Além destes motivos, excluí (4) os trabalhos enfocando questões LGBTQ em outras expressões artísticas como o teatro e a literatura, por exemplo. Por fim, foram retirados da pesquisa (5) os trabalhos publicados em revistas europeias, pois mesmo relacionados ao tema citado, estes não se coadunavam com o recorte de localização considerado para a busca dos materiais a serem analisados. Um artigo de autor e autora norte-americano/a traduzido por uma pesquisadora brasileira e publicado em uma revista nacional foi incluído na análise do levantamento. Acredito que a escolha e intenção da pesquisadora pela tradução e publicação de um determinado artigo estrangeiro em uma revista brasileira pressupõem a observação do mesmo e a análise de sua relevância para os estudos sobre o tema no Brasil.

Os doze trabalhos selecionados no portal SciELO foram lidos integralmente para uma compreensão mais aprofundada acerca da produção científica que vem sendo realizada até o momento no Brasil, bem como em alguns países de língua espanhola da América do Sul, Central e do Norte. Além disso, com a leitura, intencionei averiguar a forma de apropriação do tema e o recorte definido pelo/a pesquisador/a no intuito de avaliar, com a análise, como estes trabalhos poderiam contribuir para as problematizações intencionadas nessa pesquisa. A maior parte dos trabalhos lidos revelaram análises aprofundadas e reflexivas sobre as possíveis relações existentes entre o cinema LGBTQ e as sociedades ocidentais contemporâneas. Observei que boa parte deles, no entanto, voltava-se mais para discussões sobre identidade de gênero e sexualidades no cinema relacionando contextos socioculturais brasileiros e de outros países latino-americanos. Alguns artigos, no entanto, relacionavam o cinema LGBTQ à sociedade norte-americana. Compreendo que isto se deu por causa da vinculação desta sociedade à significativa produção cinematográfica LGBTQ e em função das possíveis relações deste cinema com os movimentos sociais, políticos e contraculturais que por lá se desenvolveram a partir dos anos sessenta e setenta do século XX.

No portal de periódicos da CAPES foram encontrados 28 artigos publicados em revistas eletrônicas (nacionais e latino-americanas) e, dentre estes, 21 foram os que se aproximaram do objeto de estudo da pesquisa de doutorado. Observei e considerei, principalmente, no âmbito geral dos artigos levantados pelos portais SciELO e CAPES, os resumos dos trabalhos, os objetos e objetivos dos estudos, os filmes analisados, os métodos de pesquisa, as áreas de atuação dos/as pesquisadores/as, os locais e instituições em que os trabalhos foram produzidos, o ano de publicação dos mesmos e as revistas em que os artigos foram publicados.

Quanto às teses e dissertações defendidas no país, localizados no portal CAPES, encontrei 42 trabalhos realizados. Dentre estes, apenas oito eram teses e 34 foram dissertações. Os mesmos itens observados no levantamento dos artigos foram utilizados para a análise das teses e dissertações. Como algumas das teses e dissertações foram realizadas antes da implantação da Plataforma Sucupira¹⁰¹, há poucas informações sobre estes trabalhos no portal CAPES, o que dificultou a identificação de todos os itens acima citados.

Com relação aos artigos selecionados, encontrei ao todo 51 artigos publicados em periódicos com o aproveitamento, para a revisão sistemática, de 34 trabalhos cujos temas mais se aproximam ao da pesquisa de doutorado. Já as teses e dissertações encontradas, 39 são as que estão mais relacionados ao cinema LGBTQ. Outras três se relacionam especificamente às questões de gênero e sexualidades, sem conexão com o cinema, por isso foram excluídas do levantamento. A seguir seguem duas tabelas, a primeira relaciona os artigos selecionados por título, autores/as, áreas de atuação dos/as pesquisadores/as, ano da publicação, instituição, cidade onde a mesma se situa e a revista na qual o trabalho foi publicado com seu respectivo *Qualis*. A segunda tabela informa as pesquisas que foram excluídas da análise. Nesta, constam seus títulos, ano de publicação, autores/as, instituições e os locais nos quais os pesquisadores/as atuam.

¹⁰¹ A Plataforma Sucupira “é uma nova e importante ferramenta para coletar informações, realizar análises e avaliações e ser a base de referência do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG). A Plataforma deve disponibilizar em tempo real e com muito mais transparência as informações, processos e procedimentos que a CAPES realiza no SNPG para toda a comunidade acadêmica”. Disponível em: < <http://www.capes.gov.br/avaliacao/plataforma-sucupira>>. Acesso em: 09 de abr. 2018.

Tabela 1 - Artigos analisados e que foram encontrados no portal SciELO.

Título do artigo	Pesquisador/a	Área(s) de atuação	Ano	Instituição/local	Revista/Qualis
“Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade”	Karla Adriana Martins Bessa 1	História	2007	UFU/Uberlândia	Cadernos Pagu/A2
“Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI”	Santiago Peidro 1	Psicologia e História do cinema	2017	UBA/Buenos Aires	LatinoAmérica
“Imágenes de la diversidad El movimiento de liberación LGTB tras el velo del cine”	Nina Chaparro e Soraya Estefan Vargas	Direitos Humanos e Direito/Ciências Sociais	2011	Universidad del Rosario/Bogotá	Culturales
“Futebol, cinema e masculinidade: uma análise de Asa Branca, um Sonho Brasileiro (1981) e Onda Nova (1983)”	Victor Andrade de Melo e Jorge Dorfman Knijnik	História, Educação e Esporte e Lazer/Educação Física, Psicologia Social e Estudos de gênero	s/d	UFRJ, Rio de Janeiro/ NSW, Sydney	Revista Portuguesa de Ciências do Desporto
““Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70”	Karla Adriana Martins Bessa 2	História, Artes e Ciências Sociais	2017	UNICAMP/Campinas	Revista Estudos Feministas/A1
“Margeando artivismos globalizados: nas bordas do <i>Mujeres al borde</i> ”	Glauco B. Ferreira	Antropologia	2015	UFSC/Florianópolis	Revista Estudos Feministas/A1
“Fortunas y adversidades del revisionismo: cine queer y <i>Contracorriente</i> ”	Dorian Lugo Bertrán	Teorias culturais e Estudos Queer	2014	UPR/ San Juan	Revista Estudos Feministas/A1
“Desvelando imagens: o visível e o indizível na pele que habitamos”	Debora Breder e Paloma Coelho	Antropologia do Cinema/ Ciências Sociais	2017	UCP/Petrópolis e PUC/Belo Horizonte	Revista Estudos Feministas/A1

“Dos casos de intersexualidad en el cine argentino”	Santiago Peidro 2	Psicologia e História do cinema	2013	UBA/Buenos Aires	Revista Latinoamericana
“Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación”	Paula Iadevito	Ciências Sociais	2014	UBA/Buenos Aires	Universitas Humanística
“Entre lo propio y lo ajeno: modulaciones identitarias fronterizas en Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti y Luis Antonio de Villena”	Adriana Virginia Bonatto	Literatura/Estudos de Gênero	2017	UNLP/La Plata	Revista Estudos Feministas/A1
“Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem”	Sônia Weidner Maluf	Antropologia	2002	UFSC/Florianópolis	Revista Estudos Feministas/A1
“A diversidade sexual no ensino de Psicologia. O cinema como ferramenta de intervenção e pesquisa”	Ângelo Brandelli Costa, Manoela Carpenedo e Henrique Caetano Nardi	Psicologia Social	2011	UFRGS/Porto Alegre	Revista Latinoamericana
“A cidade de São Paulo e os territórios do desejo: uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual”	Marcos Aurélio da Silva 1	Antropologia	2013	UFSC/Florianópolis	Eco-Pós/B1
“A criança queer no cinema e as subversões das normas de gênero e sexualidade na escola”	Jamil Cabral Sierra e Maria Rita de Assis César	Educação	2016	UNISC/Santa Cruz do Sul	Reflexão e Ação/B1

Cinema Queer Latinoamericano: diálogos e entrelaçamentos em gênero e (homo) sexualidades por meio dos filmes “Plata Quemada” e “Morango e Chocolate”	Sullivan Charles Barros1	Sociologia	2015	UFG/Goiânia	Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas/B1
“Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual”	Marcos Aurélio da Silva 2	Antropologia	2015	UFMT/UFSC, Florianópolis	Aceno/B3
“Construção de gênero, laços afetivos e luto em Paris Is Burning”	Raquel Parrine	Literatura	2017	Universidade de Michigan, Ann Arbor	Revista Estudos Feministas/A1
“Pedagogias do desejo no cinema queer Contemporâneo”	Érica Sarmet e Mariana Baltar	Comunicação e Cultura/ Cinema	2016	UFF/Niterói	Textura/B2
“Comunicação, juventude e diversidade”	Saraí Schmidt e Pamela Stocker	Educação/Comunicação e Informação	2013	UFRGS/Porto Alegre	Revista Eptic B1
“Do cinema contemporâneo à diversidade cultural/sexual no país”	Wilton Garcia 1	Comunicação	2015	UNISO/Sorocaba	Revista Comunicação Midiática/B1
“Gênero, sexualidade e esporte no cinema”	Allyson Carvalho Araújo	Educação Física e Comunicação	2014	UFRN, Natal	Revista Brasileira de Ciência e Movimento/B2
“Gêneros inteligíveis em cena: o cinema e a produção de verdades sobre os corpos”	Luciene Galvão-Viana e Isalena Santos Carvalho	Psicologia	2014	UFP/Recife e UFM/São Luís	Athenea Digital/B1

“Homossexualidades projetadas – A personagem homossexual no cinema brasileiro”	João Bosco Hora Góis	Serviço Social	2002	UFSC, Florianópolis	Revista Estudos Feministas/A1
“ <i>Ma vie em rose</i> : identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo”	Adair Marques Filho e Flávio Pereira Camargo	Cultura Visual/ Literatura		IESB/Brasília e UEG/Goiânia	Revista Opsiis/B2
“Militância LGBT, Memória e Extensão universitária: reconstruindo história de resistência a partir da produção de um documentário em Palmas/Tocantins”	Bruna Andrade Irineu e Mariana Meriqui Rodrigues	Serviço Social/Educação	2015	UFT, Palmas	Revista Feminismos/B3
“O choque do real na narrativa cinematográfica <i>Azul é a Cor Mais Quente</i> : reflexões sobre cultura e estética”	Otaclíio Amaral Filho, Sérgio do Espírito Santo Ferreira Júnior e Tarcízio Macedo	Comunicação e cultura/ Ciências da Comunicação/ Ciências da Comunicação	2017	UFPA/Belém	Sessões do Imaginário/B1
“O cinema e suas interfaces com gênero, sexualidade e educação física”	Suelen de Souza Andres e Angelita Alice Jaeger	Educação Física/Ciência do Movimento	2016	IFRS, Porto Alegre/UFMS, Santa Maria	Revista Holos/B2
“Olhe pra mim de novo: um <i>road movie</i> documental sobre diversidade cultural/sexual”	Wilton Garcia 2	Comunicação	2016	UNISO/Sorocaba	Doc On-line/B1
“Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo”	Karl Schoonover e Rosalind Galt (Trad. Karla Bessa)	Cultura Média e Moderna/ Cultura Média e Moderna	2015	Universidade de Minnesota, Minneapolis/ Universidade Columbia, Nova York	ArtCultura B1

“Quem deve viver, quem precisa morrer: a importância semiótica das narrativas dos filmes de ficção científica na manutenção da ordem sociocultural dos gêneros e das sexualidades”	Edilson Brasil de Souza Júnior	Comunicação	2011	UALG, Faro	Mediação B3
“Reflexiones acerca de la caída del padre y las minorías sexuales”	Santiago Peidro 3	Psicanálise	2013	UDEA, Medellín	Revista Affectio Societatis
“Tatuagem, deboche e carnaval? Algumas reflexões sobre a política LGBT contemporânea a partir de uma antropologia do cinema e de uma festa que não existe mais”	Marcos Aurélio da Silva 3	Antropologia	2017	UFMT, Cuiabá	Teoria e cultura/B5
“Velhos amores: a representação dos homossexuais idosos em curtas contemporâneos”	Alisson Machado, Marlon Santa Maria Dias e Flavi Ferreira Lisboa Filho*	Comunicação/Comunicação Social/Ciência da Comunicação	2013	UFMS, Santa Maria	Mediação/B3

Fonte:

Tabela 2 - Artigos excluídos da análise que foram encontrados no portal SciELO.

Título do artigo	Pesquisadores/as	Ano	Instituição/Local
“Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier”	Ana Maria Veiga e Alberto da Silva	2013	UFSC, Florianópolis/Universidade de Paris, Paris
“Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios”	Ana Maria Veiga	2017	UFSC, Florianópolis
“Heranças de 68 cinema e sexualidade”	Paulo Menezes	1998	USP, São Paulo
“La recepción del cine mexicano y las construcciones de género. ¿Formación de una audiencia nacional?”	Patricia Torres San Martín	2008	Universidad de Guadalajara, Jalisco
“La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio”	Ezequiel Lozano	2014	UBA, Buenos Aires
“ <i>Pequena Miss Sunshine</i> : para além de uma subjetividade exterior”	Rosa Maria Bueno Fischer	2008	UFRGS, Porto Alegre
“Prólogo”	Jorge Couto	2015	UBA, Buenos Aires
“Screening Sex Revelando e dissimulando o sexo”	Linda Williams	2012	Universidade da California, Berkeley
“Sexualidades disidentes en la narrativa española reciente: políticas sexuales, cine y subversión en Mae West y yo (2011) de Eduardo Mendicutti”	Facundo Saxe	2016	UNLP, Buenos Aires
“Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em <i>El beso de la mujer araña</i> ”	Anselmo Peres Alós	2013	UFSM, Santa Maria

“Transterritorializações do queer no Estado espanhol. De políticas e teorias inapropriáveis”	David Córdoba, Javier Sáez, Paco Vidarte	2005	Sem informações
“Os modos da transexualidade: Entrelaçamentos de gênero e orientação sexual”	Tiago Zeferino dos Santos e Tânia Mara Cruz	2014	UNISUL, Palhoça/USP. São Paulo
“Relações de gênero no cinema: contestação e resistência”	Rosana Cássia Kamita	2017	UFSC, Florianópolis
“Corpos abjetos em The normal heart: a AIDS em tela” (Resenha)	P. N. Chaves e T. P. Nóbrega	2015	UFRN, Natal
“Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção”	Maria Consuelo Cunha Campos	1999	UERJ, Rio de Janeiro (Texto de apresentação em Colóquio)
“Translebianizando o olhar: representações na margem da arte”	Lin Arruda	2015	UFSC, Florianópolis
“Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español - Cuatro películas de la última década”	Clarissa González	2011	Universidade Complutense de Madrid, Madri

Fonte:

Quanto à qualidade dos artigos, observei que a maior parte deles teve sua publicação em revistas brasileiras cujo *Qualis*, segundo a CAPES, estão entre A e B nas áreas disciplinares em que os estudos se situam. Desta forma, as pesquisas indicam um aprofundamento teórico e um delineamento qualitativo de pesquisa que foram observados nas análises realizadas neste levantamento e, principalmente, por meio das avaliações dos trabalhos realizadas pelas revistas nas quais os artigos foram publicados. A Revista Estudos Feministas é o periódico que mais publicou trabalhos relacionados ao Cinema LGBTQ e é A1 em todas as áreas nas quais os trabalhos foram publicados. Quanto à produção latino-americana, a Revista Latinoamericana é a que teve mais trabalhos publicados. Os demais trabalhos foram publicados em diversas revistas eletrônicas que abrangem áreas distintas da pesquisa acadêmica.

3.1 PRINCIPAIS DELINEAMENTOS TEÓRICOS DOS ARTIGOS

Os artigos analisados através da identificação de seus recortes temáticos e escolhas teóricas e metodológicas revelaram perfis de pesquisa diversificados. Além disso, vê-se que distintas áreas disciplinares, em diálogo interdisciplinar, vêm estudando e refletindo teoricamente sobre o cinema LGBTQ. Assim, por meio da análise de alguns artigos mais vinculados ao objeto desta pesquisa e através do conjunto dos trabalhos selecionados, foi possível identificar os seguintes e principais delineamentos teóricos:

- (1) a problematização das relações entre os diferentes aspectos que envolvem o âmbito cinematográfico (olhar da câmera, direção, roteiro, recepção etc.) e a construção de “verdades sobre os corpos” (Luciene G.-VIANA; Isalena S. CARVALHO, 2014, p. 171), dentre outros termos utilizados, comunicadas aos/às espectadores/as em geral por meio do filme;
- (2) a teorização acerca da função do cinema LGBTQ enquanto propiciador de “mundos possíveis” (Marco A. SILVA, 2015), ou “novos mundos” (Karl SCHOONOVER; Rosalind GALT, tradução de Karla BESSA, 2015), nos quais se observe a vivência de uma coexistência respeitosa e pacífica entre as diferenças individuais e distintas experiências de vida;
- (3) a crítica, com base em alguns filmes e presente em todos os trabalhos, ao modelo binário de orientação sexual e identidade de gênero hegemônico. Consequentemente, (4) parte do cinema LGBTQ estaria favorecendo a desconstrução, nas diferentes sociedades, dos regimes de verdade constituídos social e culturalmente pelas racionalidades modernas e contemporâneas. Estes regimes, dizem os/as autores/as, ao reiterarem e legitimarem a relação entre a suposta noção de “normalidade” biológica e os padrões cisgênero e heterossexual, excluem outras expressões da sexualidade e da identidade de gênero consideradas “anormais” e/ou abjetas.

Em um caminho de análise semelhante, observei também (5) a crítica dos/as pesquisadores/as às reivindicações que o cinema de temática gay e lésbica vem fazendo à legitimação destas identidades coletivas consideradas fixas. Como consequência, os/as autores/as observam o favorecimento da manutenção da exclusão social de outras noções

identitárias menos fixas e/ou instáveis relacionadas aos âmbitos da sexualidade e da identidade de gênero.

Além disso, observei diferentes críticas nos trabalhos (6) aos estereótipos que o cinema “*mainstream*” LGBT, a partir principalmente dos anos 2000 (Érica SARMET; Mariana BALTAR, 2016), vem produzindo e/ou reafirmando nos âmbitos sócio-políticos e culturais. Estas críticas, por um lado, tanto apontam para o reforço (indireto) que o cinema LGBTQ vem fazendo à já proeminente e maciça presença dos padrões cis e heterocentrados nas sociedades, quanto, por outro lado, denunciam a predominância, nos filmes, de modelos de gays e lésbicas de pessoas brancas, neoliberais e de classe média. Alguns trabalhos descrevem, por meio do cinema, onde, quando e como se deu a construção destes modelos e o lugar hegemônico no qual tais políticas identitárias, em particular as norte-americanas, tiveram ressonância a fim de uma legitimação hoje mais global e dominante (Santiago PEIDRO, 2013).

Foi possível observar também nos artigos, estudos sobre (7) o cinema LGBTQ (ou “cinema queer”) mais independente, atual e que vem sendo exibido principalmente em festivais ao redor do mundo (Karla BESSA, 2007) ou mesmo em circuitos de exibição convencionais. Nestes estudos, vê-se o olhar dos/as pesquisadores/as voltados para o cinema LGBTQ contemporâneo e o que ele tem propiciado no sentido da (des)construção e/ou reafirmação de “novos modos” de existência mais plurais e fluidos identitariamente. Estuda-se que neste atual cinema queer não só as categorias de gênero e sexualidades estão sendo privilegiadas, mas que há, em relação a estas, outras problematizações interseccionais envolvendo questões de raça/etnia (Glauco B. FERREIRA, 2015), classe, geração (Alisson MACHADO; Marlon S. M. DIAS; Flavi F. LISBOA FILHO, 2016), etc.

Outro aspecto importante observado ao longo das análises, em particular nos (8) trabalhos realizados por pesquisadores/as de países latino-americanos escritos em língua espanhola, é o questionamento sobre a validade do uso do termo “queer” para denominar as perspectivas teóricas e/ou fílmicas relacionadas às dissidências sexuais e de gênero destes países. Há também a crítica sobre a adoção do termo, a fim da designação das atuais identidades sexuais e de gênero dissidentes, pelos movimentos sociais latino-americanos. A justificativa para o questionamento da validade do uso dessa denominação em contextos de estudo e militância não-hegemônicos, é que ele é um léxico de origem anglo-saxã e que carrega, por este motivo, significados muito particulares e relacionados aos âmbitos sócio-políticos, culturais e linguísticos nos/dos quais se desenvolveu e originou.

Esta abordagem pós-colonial e decolonial relacionada às questões LGBT e/ou “queer” no cinema contemporâneo foi observada, como citado, mais frequentemente nos trabalhos escritos em língua espanhola. Os trabalhos em português do Brasil analisados, embora por vezes críticos ao cinema LGBTQ *mainstream* norte-americano, não discutem diretamente esta questão sobre o uso do conceito (e das teorias) queer no Brasil e/ou na América Latina em geral.

É importante salientar também que algumas leituras teóricas a partir de filmes ficcionais de países do Sul, Centro ou Norte do continente americano, ou obras audiovisuais produzidas por coletivos militantes destes países (FERREIRA, 2015), apontam para o questionamento de muitas noções consideradas hegemônicas e oriundas dos países do Norte de língua inglesa. Estas análises agem de maneira revisionista no intuito de desconstruir binarismos diversos e objetivismos dicotômicos erigidos pelo pensamento dominante. Ao problematizarem tais noções, as análises teóricas sobre estes filmes criam novos sentidos para os conceitos “importados”, resgatando, com isso, aspectos talvez perdidos, ou esquecidos, e vinculados aos contextos socioculturais de onde tais filmes se originaram. As noções acerca do significado do termo “queer”, dentre outras como “tradicional”, “comunitário” e “sacro” (Dorian L. BERTRÁN, 2014, p. 667, tradução nossa), por exemplo, são revisadas por este pensamento pós-colonial, decolonial e redimensionadas em função dos contextos culturais específicos nos quais tal cinema foi produzido.

Este revisionismo aponta para novas possibilidades de olhar e, com isso, significar conceitos considerados hegemônicos e que foram naturalizados entre nós, latinos/as, em função do colonialismo oriundo dos países do Norte sobre o Sul global. Através destes estudos ainda iniciais sobre a produção cinematográfica LGBTQ latino-americanos, recuperam-se noções socioculturais distintas das dominantes e que começam a ser agora observadas através das teorizações acerca deste cinema.

Dorian Bertrán afirma que:

quando se discute o tema do revisionismo na produção cultural poucas vezes se faz referência ao cinema queer. Usualmente, estudam-se gêneros audiovisuais, como os cinemas de *western*, de guerra ou de período, entre outros, mas o cinema queer brilha por sua ausência. É como se se presumisse que todo revisionismo é, em si mesmo, um acerto de contas com o passado, ajuste de contas que passa por uma peneira crítica. Posicionar a

existência de um cinema revisionista queer seria um pleonasma, porque o cinema queer, por definição, revisa os gêneros - ou, se preferir, os degenera - todos os gêneros heteronormativos (BERTRÁN, 2014, p.668).¹⁰²

Desta forma, efetuar um revisionismo conceitual vinculado a questões de gênero e sexualidades por meio da análise do cinema LGBTQ (ou queer) latino-americano, é não somente caminhar rumo à desconstrução dos modelos heteronormativos, mas, também, dos modelos socioculturais estrangeiros que, em função de um processo impositivo, fizeram-nos crer que eram nossos.

Outro aspecto importante observado em boa parte dos trabalhos, é o foco de estudo destes que, nos artigos analisados, diferencia-se hoje de forma significativa dos primeiros trabalhos sobre sexualidades produzidos a partir dos anos 1970 e dos que continuaram a ser produzidos nas décadas posteriores. Nestes primeiros trabalhos, os temas eram mais voltados para problematizações identitárias relacionadas às questões de gays e lésbicas, em contraposição às categorias dominantes heteronormativas. Estes estudos ficaram conhecidos como de “gays e lésbicas” ou *lesbian and gay studies*.

No Brasil, embora haja produção acadêmica importante ainda nos anos de 1970, a aparição de obras de referência é mais tardia, como o livro de Guacira Lopes Louro – Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista, de 1997. Assim, diferentemente de outros países como os Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, que desde o final da década de 70 já organizavam departamentos e programas de pós-graduação intitulados *Women, Feminism, Gender, Gay and Lesbian Studies*, no Brasil, ainda hoje há pouquíssimas experiências dessa natureza.” (Maria

¹⁰² “cuando se discute el tema del revisionismo en la producción cultural, pocas veces se hace referencia al cine queer. Se estudian, por lo regular, géneros audiovisuales como los cines western, de guerra o de época, entre otros, pero el cine queer brilla por su ausencia. Es como si se presumiera que todo revisionismo es de suyo un ajuste de cuentas con el pasado, ajuste de cuentas que pasa por un tamiz crítico. Plantear la existencia de un cine queer revisionista sería un pleonasma, porque el cine queer, por defecto, revisa géneros – o, si se quiere, los degenera –, todos géneros heteronormativos.”

R. de A. CÉSAR; Helena ALTMANN, 2009, p. 15).

Embora os estudos sobre gays e lésbicas estejam vinculados a categorias não-normativas ou consideradas dissidentes, têm sido criticados atualmente por serem percebidos como essencialistas ao defenderem certa fixidez identitária, inata, dos indivíduos homossexuais, em contraponto à também inata e fixa identidade heterossexual. Por isso alguns destes estudos foram considerados por estudiosos/as da área, paralelamente às críticas que se faz à “heteronormatividade”, na categoria das “homonormatividades”. Tais estudos, inicialmente, acompanharam as políticas identitárias do início do movimento homossexual nos EUA, que requeriam, mais fortemente naquela ocasião, o *coming out* ou, como foi traduzido para o português do Brasil, “o sair do armário”. Esta noção significava e significa hoje ainda o “assumir-se”, a publicização para o social das identidades “gay” e “lésbica” que estavam “escondidas” e, metaforicamente, “fechadas no armário”.

Tais identidades, oprimidas pelo preconceito, discriminação e exclusão, estavam, naquele momento, sendo convocadas politicamente a serem reveladas, assumidas e afirmadas em âmbito sociocultural. A pesquisadora norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick (2007) afirmou que:

O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX. [...] A imagem do assumir-se confronta regularmente a imagem do armário, e sua posição pública sem ambivalência pode ser contraposta como uma certeza epistemológica salvadora contra a privacidade equívoca oferecida pelo armário (SEDGWICK, 2007, p 26-27).

No entanto, nos trabalhos mais recentes sobre questões LGBTQ e nos estudos que se referem ao cinema com temáticas relacionadas a gênero e sexualidades, em particular nos artigos observados neste levantamento, o olhar dos/as pesquisadores/as tem confrontado e desestabilizado tais noções consideradas essencialistas e normativas. Nos estudos atuais, os/as autores/as têm se voltado para discussões nas quais a problematização das identidades nas “margens” (FERREIRA, 2015) ou “fronteiriças” (Adriana V. BONATTO, 2017), dentre outros termos utilizados nos artigos, coloca-se como eixo central das teorizações relacionadas ao cinema queer. Nestas, discute-se de diferentes modos “a plasticidade do corpo e a fluidez do gênero, demonstrando seu caráter

construtivo ao se desvincular de categorizações fixas essencialistas” (Débora BREDER; Paloma COELHO, 2017, p. 1489).

Foram encontrados 15 trabalhos, dos 34 analisados, cujo objeto de estudo ou são personagens transexuais, intersexuais e transgêneros, ou um dos temas analisado é a crítica, por exemplo, à noção binária *coming out*. Esta, como exposto, pelo fato de ser advinda de uma conjuntura cultural e política particular e ter sido construída em um momento histórico específico, expressa significações datadas e relacionadas ao seu lugar, pensamento e contexto de origem.

São estas questões que estão sendo revistas hoje à luz de um momento histórico diverso e de contextos socioculturais distintos daqueles em que foram erigidos originalmente. Na crítica observada nos artigos, o termo “importado” *coming out* é visto como binário e dicotômico ao não possibilitar qualquer outra interpretação sobre ele que não seja o “sair” ou o “ficar” no armário. Desta forma, o indivíduo homossexual ou assume e revela socialmente a sua identidade sexual, ou a esconde. Não há um terceiro elemento, um “caminho do meio” como concebem os orientais, um espaço *entre* “o dentro e o fora do armário” no processo que envolve a compreensão subjetiva e a exposição objetiva da orientação sexual individual. No *coming out*, “sair” ou “ficar” no “armário” são as duas únicas opções possíveis. Daí o binarismo, o objetivismo do conceito e sua conseqüente limitação.

É por isso que nos trabalhos analisados, as problematizações acerca da identidade de gênero e da orientação sexual encontram nas teorias queer um maior suporte teórico, pois nestas, os referenciais conceituais para o estudo e a compreensão destes temas se mostram mais fluidos e/ou mais flexíveis. Estes referenciais favorecem a que tais questões individuais possam ser analisadas de modo menos dicotômico e binário, já que determinados temas que envolvem a subjetividade não podem ser definidos de forma tão objetiva e/ou racional.

No entanto, como citado, estas teorias também têm sido criticadas por estarem se tornando hegemônicas. Sua generalização e status de universalidade vêm sendo questionadas pelo caráter homogeneizante de seus pressupostos conceituais culturais e geopolíticos fundantes. Em um dos artigos analisados, Dorian Bertrán (2014) diz que o que se requer sobre o tema é observar sua complexidade. Que a questão ou o conceito de “liberação” sexual, por exemplo, não é o mesmo em qualquer lugar e em qualquer idioma. “Sem dizer que, segundo as investigações já clássicas [de Foucault], a ‘liberdade’, e entre elas a sexual, é outro discurso que teve muita interposição do poder/saber moderno” (BERTRÁN, 2014, p. 671, tradução nossa).

Ainda em relação às abordagens mais recorrentes observadas nos artigos analisados, destaco o olhar dos/as pesquisadores/as voltado para o cinema LGBTQ com o objetivo de teorizá-lo como potente “detonador” de discussões e práticas educacionais capazes de deslocar o regime cishetero e homonormativo. Através destas práticas, pretende-se o descentramento dos lugares constituídos socialmente acerca do masculino e do feminino (SCHMIDT; STOCKER, 2013) e ressignificar o âmbito das experiências escolares que, em geral, é LGBTQfóbico e excludente. Embora em menor número, somente dois artigos encontrados (Suelen de S. ANDRES; Angelita A. JAEGER, 2016) e (Jamil C. SIERRA; Maria R. de A. CÉSAR, 2016), estes estudos enfatizam o potencial da utilização da linguagem cinematográfica como estratégia pedagógica no intuito de desconstruir enunciados dominantes no cinema e, assim, realizar uma revisão conceitual acerca dos condicionantes socioculturais vigentes relacionados ao gênero e à sexualidade. O propósito é favorecer que os/as estudantes construam uma visão crítica acerca do *status quo* e reflitam sobre os seus próprios preconceitos, em geral pouco questionados e/ou reavaliados, através das dinâmicas socioeducativas nacionais.

Quanto aos objetos de estudo dos trabalhos que se vinculam especificamente ao cinema brasileiro LGBTQ ou a contextos de experiência LGBTQ nacionais ligados ao hoje chamado cinema queer, apenas oito artigos foram encontrados. Dois trabalhos são etnográficos e de um mesmo autor, com foco em análises de filmes apresentados no Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993. No artigo mais antigo, Marcos Aurélio da Silva (2013, p. 19) “busca perceber como as relações entre cinema e cidade podem ser percebidas nas corporalidades LGBTs nas urbanidades paulistanas”. Já o mais recente estudo indaga como se pode “pensar o cinema, independente se ficção ou documentário, enquanto a constituição de uma realidade possível” (SILVA, 2015, p. 17). Neste último trabalho, os sujeitos frequentadores dos festivais de cinema de gênero e da diversidade sexual são entrevistados, problematizando-se as performances destes indivíduos acerca de “um mundo desejável [no qual se aponta], enfim, para as possibilidades de uma antropologia do cinema e sua etnografia das multissensorialidades”¹⁰³.

Nos trabalhos que realizam análises teóricas a partir de filmes nacionais, somente três longas-metragens brasileiros de ficção são abordados: *A casa Assassinada* (Paulo Cesar Saraceni, 1972), *A febre do rato* (Cláudio Assis, 2011) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). No

¹⁰³ SILVA, 2015, p.17

primeiro estudo, Karla Bessa (2017, p. 291) “analisa as potencialidades políticas e teóricas da linguagem cinematográfica com enfoque nos modos como expressa e recria a relação entre sexualidade e diferenças de gênero”. Segundo a autora, um/a personagem do filme, Timóteo, foi construído com características de uma pessoa transgênera.

O ator Carlos Kroeber monta a personagem de um jeito bem misto. Deixa à mostra seu peito peludo, emoldurado por longos colares de pérolas. Nos dedos das mãos, lindos anéis, brincos na orelha e um vestido dourado decotado lhe cobre o corpo. O corte de cabelo a *la garçon*, bem curto, os pelos em evidência e a voz são as poucas referências de uma corporalidade masculina. Timóteo não faz questão de ter um pseudônimo feminino, não controla a voz para soar feminino. No entanto, ao se descrever, conta primeiro à Bete que ele não foi o único da família com estas “tendências” transgêneras (BESSA, 2017, p. 301).

A autora observa a representação e a caracterização deste/a personagem e sua relação com as outras personagens femininas, entendendo que a “grande questão do filme é a da opressão da feminilidade”¹⁰⁴ na qual o/a personagem de Timóteo é também mais uma vítima. Bessa observa ainda que esta problematização acerca da opressão do feminino que o filme retrata pretende apontar não apenas para um problema de gênero, mas, particularmente, para um problema social relacionado a um contexto opressivo da época no qual o filme, de 1972, foi produzido. No segundo artigo analisado, Wilton Garcia (2015), que assina também a autoria de outro trabalho com um documentário sobre a vida de uma travesti, privilegia, em *A febre do rato* (2011), o estudo sobre as categorias de corpo, gênero, identidade e performance voltadas para a discussão do cinema nacional contemporâneo. No artigo seguinte, sobre o documentário *Olhe pra mim de novo* (2010), com direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, Garcia (2016) também problematiza as categorias citadas no trabalho anterior, só que agora as observa a partir de um documentário brasileiro. Com relação ao terceiro estudo citado, Marcos Silva (2017) diz que o filme *Tatuagem* resgata: “[...] antigas possibilidades do estar junto para os ‘modos de vida’, como a amizade, num tempo como o atual em que os moldes da família e do casamento

¹⁰⁴ BESSA, 2017, p. 302

tradicional passaram a compor os mais caros ideais coletivos LGBTs” (Marcos A. da SILVA, 2017, p. 53).

Pode-se perceber, embora de modo distinto, a crítica irônica que o autor do artigo faz às homonormatividades e a intenção de, por meio do filme, apontar para modos de relacionamento interpessoal distintos dos padrões de sexo/gênero normativos já incluindo os homossexuais. Outros revisionismos conceituais relacionados aos “modos de vida” LGBTQ, em contraponto aos de certa forma mais normatizados, são discutidos no artigo de Silva a partir da narrativa fílmica em questão. O estudo tem como mote um contexto contracultural do nordeste brasileiro dos anos 1970 e uma festa que acontecia no carnaval em Florianópolis entre os anos 1970 e 2008. A festa era considerada um carnaval LGBTQ ao reunir “moradores e turistas que performavam e carnavalizavam nesse território suas identidades”¹⁰⁵. Silva afirma que o “humor camp”¹⁰⁶ presente no filme e nas festas no carnaval citados expressa, em forma de deboche, a contestação política das dissidências de gênero e sexualidade. Para o autor, no entanto, tais dissidências ainda ocupam um espaço pequeno e às margens em termos políticos. O autor conclui dizendo que o filme, em grande parte, fundamenta-se “nas desestabilizações e deslocamentos que pressionam os campos de gênero e sexualidade estabelecidos”¹⁰⁷ a se modificar.

O outro artigo, tal qual o de Garcia (2015) e com base em um documentário e pesquisa de Bruna Andrade Irineu e Mariana Meriqui Rodrigues (2015), versa sobre a experiência de um projeto de extensão, também coordenado pelas autoras do estudo, realizado na Universidade Federal do Tocantins. O projeto partiu de quatro entrevistas com membros da comunidade LGBTQ de Palmas e teve como objetivo construir um documentário para preservar a memória do patrimônio imaterial, em geral negligenciado, acerca do movimento LGBTQ de Tocantins. As coordenadoras tinham como proposta o levantamento e a documentação de três situações representativas: “a fundação do primeiro grupo de ativismo LGBT de Palmas, a primeira Parada do Orgulho e a inauguração da primeira boate GLS no estado” (IRINEU; RODRIGUES, 2015, p. 108). Estas situações foram entrelaçadas no documentário a um contexto

¹⁰⁵ SILVA, 2017, p.53

¹⁰⁶ “O camp foi definido pelos críticos norte-americanos como ‘uma forma representativa teatral sobrecarregada de gestualidade, como ‘um questionamento genérico’, como uma sensibilidade gay particular própria do século XX.” (José AMÍCOLA, 2000, p. 50, tradução nossa).

¹⁰⁷ SILVA, 2017, p.53

de luta pela transformação da universidade estadual em federal, com a implantação da UFT e o processo de expansão da cidade de Palmas.

O último trabalho analisado relacionado ao cinema nacional foi a resenha de João Bôsko Hora Góis (2002) sobre o livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2002), de Antônio Moreno. Única resenha analisada no levantamento pelo fato de se tratar, como foi dito anteriormente, de uma obra brasileira específica e rara sobre a representação de personagens homossexuais no cinema nacional, Góis diz que Moreno, através do livro, contribui para os debates sobre as identidades coletivas. Nestes, afirma o autor da resenha, vê-se a ênfase sobre a questão de como os grupos minoritários são afetados, positiva ou negativamente, em função das imagens veiculadas sobre eles nos diferentes meios de comunicação. Góis entende que as diferentes mídias, como a televisão e o cinema, “detêm uma enorme capacidade de criar verdades sobre coisas e grupos sociais que circulam entre nós” (GÓIS, 2002, p. 515). O autor entende ainda que tais veículos colaboram ou para o favorecimento da estruturação de condições emancipatórias de grupos minoritários ou, de forma deletéria, para a “não-construção de identidades coletivas politicamente fortalecidas”¹⁰⁸. Na resenha do livro, Góis diz que Moreno enfatiza este olhar crítico sobre os filmes que analisa ao observá-los tanto como “produtores de imagens e verdades quanto como amálgamas de crenças vigentes em nossa sociedade”¹⁰⁹. Por outro lado, Góis chama atenção para o fato de Moreno criticar, em sua pesquisa, a tipificação dos personagens gays no cinema brasileiro e por afirmar, por meio desta crítica, que se opõe à exposição de tipos “afeminados” e “marginais” no cinema. Para Góis, Moreno:

não visualiza que esses não são somente criações de diretores e autores nem produtos de um olhar preconceituoso da nossa sociedade. São figuras reais que, com suas crises e histórias dramáticas, habitam a cultura homossexual brasileira e que, portanto, também têm direito a serem apresentadas e representadas. [...] Nesse domínio a argumentação de Moreno aproxima-se bastante de um discurso que, ao buscar desconstruir uma imagem negativa fixada, sugere um novo ‘modelo’ de homossexual (despido de trejeitos, profissional, ‘sexualmente responsável’, etc.) ajustado à

¹⁰⁸ GÓIS, 2002, p.515

¹⁰⁹ Ibid., p.515

organização de gênero que hoje conhecemos (GÓIS, 2002, p. 518).

A resenha, de 2002, embora seja um dos dois trabalhos mais antigos dentre todos os selecionados, já aponta para a crítica aos modelos de gays e lésbicas de classe média, enquadrados nos moldes capitalistas e sem ambiguidades no que concerne à identidade, expressão de gênero e/ou orientação sexual. Estes modelos, considerados representativos de uma noção de homossexualidade originária da cultura e sociedade norte-americanas, como já citei, sugere a incorporação de características semelhantes às dos padrões heterossexuais. Por isso a crítica que Góis faz a Moreno quando este último olha de forma “homonormativa” para os personagens marginais e afeminados dos filmes brasileiros.

Pelo visto, os debates pós-coloniais vinculados ao cinema LGBTQ não são tão recentes, embora, no Brasil, bem como em outros países latino-americanos, tal produção científica sobre esta crítica aos modelos norte-americanos só comece a aparecer de forma predominante na segunda metade da última década.

Quanto à obra resenhada, Antônio Moreno (2002) enfatiza que a grande questão observada em seu estudo (de 125 filmes pesquisados entre as décadas de 1920 a 1990 e 67 analisados) são as excessivas representações de estereótipos homossexuais e tipificações que, segundo ele, descaracterizam a humanidade dos/as personagens gays e lésbicas ao apresentá-los/as sem subjetividade. O pesquisador observou esta tipificação e estereotipia de forma recorrente na maior parte dos filmes nacionais analisados, com exceção de alguns poucos longas-metragens. Segundo Moreno, 62,68% dos filmes apresentam um enfoque pejorativo sobre a homossexualidade e 43,30% têm um discurso também pejorativo e uma gestualidade estereotipada. Assim, tais filmes contribuiriam para a construção de um personagem-tipo do homossexual (MORENO, 2002). Em sua análise fílmica, Moreno ainda observa que há ou a condenação dos comportamentos homossexuais nos filmes ou a composição dos personagens como “gay clown, um homossexual palhaço, ou [alguém] depravado, doente, criminoso, frequentador dos piores *bas-fond*”¹¹⁰. Moreno entende que há pelo menos dois motivos para esta forma de representação dos personagens gays e lésbicas e que o produtor do filme, ao estereotipar o/a personagem,

fica claramente entre dois pólos. Um deles se refere à tendência para exacerbar o gestual da personagem

¹¹⁰ MORENO, 2002, p. 280-281

gay/lésbica, o que lhe permite denotar, explicitar mais os códigos reconhecidos pelo público. O outro seria uma dificuldade de metalinguagem: falar do outro, sobre o outro, ou com o outro, que leva os produtores a adotarem uma ótica heterossexual para o comportamento do gay, utilizando para isso o caminho mais fácil: o da caricatura, do estereótipo. Assim sendo, padroniza a percepção (MORENO, 2002, p. 285).

O autor identifica também nos diretores, em geral homens hétero, a tendência a objetificar a mulher nos longas-metragens nacionais com personagens lésbicas. Em sua análise fílmica, ele observou que os diretores abordam a relação sexual/afetiva entre duas mulheres lésbicas de forma voyeurística. Moreno afirma que o fetiche de observar não apenas uma, mas duas mulheres juntas, na cama, fazendo sexo, é uma forma de amplificação do erotismo masculino e de lembrar ao “espectador heterossexual [de que] *ele* é o homem que está faltando naquela cena, naquela cama, ou situação”¹¹¹. Para ele, é com esse intuito e “olhar” que o diretor hétero filma as cenas onde se dá o encontro amoroso e sexual entre duas mulheres. Moreno diz ainda que, além de objetificá-las, este modo de filmagem esvazia o olhar do/a espectador/a sobre a especificidade do relacionamento entre lésbicas e tira o foco no aprofundamento do envolvimento amoroso, ou mesmo sexual, que tais cenas poderiam propiciar. É uma maneira, diz Moreno, de negar a experiência lésbica, “retirá-la de cena” e torná-la, assim, mais suportável para o público que a compreendia (e ainda a compreende) como um comportamento desviante (MORENO, 2002).

Em um dos artigos analisados neste levantamento, Karla Bessa (2017) também cita a pesquisa de Antônio Moreno (2002) na análise que ela e o autor fazem do/a personagem Timóteo no filme brasileiro *A casa assassinada* (1972). Segundo a autora, a leitura que Moreno faz sobre o personagem é bastante datada pelo fato dele considerar a construção do/a personagem caricatural e estereotipada. Em um caminho diverso, porém na mesma esteira da resenha de Góis (2002), Bessa diz que Moreno perde a oportunidade, ao confundir sexualidade e gênero, de analisar a construção de Timóteo enquanto uma “verdadeira desconstrução dos estereótipos e uma complexificação tensa da relação entre transgredir as normas de gênero e, ao mesmo tempo, viver uma sexualidade fora da heteronormatividade” (BESSA, 2017, p. 303). Para ela, o personagem

¹¹¹ Ibid., p.282

revela aspectos subjetivos de uma identidade de gênero ainda pouco visível no cinema em geral e, particularmente, no cinema brasileiro: “o cruzamento da fronteira de gênero, ou seja, a transgêneridade”¹¹². Bessa pontua com precisão a pouca visibilidade na cinematografia em geral e, em especial, na brasileira, de características semelhantes às de Timóteo no momento histórico em que o filme foi produzido. Estas características, segundo ela, colocariam o filme como precursor da discussão acerca da transgêneridade no cinema brasileiro. No entanto, diferente do olhar contextualizado com o qual ela analisa o filme, Bessa não relativiza a crítica que faz a Moreno sobre a análise do/a personagem Timóteo. Não considera as condições do momento, diferenciadas das de hoje e nas quais ele realizou a pesquisa, em que a distinção entre identidade de gênero e a sexualidade, por exemplo, estava começando a ser melhor compreendida nos estudos sobre estes temas no Brasil.

Adriana Piscitelli (2014) afirma que é somente a partir dos anos 2000 que a produção dos estudos sobre gênero e sexualidade cresceu de forma significativa no Brasil. No entanto, é nos trabalhos realizados a partir da metade da década de 2000 que se observa a modificação da restrição do conceito de gênero ligado apenas “às relações entre masculinidade e feminilidades e os estilos de sexualidade considerados [desafiarem] o aprisionamento na divisão entre homossexualidade e heterossexualidade” (PISCITELLI, 2014, p. 11). Góis, na crítica que faz ao livro de Moreno também em 2002, aponta apenas para a questão do incômodo deste último sobre o excesso de personagens “gays afeminados” que o autor observa nos filmes brasileiros e não cita, como Bessa em 2017, a questão da distinção entre a transgressão das normas de gênero e das sexualidades não heterocentradas na análise que faz do/a personagem e do trabalho de Moreno.

Com relação a essa questão das diferentes possibilidades de enunciados discursivos sobre um determinado objeto, no caso o/a personagem homossexual no cinema brasileiro, e a vinculação destes enunciados às condições de momento para sua emergência, lembro-me do que Foucault diz sobre discurso. Para o filósofo,

discurso é [...] um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva. [Ele] é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. [...] Não é uma forma ideal e intemporal que teria, além

¹¹² BESSA, 2017, p.303

do mais, uma história. [Ele é] fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade (FOUCAULT, 2008, p. 132-133).

Assim, tanto o objeto quanto os enunciados sobre ele estarão sempre condicionados às condições de existência de certa formação discursiva vigente em um momento histórico específico. E, intrínseco a este, haverá também sempre um saber/poder a nortear a construção das diferentes representações da realidade, bem como as consequentes leituras que se farão sobre estas.

A maior parte dos artigos analisados neste levantamento é de 2011 a 2017. Portanto, nove anos após a publicação dos dois estudos mais antigos encontrados, que são de 2002. O primeiro, como exposto, é a resenha do livro de Antônio Moreno, e o segundo é o artigo de Sonia Weidner Maluf denominado “Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem”. A autora, dialogando com o cinema de Pedro Almodóvar e as teorias do corpo da etnologia, busca interligar alguns elementos distintos para realizar uma reflexão coerente sobre a importância de se avaliar as experiências do gênero na “margem”. O trabalho de Maluf, na esteira dos mais atuais, não somente utiliza o termo “margem” para designar e visibilizar conceitualmente as identidades de gênero mais fluidas, como também apresenta, em seu estudo, argumentos pertinentes ao contexto ameríndio nacional no intuito de propor uma “renovação teórica no campo dos estudos feministas e de gênero” (MALUF, 2002, p. 143). Salvo engano, pelo levantamento e análises dos artigos realizados até o momento, o trabalho de Maluf parece ser precursor tanto das discussões sobre identidade de gênero no Brasil quanto das relações deste tema com a linguagem cinematográfica.

3.2 ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DOS ARTIGOS

Quanto aos aspectos teóricos e metodológicos dos artigos, observei que a maior parte dos estudos utiliza o método da análise fílmica, com o foco na análise das narrativas¹¹³ para a realização das articulações teóricas

¹¹³ A narrativa, segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2012), corresponde ao “‘enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou uma série de acontecimentos’. [...] A noção de narrativa adquiriu, nos trabalhos de narratologia fílmica dos últimos 30 anos, um certo

intencionadas. Em 19 trabalhos há a utilização da análise dos enredos para a explicitação dos conceitos e sua exemplificação por meio das situações presentes nos filmes e das características dos/as personagens. O olhar dos/as pesquisadores/as tem se direcionado mais para o cinema de ficção, pois, no computo geral dos trabalhos, somente três artigos analisam documentários LGBTQ. Nos estudos com base em filmes ficcionais observei, principalmente, as análises com o foco nas (1) características dos/as personagens no tocante à identidade de gênero e sexualidades; (2) nos conflitos objetivos e subjetivos vivenciados por estes/as em virtude do enfrentamento de tais questões; e (3) nas tensões e embates dos/as personagens com os contextos sócio-políticos e culturais opressores e discriminatórios. Desta forma, os/as pesquisadores/as realizam articulações a partir dos elementos ficcionais das narrativas, aliados aos referenciais teóricos pretendidos no estudo.

Há trabalhos que analisam o filme pelo viés exclusivo do cinema e da importância da linguagem cinematográfica para os estudos das representações de gênero e sexualidades. Outro foco dos estudos é a análise do filme e a relação deste com os processos de subjetivação do/a espectador/a. Nos trabalhos com estes dois vieses, os enfoques ora pendem mais para os estudos sobre o cinema e ora para os de gênero e sexualidades. Há alguns trabalhos que avaliam o cinema LGBTQ como uma alternativa à estética capitalista, pois certos filmes e/ou eventos vinculados a estes, criam diferentes narrativas do mundo e alternativas de sociabilidade diversas das hegemônicas. Em um destes trabalhos, vê-se o estudo de movimentos LGBTQ no Brasil, bem como em outros países em desenvolvimento, e as tensões e conflitos que se dão entre estes movimentos e diferentes contextos sócio-político e culturais conservadores. Por este motivo, alguns trabalhos apontam para as

número de características que a definem: 1. Uma narrativa é fechada; forma um todo, no sentido aristotélico (“o que tem um começo um meio e um fim”), e sua unidade é primeira [...]. 2. Uma narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe, ao tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo. 3. Uma narrativa é produzida por alguém (ou por uma instância semiabstrata, tal como a produção de filmes de ficção; por conseguinte ela se oferece a mim não como realidade, e sim como uma mediação da realidade, que tem traços de não realidade; é um ‘discurso fechado que vem irrealizar uma sequência de acontecimentos’, conforme a fórmula notadamente econômica de Christian Metz (1975). 4. Enfim, a unidade de narrativa é o acontecimento: a narrativa é relativamente indiferente à sua formatação (Bremond), e podem-se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma sequência e acontecimentos.” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 209).

alternativas que foram e continuam sendo criadas como forma de resistência política e sociocultural.

Um exemplo destas alternativas são os festivais de cinema de “gays e lésbicas”, que posteriormente foram denominados “LGBT” e hoje são conhecidos como “queer”. Estes festivais acontecem atualmente por todo o mundo. O primeiro festival teve seu início marcadamente entre 1976/1977 em São Francisco (BESSA, 2007). Hoje, eles são uma das mais fortes expressões artísticas e culturais das experiências e olhares sobre a comunidade LGBTQ veiculados pela cinematografia mundial. Para as análises dos festivais, as perspectivas etnográficas e historiográficas foram as estratégicas teórico-metodológicas mais utilizadas nos estudos sobre as sociabilidades nestes eventos urbanos. Por meio destas análises, observa-se a influência crescente que a cultura LGBTQ vem alcançando nos âmbitos dominantes das sociedades heterocentradas contemporâneas.

As perspectivas teóricas articuladas ao cinema LGBTQ mais observadas nos artigos analisados foram: (1) os estudos de gênero, (2) feministas, (3) queers, (4) relacionados às categorias LGBTQ e (5) às teorias pós-estruturalistas. Os estudos culturais, em particular, com o foco no cinema e nas perspectivas de análise citadas, são os principais eixos de articulação teórica identificados nos artigos. Quanto aos/as autores/as, a filósofa e feminista Judith Butler é a mais citada. Ela está presente em quase todos os trabalhos analisados. Em seguida, com o maior número de citações vêm Beatriz/Paul Preciado e Michel Foucault. Julia Kristeva e Gayle Rubin são autoras também presentes na fundamentação teórica dos trabalhos. As/os autoras/es estrangeiras e feministas Adrienne Rich, Donna Haraway, Monique Wittig e as brasileiras Berenice Bento, Guacira Lopes Louro, Miriam Grossi e Regina Facchini são as mais citadas. Os/as autores/as estrangeiros relacionados/as aos estudos LGBTQ mais encontrados/as nos artigos são Dalvid Halperin, Didier Eribon, Edward McRae, Eve Kosofsky Sedgwick, James Green, José Amícola, Leo Bersani, Néstor Perlongher, Peter Fry, Raquel Platero, Richard Parker e os brasileiros Denilson Lopes, João Silvério Trevisan, Jurandir Freire Costa e Richard Miskolci. Quanto às perspectivas pós-estruturalistas, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jacques Rancière, Jean Jacques Courtine, Paul Ricoeur, Slavoj Žižek e Suely Rolnick são os/as autores/as mais citados/as. Com relação aos estudos culturais, Stuart Hall é o autor mais presente seguido por Robert Stam, Ella Shohat e Roland Barthes. Os/as autores/as Anthony Giddens, Boaventura de Souza Santos, Edgar Morin, Michel Maffesoli, Mikhail Bakhtin, Susan Sontag e Zygmunt Bauman também são autores/as citados nos estudos analisados. Com relação aos materiais sobre cinema (e análise fílmica), o autor

estrangeiro mais citado é Christian Metz seguido por Jacques Aumont, Jean Claude Bernadet, Jean-Claude Carrière, Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Michel Marie e o brasileiro Ismail Xavier. As/os autoras/es feministas estrangeiras mais citadas e que pesquisam a relação entre cinema, gênero e sexualidades são Teresa de Lauretis, Rich B. Ruby, Laura Mulvey, Richard Dyer e os/as brasileiros/as Belidson Dias, Carmen Rial, Denilson Lopes e Karla Bessa.

3.3 APONTAMENTOS SOBRE AS TESES E DISSERTAÇÕES

Sobre as informações principais e os resumos das teses e dissertações vinculados ao cinema LGBTQ, observei que a maior parte das pesquisas, 14 delas, foi construída em Programas de pós-graduação que se localizam no sudeste do Brasil. Em seguida foram 13 os trabalhos defendidos em Programas de universidades do nordeste, 10 do sul e dois do centro-oeste do país. Não encontrei nenhum trabalho que trata das relações entre o cinema e as questões LGBTQ realizado em programas de pós-graduação da região norte. Quanto às áreas dos programas de pós-graduação nas quais as pesquisas foram vinculadas, cinco trabalhos foram defendidos em programas de Comunicação, cinco em programas de Educação, três na área de Ciências da Linguagem, três em Ciências Sociais, três em Letras, três em Cultura e Sociedade, três em programas de Psicologia, dois em Psicologia Clínica, dois em Antropologia Social, um em Humanidades, Culturas e Artes, um em Imagem e Som, um em Educação, Arte e História, um em Estudos Linguísticos e Literários, um em Teoria Literária e Crítica da Cultura, um em Cultura Visual, um em Artes, um em História, um em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais e um em Memória, Linguagem e Sociedade.

A maior parte das pesquisas, 30 trabalhos, foi realizada em universidades públicas federais e estaduais situadas nas quatro regiões citadas do país. As outras nove pesquisas foram desenvolvidas em universidades particulares situadas no sudeste, sul e nordeste do Brasil. Das pesquisas realizadas em universidades particulares, cinco foram desenvolvidas na Pontifícia Universidade Católica/PUC/MG/RS/SP/PE/RJ e as demais foram realizadas na Universidade do Sul de Santa Catarina/UNISUL, na Universidade do Grande Rio/UNIGRANRIO/RJ, na Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP e na Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS/RGS. Sendo uma pesquisa em cada uma dessas universidades.

Com relação aos recortes e objetos das pesquisas, observei que, diferente dos artigos analisados, a maior parte está relacionada à produção de cinema LGBTQ nacional, ou vinculada a contextos de experiência LGBTQ no Brasil nos quais o cinema é o objeto do estudo. São ao todo 20 trabalhos sobre este tema. Dois trabalhos tratam especificamente do homoerotismo masculino e um sobre o homoerotismo feminino no cinema brasileiro. O primeiro estuda o tratamento geral das representações do homoerotismo masculino a partir de filmes nacionais dos anos 1930 à contemporaneidade e o segundo é sobre dois filmes brasileiros, *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2008) e *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009). O trabalho sobre homoerotismo feminino cita a perspectiva pós-estruturalista como referencial teórico e analisa seis longas-metragens nacionais não informados. Outro trabalho estuda documentários queer produzidos no sul do Brasil de 2000 a 2014. Neste, observam-se personagens LGBTQ nos filmes e se investigam as posturas éticas das obras, os dispositivos estilísticos e técnicos utilizados e quais as representações que este cinema tem figurado na concepção de um discurso e de uma estética nacionais queer. Outra pesquisa aponta para as corporalidades masculinas em filmes de pornografia masculina brasileira. Dois outros trabalhos objetivam o olhar sobre o cinema considerado queer que foi produzido no Brasil. A primeira pesquisa observa os filmes realizados no Brasil até os anos de 1950 na perspectiva queer e a segunda analisa a produção do cineasta pernambucano Jomard Muniz de Britto, iniciada na década de 1970, e a construção de um discurso fílmico sobre as dissidências sexuais e de gênero na perspectiva queer. Outro trabalho aponta para a análise dos filmes brasileiros *A Febre do rato* (2011) e *Tatuagem* (2013), já citados nos artigos, e a relação destes filmes na produção de novas abordagens pedagógicas mais inclusivas na educação. Outra pesquisa analisa o documentário *Dzi croquetes* (Tatiana Issa, Raphael Alvarez, 2009) e as micropolíticas de corpo, gênero e sexualidade que o filme apresenta como modos de subjetivação queer, em face de uma experiência teatral-contestatória no Brasil dos anos 1970. Duas pesquisas com o foco também em documentários apontam para o estudo do olhar cinematográfico sobre as representações de personagens transexuais, travestis e transgêneros. A primeira pesquisa analisa estas representações por meio dos filmes *Meu amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi croquetes* (2009) e *Bombadeira* (Luís Carlos de Alencar, 2007) e a segunda por meio do documentário *Kátia* (Karla Holanda, 2012). Outro trabalho analisa a descoberta do homoerotismo masculino através de curtas-metragens brasileiros e outro a partir do cinema feito com uma

Câmera Super 8. Neste último, o tema do trabalho é “Parahyba masculina feminina neutra”.

Há também uma pesquisa que observa o cinema brasileiro produzido de 1961 a 2000 pela perspectiva de gênero e outra que analisa dois curtas-metragens baianos a fim de contextualizar a retomada da memória da mulher, da década de 1970, pelas mulheres transexuais da década de 2010. Nesta última, o autor explicita a utilização da metodologia arqueológica de Michel Foucault para a análise dos filmes. Outra pesquisa é sobre a questão da identidade homossexual no cinema contemporâneo observada pelo viés de entrevistas com participantes/espectadores/as de um grupo de militância LGBTQ denominado “Estruturação”. Há também um trabalho que observa as experiências sexuais de pessoas LGBTQ em um cinema carioca considerado de sexo casual e outro sobre a identidade e a representação do homem gay no filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Por fim, há uma pesquisa sobre a fabricação midiática das homossexualidades através do programa de TV *Fica comigo gay*, outra sobre as relações de gênero no longa-metragem nacional *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014) e uma última sobre a avaliação estética de alguns filmes brasileiros observados sob a lógica da frivolidade, do dandismo e da improdutividade queer como nortes conceituais das discussões.

Além das teses e dissertações vinculadas ao cinema LGBTQ nacional, há ainda pesquisas com diversos recortes relacionadas ao cinema LGBTQ e disponibilizadas, a partir dos descritores citados, pelo portal da CAPES. Uma delas é a análise das representações sociais de homossexuais, observadas através de 13 cartazes de filmes gays traduzidos do inglês para o português do Brasil. São analisados os elementos verbais e as imagens através dos quais o autor concluiu que tais cartazes oscilam na representação de estereótipos de subordinação e de legitimação da conjuntura queer.

Outro trabalho analisa o conceito de “metronormatividade” a partir dos filmes latino-americanos *Madame Satã* (2002), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) e *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013). O estudo pretende traduzir a noção em questão à luz do contexto latino-americano, buscando a decolonização do conceito em função de sua legitimação enquanto um discurso universalista.

Outra pesquisa aponta para a análise do cinema queer como forma de repensar novas possibilidades de abordagem para o trabalho com gênero e sexualidades no ensino das línguas estrangeiras. Há também um estudo sobre os modos de representação de personagens gays no cinema de animação e outro sobre personagens gays no cinema estrangeiro. Neste

último, os filmes analisados foram: *Gaiola das loucas* (*La cage aux folles*, Édouard Molinaro, 1978), *Será que ele é?* (*In & out*, Frank Oz, 1998) e *Cruzeiro das loucas* (*Boat Trip*, Mort Nathan, 2002).

Outras análises apontam para filmes LGBTQ estrangeiros mais atuais ou bastante antigos e pesquisas relacionadas a cineastas com bastante notoriedade. Em uma destas pesquisas, vê-se o estudo sobre o homoerotismo feminino por meio dos filmes *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) e *Carol* (*Carol*, Todd Haynes, 2015). Uma pesquisa analisa o cinema de Gus Vant Sant cuja Trilogia da Morte (*Gerry/Gerry* – 2002, *Elefante/ Elephant* – 2003 e *Últimos dias/Last Days* – 2005) se aproxima do New Queer Cinema.

Há também um estudo sobre a análise dos corpos femininos a partir dos filmes *Quanto mais quente melhor* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005), *Elvis & Madona* (Marcelo Laffitte, 2010) e *A pele que habito* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011).

Quanto às pesquisas relacionadas ao cineasta espanhol Pedro Almodóvar, foram encontrados sete trabalhos cujo recorte do objeto privilegia alguns aspectos de sua cinematografia. Além de problematizações diversas sobre sua obra e a relação desta com as questões de gênero e sexualidades, os filmes mais citados nas pesquisas acerca do cineasta e roteirista espanhol são *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1987), *Má educação* (*La mala educación*, 2004), *Matador* (*Matador*, 1986) e *Labirinto de paixões* (*Laberinto de pasiones*, 1982).

Há uma pesquisa sobre HIV/Aids, gênero e sexualidades em filmes hollywoodianos, uma sobre gênero e sexualidades na escola com filmes diversos e uma sobre a recepção fílmica com crianças e adolescentes a partir do filme *Tomboy* (*Tomboy*, Céline Sciamma, 2011).

Ao explicitar os objetos de estudo e os objetivos gerais das pesquisas de mestrado e doutorado, observei (1) que os enfoques principais dos estudos estão voltados, em sua maior parte, para a análise de filmes de ficção e a relação destes com as questões de identidade de gênero e sexualidades. Da mesma forma que os artigos analisados, foram poucos os documentários que se tornaram objeto de estudo das pesquisas acadêmicas. No entanto, é interessante observar que nos quatro trabalhos sobre documentários nacionais, em que alguns são mais conhecidos e outros menos, (2) todos eles problematizam experiências reais de pessoas transexuais, travestis, queers e/ou de identidade transgênera. Por outro lado, diferente dos artigos, (3) apenas 11 pesquisas acadêmicas, das 39 observadas, tinha como objeto central, ou em seu *corpus* analítico, filmes com personagens denominados queers e/ou com identidades das

“margens”. Além disso, (4) vê-se uma diversidade de temas envolvendo o cinema LGTQ, porém nenhum dos trabalhos foca especificamente na “identidade” bissexual. Esta categoria identitária também não aparece em nenhum dos artigos analisados. Observei ainda (5) que a maior parte das pesquisas de mestrado e doutorado é sobre o “homoerotismo masculino” e/ou a identidade “gay” no cinema e (6) apenas dois trabalhos discutem, especificamente, o “homoerotismo feminino” e/ou a identidade “lésbica”.

Também nos artigos publicados, encontrei somente dois trabalhos que problematizam questões relacionadas às lesbianidades através do cinema. Em um dos artigos, o filme de temática lésbica *Carol* (2015) faz parte do *corpus* da pesquisa, mas o objetivo geral do estudo é “apontar a existência de uma virada no cinema queer do final dos anos 1990 para os anos 2010, marcada pela substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos” (SARMET; BALTAR, 2016, p. 50). Outros filmes, além do citado, também fazem parte dessa pesquisa, por isso não se pode dizer que o trabalho é um estudo específico voltado para questões de lesbianidades. Somente o artigo cujo título é *O choque do real na narrativa cinematográfica Azul é a Cor Mais Quente: reflexões sobre cultura e estética* (2017) “aborda a representação cinematográfica de práticas homoeróticas femininas, buscando compreender como esses elementos se constituem em uma negociação entre cultura e estética.” (Otacílio AMARAL FILHO; Sérgio do E. S. FERREIRA JÚNIOR; Tarcízio MACEDO, 2017, p. 21).

Curiosamente, além de o último artigo citado ter sido realizado somente por homens cis, tanto nos dois artigos publicados em revistas quanto nas duas dissertações que tratam especificamente ou tem em seu *corpus* uma obra que discute a experiência lésbica, os mesmos filmes *Carol* e *Azul é a cor mais quente* foram utilizados como objetos do estudo.

Quanto à nacionalidade dos filmes pesquisados, fora os brasileiros já citados e de acordo com o que está descrito nos resumos, (7) vê-se que os filmes espanhóis são maioria nos estudos acadêmicos brasileiros. Isto se dá por causa do expressivo cinema de Pedro Almodóvar e sua abordagem recorrente de situações ficcionais nas quais personagens LGBTQ se encontram em geral representados/as. Em seguida, (8) as pesquisas acadêmicas analisam, em sua maior parte, filmes norte-americanos e, por fim, (9) franceses. É importante salientar ainda (10) a presença de pesquisas envolvendo o estudo do cinema LGBTQ voltado para questões educacionais. De maneira semelhante às perspectivas observadas nos artigos, este tema, embora também com poucos estudos realizados, revela-se sensível e relevante aos/as pesquisadores/as, ao considerarem o cinema LGBTQ enquanto ferramenta pedagógica

significativa em suas estratégias metodológicas, a fim da desconstrução contínua, em âmbito educacional, do *status quo* cis e heterocentrado.

Ao final das análises dos artigos, dissertações e teses cujos temas vinculam o cinema às questões relacionadas às identidades de gênero e sexualidades não-normativas, algumas considerações podem ser feitas. A primeira, e a meu ver a mais importante, é a constatação do número crescente de estudos realizados no Brasil refletindo sobre (e avaliando) o papel relevante do cinema LGBTQ nos diferentes âmbitos que envolvem os processos de constituição subjetiva do/a espectador/a LGBTQ e do público em geral. Além disso, tais estudos apontam para as necessárias transformações sociais e políticas relacionadas às diferentes minorias, que este cinema, em particular, vem propondo e discutindo.

A ênfase reflexiva sobre o papel do cinema, em geral, como produtor de imagens, modelos ou regimes de “verdade” subsidiou, nos estudos observados, a maior parte das análises específicas acerca do cinema LGBTQ e seu lugar enquanto instrumento favorecedor ou desfavorecedor (por vezes de forma concomitante) da formação e/ou desconstrução de identidades coletivas. As pesquisas demonstram como tais identidades podem ser fortalecidas ou fragilizadas em virtude do enfoque que o cineasta, roteirista, etc. dê a estes temas no processo de concepção da obra.

Considero esta questão uma das principais preocupações teóricas dos/as pesquisadores/as, pois ora observam o cinema LGBTQ como agente de significativas transformações sócio-políticas e culturais, ora o veem como mantenedor do *status quo*. Esta ambiguidade presente nos filmes, ao serem construídos por meio da visão de mundo de seus criadores, permite que este cinema seja analisado tanto pelo ponto de vista do que escapa a estes/as criadores/as, e que está na obra pois é subjacente a esta, quanto pelo que os cineastas, roteiristas, etc., quiseram conscientemente comunicar ao público a partir da concepção de determinado roteiro, cena ou filme como um todo.

Outras duas constatações importantes na avaliação dos trabalhos, é a total ausência de pesquisas acadêmicas sobre bissexualidades e o pequeno quantitativo de estudos sobre lesbianidades no cinema. Com isso, identifiquei *in loco* a necessidade de uma maior contribuição aos estudos científicos relacionados a estas “categorias identitárias”, pelo incremento de novas pesquisas sobre estes temas e a ampliação do foco de estudo nas relações entre o cinema e as sexualidades.

Um aspecto também importante observado neste levantamento foi o pequeno quantitativo de trabalhos brasileiros voltados para o cinema LGBTQ (nacional ou estrangeiro) das décadas de 1980 e 1990. Há alguns

artigos, dissertações e teses que pesquisam filmes produzidos ou exibidos antes ou ao longo destes recortes histórico-temporais, porém estes trabalhos estão em minoria e, em geral, pouco analisam a relação entre os filmes e a sociedade brasileira nos períodos citados. Por isso acredito ser relevante o olhar analítico para o cinema que foi produzido e/ou exibido no Brasil nas décadas em questão (incluindo o olhar do/a pesquisador/a sobre o contexto nacional neste estudo), pois tal análise pode vir a contribuir para uma maior compreensão das dinâmicas sociais e políticas que operavam por aqui naqueles momentos, em contraponto ou em consonância com as que operam hoje, e que o cinema LGBTQ ajudou não só a iluminar como também construir, desconstruir ou manter.

Outro aspecto importante constatado no levantamento foi a quase total ausência de estudos sobre filmes LGBTQ produzidos no Oriente. Um único filme, *A Luta pela beleza* (*Beautiful boxer*, Ekachai Uekrongtham, 2003), produzido na Tailândia, é objeto de estudo entre as 73 pesquisas analisadas.

O cotejo de olhares culturalmente distintos sobre a temática LGBTQ construídos por meio do cinema nos permitiria compreender e avaliar as diferenças e proximidades de cada olhar e compará-las com os modos de ver, viver e conceber a sexualidade e a identidade de gênero em algumas sociedades no Ocidente e no Oriente. Acredito que esta busca por um olhar transcultural sobre os temas em questão pode vir a favorecer a diminuição das distâncias que nos separam e gerar uma aproximação maior em face daquilo que nos é similar e/ou distinto. Na pesquisa de doutorado em curso, tanto o filme *A luta pela beleza* quanto a produção de Hong Kong *Felizes Juntos* (*Chun Gwong Cha Sit*, Wong Kar-Wai, 1997) fazem parte do *corpus* do estudo. Ambos os filmes foram exibidos no Brasil, o primeiro apontando para discussões sobre transexualidades femininas e o segundo sobre homossexualidades masculinas.

Outro item relevante a ser considerado na pesquisa de doutorado que foi realizada é o aspecto de revisionismo cultural que o cinema LGBTQ produzido no Brasil e na América Latina vem propiciando nos estudos acadêmicos atuais. O caráter pós-colonial destes estudos nos faz sair do aparentemente conhecido, o cinema norte-americano que nos colonizou, e olhar para o que pode melhor nos orientar culturalmente, que reconhecemos como parte integrante de nossas próprias dinâmicas de experiência sociocultural. Desta forma, diferente do aprendizado pelo o que nos é “estranho” como exposto antes, a proposta agora é o aprendizado pelo que nos é habitual e, por isso, percebido até então como sem importância ou banal.

No tocante aos referenciais conceituais dos trabalhos analisados, observei que boa parte deles enfatiza a perspectiva de compreensão do cinema como produtor de “verdades” sobre os corpos, modos de vida etc. Tal compreensão sobre o cinema se deve tanto à perspectiva foucaultiana relacionada ao conceito de discurso e de dispositivo (em particular o da sexualidade), quanto à implicações destes conceitos no que se refere à constituição e organização dos sujeitos. Além disso, veem-se importantes desdobramentos teórico/críticos relacionados a este e outros conceitos de Michel Foucault revistos por Judith Butler, dentre outras/os pesquisadoras/es vinculadas/os aos estudos de gênero, feministas e de sexualidades. A denúncia do enfoque androcêntrico e heterossexual na concepção do filme por Teresa de Lauretis é um dos exemplos de como estes estudos podem também influenciar no olhar analítico do/a pesquisador/a ao se debruçar sobre o cinema LGBTQ. A maneira como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros e queers são representados/as/es nos filmes produzidos por/em sociedades cis e heterocentradas, permite-nos analisar como estas categorias vêm sendo construídas e, assim, amplificar o nosso olhar crítico sobre tais representações. Ao observá-las criticamente com base nos diferentes dispositivos que, segundo Foucault, incidem na construção dos discursos que permeiam as representações socioculturais, podemos constatar de que maneira elas estão reproduzindo os padrões cisheteronormativos e/ou contestando-os através do cinema.

CAPÍTULO 4 – A PRESENÇA DA VIOLÊNCIA NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS: SEXUALIDADES E IDENTIDADES DE GÊNERO MARGINALIZADAS PELOS PERCURSOS FICCIONAIS DO CINEMA LGBTQ

“Não é o homossexual que é perverso, mas a sociedade em que ele vive.”

Rosa von Praunheim¹¹⁴

“Todo mundo nesse ramo ganha muito dinheiro. E eles têm medo de que isso tudo acabe. É por isso que a maioria nesse ramo seja conservadora. A maioria que maneja grandes negócios são conservadores. Os grandes jornais têm líderes conservadores.”

Daniel Melnick¹¹⁵.

A produção cinematográfica LGBTQ exibida no Brasil a partir dos anos 1980 e que foi mediada primeiramente pelo cinema, depois pelo VHS¹¹⁶, TV (aberta e a cabo), DVD¹¹⁷, BLU-RAY¹¹⁸ e mais recentemente

¹¹⁴ Cineasta e ativista gay alemão. Rosa utiliza este nome em função do triângulo rosa, símbolo representativo dos LGBTQs durante o nazismo, e que configurou o extermínio de milhares de pessoas.

¹¹⁵ CELLULOID closet, 1995

¹¹⁶ “É a sigla para Vídeo Home System (Sistema Vídeo Caseiro). Um sistema de gravação de áudio e vídeo inventado pela JVC que foi lançado em 1976. [...] No Brasil, o sistema foi introduzido na década de 1980.” Carolini BASSO; Mariana GOMES; Luriam FREI, *A história do VHS*, 2013. <https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-vhs/> (Acesso em: 11 de jun. 2018).

¹¹⁷ “DVD (Digital Video Disc) é uma mídia de armazenamento de dados que veio para substituir o CD-ROM e o VHS. [...] A história do DVD se inicia nos primeiros anos da década de 90, mais precisamente em 1994. [...] Em 1996, foi lançado nos Estados Unidos o primeiro filme em DVD: Twister. No Brasil, em razão da forte desvalorização do real em 1999, a mídia só começou a se popularizar bem depois, a partir de 2002.” <http://www.historiadetudo.com/dvd> (Acesso em: 11 de jun. 2018).

¹¹⁸ “Nova mídia óptica capaz de armazenar quantidade de dados maior, conteúdo em alta resolução melhor que o DVD, e assim fazer com que este vire história assim como o CD, fita cassete. Seu desenvolvimento se deu a partir de 2000 por grandes empresas de eletrônicos.” <https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-blu-ray/comment-page-1/> (Acesso em 11 de jun. 2018).

pelo YouTube e NETFLIX, dentre outros canais atuais de exibição pela internet, aos poucos foi se expandindo e hoje está de certa forma “popularizada”. É só averiguarmos na internet e observarmos o significativo número de filmes que foram produzidos neste último decênio, se comparado há algumas décadas, e a abrangência de divulgação que eles têm, bem como suas diferentes formas de veiculação.

Quer seja pela própria internet, que democratizou e viabilizou o acesso a muitos destes filmes que não chegam às salas de exibição, ou através da presença de alguns deles em cerimônias de premiação do cinema de abrangência mundial como o Oscar, os festivais Berlim e Cannes, por exemplo, o cinema LGBTQ vive hoje dias bem melhores do que os vividos no início dos anos 80 do século XX.

Da histórica vitória de “Moonlight” no Oscar, passando por produções premiadas nos Festivais de Sundance (“Me Chame pelo Seu Nome”, “Os Iniciados”, “Ratos de Praia”, “Noviciado”), Berlim (“Uma Mulher Fantástica”) e Cannes (“120 Batimentos por Minuto”) – e, no Brasil, a repercussão e recepção de longas como “Corpo Elétrico”, “Divinas Divas”, “Meu Corpo É Político” e “As Boas Maneiras” –, o ano [de 2017] tem sido aclamado como um marco histórico na visibilidade e na produção de filmes com histórias LGBTQ (Daniel OLIVEIRA, 2018).

O diretor Marcelo Caetano¹¹⁹, no entanto, diz que “mesmo com a aclamação e premiação desses filmes, e a chegada de vários deles ao circuito de salas, a distribuição e a exibição ainda constituem um grande desafio para produções queer no Brasil” (OLIVEIRA, 2018). Apesar deste desafio nacional, o cenário atual no que concerne à produção e à visibilização do cinema LGBTQ mudou de maneira significativa em relação ao que acontecia no início dos anos 1980.

A partir do livro *Cine arco-íris – 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras*, publicado por Stevan Lekitsch em 2011, vê-se que, na década de 1980, houve um pequeno crescimento no número de filmes exibidos no Brasil, 48 ao todo, se comparado aos 39 exibidos nos anos 1970. Nas décadas seguintes, no entanto, este número só cresceu, e muito, até a expressiva soma de 491 da década em curso. Sobre a década de 80 há, no livro de Lekitsch, o registro de um quantitativo de 13 filmes sobre

¹¹⁹ Diretor do filme nacional com temática LGBTQ *Corpo Elétrico* (2017), que participou da produção de outros filmes de mesma temática.

lesbianidades exibidos no Brasil, 26 sobre homossexualidades masculinas, apenas um sobre bissexualidades, dois sobre transexualidades, dois sobre *dragqueens* e quatro sobre transformismos nos quais os/as personagens não são necessariamente gays, lésbicas ou pessoas transexuais, travestis ou transgêneras, mas se vestem e se apresentam socialmente como se fossem de um gênero diferente do seu, os/as *croodress*.

Nos anos 1990, o número de filmes exibidos por aqui cresceu um pouco, mas apenas no segmento de filmes gays que sempre se mostrou majoritário em relação às outras representações de identidades sexuais e de gênero. São 10 filmes sobre lésbicas, 36 gays, um bissexual, dois transexuais, dois sobre *dragqueens* e quatro sobre transformismos.

Já de 2000 a 2009, final do recorte histórico-temporal da pesquisa realizada por Lekitsch, o quantitativo de filmes LGBTQ exibidos no Brasil (ou veiculados em VHS e DVD) cresceu de forma significativa, embora o número dos filmes gays continue a ser o mais expressivo. No entanto, surgem filmes sobre travestilidades e pessoas intersexo que, de acordo com o início do recorte temporal da pesquisa em curso, são identidades sociais que pouco haviam sido representadas até então pelo cinema que foi exibido nas salas brasileiras. São 17 filmes sobre lésbicas, 78 filmes gays, três sobre bissexualidades, dois sobre transexualidades, sete sobre travestilidades, um sobre *dragqueens* e um sobre intersexualidades. Como se pode perceber, há um crescimento significativo de filmes exibidos no Brasil a partir dos anos 2000. O número total é de 99 filmes, quase o dobro dos 55 da década anterior.

Quanto ao decênio atual, este número se amplia ainda mais. Em uma contagem dos filmes e séries LGBTQ produzidos até o momento e que aparecem divulgados no site <http://filmesgays.net/>, há um total de 491 filmes e séries realizados entre 2010 e junho de 2018. Um número quase cinco vezes maior do que o que foi exibido no Brasil nos anos 2000. Por mais que a maior parte destes filmes não tenha sido exibida nas “telas brasileiras” por dificuldade de distribuição, conforme apontou o diretor Marcelo Caetano, ou de ser veiculada por meio da TV, DVD ou BLU-RAY, há outras possibilidades de recepção que se dão por meio de *sites* de exibição e/ou eventos nos quais tais filmes podem vir a ser conhecidos, como festivais ou mostras de cinema queer¹²⁰. Desta forma, apesar das

¹²⁰ No Brasil há várias mostras de cinema relacionadas às questões de gênero e sexualidades LGBTQ, além do Festival Mix Brasil, evento pioneiro, que acontece anualmente na cidade de São Paulo desde 1993, organizado por André Fischer e João Federici.

limitações ainda existentes, há hoje em dia, além de uma maior produção de filmes LGBTQ, um maior conhecimento e veiculação dos mesmos a partir das diferentes formas de divulgação e exibição.

Tal produção cinematográfica vem sendo realizada por diferentes artistas e produtores que, na contramão ou “na mão” do *status quo*, contribuem para a construção de um panorama discursivo diverso, porém significativo hoje e mesmo ontem, já que se relaciona a identidades de gênero e sexuais até pouco tempo invisibilizadas e ainda discriminadas.

No início dos anos 1980, a produção de filmes LGBTQ ainda era pequena e em geral comedida na forma de exposição das temáticas, salvo algumas exceções que foram realizadas por diretores de vanguarda. Muitas vezes essa produção foi censurada para uma “melhor” receptividade do grande público que, mesmo assim, ainda a rejeitava. Hoje em dia, no entanto, o espaço político e sociocultural da discussão de tais temas se ampliou, a produção de filmes vinculada a estes cresceu e se tornou mais bem recebida pelo grande público, aguçando o interesse comercial da indústria de cinema *mainstream*, em especial a norte-americana, que viu nas questões LGBTQ um novo filão de lucratividade.

Tanto *Moonlight* quanto *Me chame pelo seu nome*, e várias outras produções que marcaram a história do cinema com romances gays, ficaram presos em um circuito mais restrito e festivais. A grande proposta de *Com amor, Simon* — que conta a história de Simon (Nick Robinson), de 17 anos, prestes a assumir a orientação sexual para a família —, é exatamente sair desse circuito para chegar ao grande público, com uma história tipicamente romântica, e a mensagem de que a representatividade de um jovem LGBT importa. Parece que a produção está seguindo o rumo certo: após a estreia nos cinemas norte-americanos, há duas semanas, o filme — que teve produção e distribuição dos estúdios 20th Fox e que custou cerca de US\$ 17 milhões — já arrecadou US\$ 33 milhões. Baseado em livro de Becky Albertalli, o filme foi dirigido por Greg Berlanti, com ampla experiência em séries infantojuvenis, que vão de *Riverdale* a *Everwood* (UAIE+ CINEMA, 2018).

Além do viés industrial e comercial, a produção de cinema LGBTQ vem também, desde aquele primeiro momento do início do recorte desta pesquisa, sendo realizada por alguns cineastas “autorais” que se

propuseram a criar obras mais livres, conceitual e esteticamente, e mais arrojadas na abordagem dos múltiplos matizes que compõe o “arco-íris” da diversidade sexual e identidade de gênero humanas. Estes artistas mais independentes, conseqüentemente, enfrentaram e enfrentam hoje ainda o embate pela preservação de suas ideias e “visões” criativas em face das impositivas concessões a serem realizadas pelos interesses comerciais. Tais concessões reproduzem e reforçam o caráter tradicionalista que, em geral, sempre regeu o mercado produtor e consumidor de cinema.

A fim de atrair o interesse do mercado consumidor, a indústria cinematográfica necessita estimular o prazer do/a espectador/a para que ele/a retorne às salas de cinema todas as vezes que novas produções forem lançadas, pois esta é a estratégia de manutenção da engrenagem comercial, movida e sustentada pela mola-mestra do capital. A esse respeito, Chistian Metz (1980, p. 22) diz que “a economia libidinal, (prazer filmico sob sua forma historicamente constituída), manifesta deste modo sua ‘correspondência’ com a economia política (o cinema atual como empresa de mercado) [...]”.

Assim, conseguir driblar esse aparato “técnico/psíquico/ideológico” sem sair totalmente dele ou enfrentá-lo de forma a viabilizar a produção de um filme sem a perda de sua integridade original, é a tarefa a que todos/as os/as envolvidos/as na realização de cinema estão convocados a participar. Esta tarefa, por sua vez, parece ser mais árdua ainda para os/as artistas que se propõem a produzir filmes sobre questões relacionadas às sexualidades e identidades de gênero dissidentes, pois o “olhar” sobre tais categorias no cinema, dentre outras minoritárias, sempre esteve submetido aos valores normativos e dominantes dos produtores de cinema (em geral homens brancos e heterossexuais) que, por meio de suas produções, pretendem reiterar os valores a que servem e justificar a presença deles nos filmes com a prerrogativa de atender ao suposto interesse do grande público.

Graeme Turner (1997, p. 146) afirma que a ideologia de um filme não é expressa por meio de alusões diretas sobre a cultura, mas que está presente na “estrutura narrativa e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilos visuais.” Segundo o autor, os interesses políticos das instituições cinematográficas determinam a escolha dos filmes que serão produzidos e, em última instância, os que poderão ou não ser vistos.

Ao examinarmos a atuação destas instituições, vemos a natureza do interesse a que servem, os objetivos que perseguem e qual o significado de sua função para o público, a indústria cinematográfica e a cultura como um todo (TURNER, 1997, p. 131).

É com o foco na pluralidade destes “olhares” filmicos exibidos no Brasil, e que a meu ver construíram e continuam a construir parte dos discursos que se tem hoje acerca das questões LGBTQ que pretendo seguir, a fim de identificar, descrever e analisar, através da inter-relação entre diferentes obras e contextos de produção diversificados, as possíveis tendências dominantes presentificadas através de seus discursos recorrentes.

Ao longo da recepção dos filmes para a pesquisa em questão, identifiquei que tal diversidade de discursos, embora aparentemente ampla e heterogênea, segue, em função do recorte temático escolhido, por caminhos às vezes similares e que reforçam a manutenção das homossexualidades na esfera da anormalidade. Tal encaminhamento dominante identificado nos filmes não só estaria reforçando os estereótipos pejorativos e os estigmas injuriosos vinculados às sexualidades dissidentes, mas também reiterando o intento estatal normalizador que, desde muito, rege a concepção moderna de sexualidade. Sobre esta concepção, o historiador Paul Veyne (2014), ao refletir sobre a noção de discurso em Foucault, observa que a denominação e o conseqüente contexto moral que rege o significado da relação sexual entre os corpos vão variar de acordo com as diferentes formações discursivas que norteiam cada cultura e sociedade ao longo dos tempos. Para o autor,

chamaremos de “prazeres” da Antiguidade, de “carne” medieval e de “sexualidade” dos modernos. Trata-se de três ideias gerais que os homens formaram sucessivamente sobre o núcleo incontestavelmente real, provavelmente trans-histórico mas inacessível, que se encontra por detrás delas. Inacessível ou antes impossível de ser extraído: faríamos dele fatalmente um discurso” (VEYNE, 2014, p. 18).

Assim, o discurso normalizador vinculado à noção moderna de sexualidade vem, desde o século XVIII, instituindo a cisgenderidade e a heterossexualidade como as condições “naturais” acerca da identidade de gênero e da conduta sexual. E é por este motivo e contexto que tais condições, ainda hoje continuam a ser compreendidas socialmente como as únicas expressões saudáveis, legítimas e conseqüentemente aceitáveis no que concerne ao comportamento sexual e à identidade de gênero individuais.

O século XVIII, ou a Idade Clássica, implantou todo um aparelho de Estado, com seus prolongamentos e seus apoios em diversas instituições. [...] Ele aperfeiçoou uma técnica geral de exercício do poder, técnica transferível a numerosas e diversas instituições e aparelhos. [...] Essa técnica geral do governo dos homens comporta um dispositivo típico, que é a organização disciplinar [...]. Esse dispositivo tipo é finalizado pelo quê? Por algo que podemos chamar, acho eu, de “normalização” (FOUCAULT, 2001, p. 61).

Com relação à homossexualidade e à transferência estatal do poder normalizador para diferentes instituições e aparelhos, Foucault observa que é no século XIX, no âmbito da psiquiatria, que se inicia a ideia de anormalidade relacionada a esta orientação sexual.

Em 1870, *Westphal*, nos *Archives de neurologie*, descreveu os invertidos. É a primeira vez que a homossexualidade aparece como síndrome no interior do campo psiquiátrico. E depois toda uma série... Os masoquistas aparecem por volta de 1875-1880. Haveria enfim toda uma história desse pequeno povo de anormais, toda uma história dessas síndromes de anomalia que emergem na psiquiatria praticamente a partir de 1865-1870 e que vão povoá-la até o fim do século XX (FOUCAULT, 2001, p. 61-395).

Em outros momentos do estudo, porém, observei que mesmo nos filmes de cineastas “autorais”, autoidentificados como gays ou bissexuais, e que se contrapõem ao *status quo* social e/ou da indústria de cinema por conceberem obras transgressoras e supostamente fora dos padrões dominantes, nestas ainda identifiquei implícito certo caráter negativo e daninho vinculado às dinâmicas da experiência e expressão das homossexualidades masculinas. Tal caráter insidioso nos discursos fílmicos destes cineastas revelou um curioso paradoxo: embora suas obras promovam a crítica aos valores normativos (ao exercerem um *locus* de resistência a estes), elas também exercem, ao mesmo tempo, a retroalimentação do contexto sócio-político e cultural estigmatizante e normalizador que este/a mesmo/a realizador/a pretendeu questionar e minar.

No que concerne a esta condição de realimentação entre texto e contexto no âmbito das relações entre o cinema, sociedades e culturas, Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis (1999) afirmam, a partir da semiótica social, que apesar da crítica ao realismo e a proposta de separação da arte de toda a relação com o contexto social e histórico, alguns/mas autores/as defendem que a “natureza codificada e construída do discurso artístico dificilmente exclui toda referência à realidade” (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 243, tradução nossa)¹²¹. Para os autores, mesmo Derrida, que foi utilizado com frequência para justificar o “rechaço generalizado de todas as demandas da verdade”¹²² queixou-se que sua visão do texto e contexto não tenha sido compreendida como abarcando o mundo, a realidade, a história. Enfim, que não é possível a suspensão do referencial que dá ensejo à ficção.

As ficções fílmicas, assim como as literárias, inevitavelmente põem em jogo as pressuposições diárias, não somente sobre o espaço e o tempo, mas também sobre as relações sociais e culturais. Se a língua estrutura o mundo, o mundo também estrutura e dá forma à linguagem. O movimento não é unilateral. A história influi na estrutura, no sistema socialmente vivido (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 241, tradução nossa)¹²³.

Já quanto ao paradoxo observado nos filmes e que supõe uma relação ao mesmo tempo de resistência e sujeição ao poder normativo, Judith Butler (2017, p. 101) diz que, para Foucault, o sujeito “[...] nunca está totalmente constituído na sujeição, mas nela se constitui repetidamente; e é na possibilidade de uma repetição que se repete contra a sua origem que a sujeição adquire seu poder involuntariamente habilitador”.

¹²¹ “naturaleza codificada y construida del discurso artístico dificilmente excluye toda referencia a la realidad.”

¹²² Ibid., p.243

¹²³ “Las ficciones fílmicas como las literarias inevitablemente ponem en juego las presuposiciones diárias, no sólo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje. El movimiento no es unidireccional. La historia influye em la estrutura, el sistema socialmente vivido.”

Com isso posso apreender o motivo de encontrar em um mesmo discurso fílmico tanto aspectos de resistência quanto de sujeição ao poder, pois a conjunção destes aspectos no filme pode estar exemplificando a noção foucaultiana, que sugere que o que subjuga e constrange é, ao mesmo tempo, o que fornece armas ao sujeito para lutar contra seu próprio jugo.

O termo que não só designa, mas que também forma e enquadra o sujeito – pensemos no exemplo de Foucault de homossexualidade – impulsiona um discurso inverso contra o próprio regime de normalização pelo qual é gerado. Não se trata, é claro, de uma oposição pura, pois a mesma “homossexualidade” será empregada a serviço da heterossexualidade normalizadora e só depois a serviço de sua própria despatologização. Há um risco de o termo conservar o primeiro significado no segundo. Mas seria um erro pensar que só de pronunciar-lo o sujeito transcenderia a normalização heterossexual ou se tornaria instrumento dela (BUTLER, 2017, p. 100-101).

Assim, referenciando-me em uma abordagem teórica que pressupõe a consciência da sujeição do sujeito ao *status quo*, mas também de sua resistência a ele, proponho-me, ao analisar criticamente os discursos negativos e positivos identificados nos filmes selecionados, contribuir para uma percepção mais crítica do/a espectador/a LGBTQ e em geral. Entendo que um/a espectador/a crítico/a pode vir a refletir sobre o que assiste e, conseqüentemente, sobre sua condição de sujeição e/ou resistência ao *status quo*. O intuito é identificar de que forma o cinema vem construindo estes discursos tão diversos e por vezes tão paradoxais (sublinaramente) e o que, por sua vez, eles vêm provavelmente fomentando em âmbito sócio-político e cultural e, conseqüentemente, subjetivo.

A conclusão do estudo fica a cargo das respostas às seguintes questões: o que tem sido mais proeminente nos discursos fílmicos LGBTQ exibidos no Brasil a partir dos anos de 1980? São as reiteraões performativas¹²⁴ teorizadas por Butler e que constroem “regimes de

¹²⁴ “O conceito de performatividade utilizado por Butler deriva de Derrida, ou melhor, de uma leitura que este fez de Austin. Na teoria dos atos de fala de Austin, exposta em *How to do doing with words*, se considera performativa a prática discursiva que torna realidade ou produz aquilo que nomeia.” (Patricia PORCHAT, 2014, p. 39).

verdade¹²⁵” sobre os corpos¹²⁶ nos quais tais identidades de gênero e sexuais vêm sendo subjugadas a uma condição de exclusão ou de menor valia social? Ou este discurso aponta mais para “linhas de fuga”¹²⁷ a partir das quais “se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado” (Gilles DELEUZE, 1996, p.72-73)?

4.1 VIOLÊNCIA, SEXUALIDADE E MASCULINIDADES NA TRAMA FICCIONAL DO “CINEMA GAY”

Ao assistir ao primeiro longa-metragem previamente definido no *corpus* da pesquisa, *Parceiros da noite* (*Cruising*, William Friedkin, 1980), a fim de dar início às análises dos discursos construídos nos/pelos filmes e relacionados às homossexualidades masculinas a partir dos anos 1980, identifiquei, de imediato, um primeiro tema inter-relacionado a outros dois e que se apresentava recorrente em muitos dos filmes com personagens gays que selecionei para o estudo: **a violência**.

Logo em seguida identifiquei também, neste e em outros filmes, que diferentes manifestações da violência, presente nos enredos, entrelaçavam-se a contextos de **sexo casual** (embora não somente) entre homens gays. Ou seja, a violência estava, em geral, sendo apresentada nas narrativas ficcionais em íntima vinculação à experiência do desejo homossexual masculino que, em muitos delas, era vivenciado nos filmes sem o laço afetivo. Observei que o foco das narrativas girava mais em

¹²⁵ “Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser verdadeiros e nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável.” (Judith BUTLER, 2016, p. 236).

¹²⁶ “O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem um *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito.” (Ibid., p.235).

¹²⁷ “Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (DELEUZE, 1996, p. 22).

torno das diferentes expressões da sexualidade entre gays vivida de forma descompromissada, por vezes de maneira compulsiva e em geral em situações de risco.

Além disso, observei também um terceiro tema em discussão nos filmes e que se entrelaçava de forma recorrente às imagens de violência relacionadas às expressões da sexualidade entre homens gays: **a afirmação da masculinidade hegemônica**¹²⁸ e a consequente exclusão das dissidentes. Estes enunciados reiterativos de afirmação de uma masculinidade compreendida como viril (e normativa), pronunciados por personagens homo e heterossexuais, têm, para os primeiros, o objetivo da desvinculação do desejo sexual por outro homem com a consequente identificação deste desejo à identidade homossexual. Já para os personagens heterossexuais, a reiteração de uma masculinidade viril marca o rechaço ante a qualquer forma possível de identificação com a homossexualidade, bem como justifica o explícito preconceito e rejeição das masculinidades dissidentes, identificadas socialmente como “mais próximas do feminino”.

Tais enunciados de personagens gays e héteros surgem tanto por meio de performances corporais estereotipadas envolvendo comportamentos típicos das masculinidades dominante e dissidentes quanto através de situações e diálogos nos quais tais estereótipos e modelos normativos vêm à tona e são reafirmados. Sobre o percurso sociocultural que envolve a construção das masculinidades e a relação desta construção com os “fantasmas” da homossexualidade e do feminino

¹²⁸ “O conceito de masculinidade hegemônica foi primeiro proposto em relatórios de um estudo de campo sobre desigualdade social nas escolas australianas. [...] Os estudos pioneiros foram sistematizados no artigo ‘Towards a New Sociology of Masculinity’, que criticou extensivamente a literatura sobre ‘o papel sexual masculino’ e propôs um modelo de masculinidades em múltiplas relações de poder. Por sua vez, o modelo foi sistematicamente integrado a uma teoria de gênero sociológica. As seis páginas resultantes em *Gender and Power* sobre ‘masculinidade hegemônica e feminilidade enfatizada’ se tornaram a fonte mais citada para o conceito de masculinidade hegemônica. [...] A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.” (Robert W. CONNELL; James W. MESSERSCHMIDT, 1999, p. 242/243/245)

a assombrarem os homens héteros e também muitos gays, Maria Juraci F. Toneli e Karla G. Adrião (2005) dizem que

o corpo sexuado como masculino recebe da cultura em que está imerso diferentes significados [...]. Os teóricos que escrevem sobre as masculinidades, de Connell a Kimmel, são enfáticos em dizer que a busca de afirmação de uma sexualidade que se distancie de elementos ditos femininos é marcadamente central na constituição das masculinidades. Assim, a homofobia aparece como elemento que rege as interrelações dos homens em seus diversos contextos, de forma tal que busca afastar e rechaçar aproximações em torno de modelos homossexuais, inclusive (TONELI; ADRIÃO, 2005, p. 99-100).

Toneli e Adrião (2005) afirmam ainda, a partir de Kimmel (1997)¹²⁹, que as mulheres e os homens gays se convertem em um outro a ser antagonizado pelos homens heterossexuais em meio aos processos que envolvem a construção de sua masculinidade viril. A afirmação desta virilidade, por seu turno, dá-se a partir de uma projeção identitária contra este outro e que leva à supressão deste último, conduzindo o homem hétero a alçar uma posição de destaque perante esses outros de forma a proclamar sua própria virilidade e superioridade.

Em alguns filmes analisados, personagens homossexuais identificados ao modelo dominante de masculinidade viril reproduzem tal construção identitária em seu próprio comportamento e suprimem ou negam sua orientação sexual. E, semelhante aos personagens heterossexuais nos filmes, também rechaçam as masculinidades dissidentes que, supostamente, estariam mais próximas dos comportamentos ditos “femininos”.

Com estas percepções iniciais relacionadas às representações das homossexualidades masculinas (e também da heterossexualidade dominante) nos primeiros filmes assistidos que pertencem ao *corpus* do estudo, um primeiro percurso analítico e metodológico se revelou fecundo na pesquisa. Passei a tentar identificar *como* (onde, quando e de que forma) uma parcela relevante do cinema com personagens gays vem, desde a década de 1980, inter-relacionando a expressão de gênero e a

¹²⁹ KIMMEL, M. (1997). “Homofobia, temor, vergüenza y silencio em la identidade masculina”. In: VALEDÉS, T; OLAVARRIA, J. (orgs) (1997). *Masculinidades*. Santiago, Isis Internacional/Flasco-Chile (p. 49-62).

vivência do desejo homossexual com questões que envolvem diferentes formas de violência.

Ao refletir sobre a recorrência do entrecruzamento destas questões nos enredos dos filmes e relacionando-a aos dados significativos hoje no mundo, e em particular no Brasil (Tamires MARINHO, 2018), sobre o crescente número das diferentes formas de violências perpetradas contra travestis e transexuais¹³⁰, salta aos olhos a seguinte questão: o “cinema gay” vem denunciando e explicitando a violência social contra os homossexuais masculinos e demais identidades sexuais e de gênero dissidentes? Ou vem, com a reiteração dos discursos fílmicos negativos sobre tais identidades, reforçando sua “anormalidade ontológica”? Pois através da observação da oscilação, nos enredos, da contraposição e por vezes da justaposição de identidade gay à normalidade da masculinidade hegemônica, da cisgeneridade e da heterossexualidade dominante, “o cinema gay”, em seus discursos negativos sobre esta categoria identitária, estaria reafirmando os valores hegemônicos do *status quo* e favorecendo a manutenção da violência contra os próprios gays e, conseqüentemente, contra as demais categorias identitárias foco deste estudo.

Para Graeme Turner (1997, p. 133), o processo de reiteração do pensamento hegemônico no cinema conduz os membros da sociedade a serem persuadidos pelos preceitos dominantes e “a aquiescer em sua própria subordinação” a eles. Quando se observa nos enredos dos filmes o desejo homossexual e a vivência dele construídos como reiteradamente violentos e também atrelados a expressões de gênero vinculadas à masculinidade hegemônica, duas afirmações podem ser feitas: a primeira é que tais discursos, se recorrentes e sem criticidade, contribuem para reforçar os discursos dominantes e estigmatizantes relacionados à experiência homossexual em geral e, segundo, reafirmam ainda mais a anormalidade das masculinidades dissidentes. Estas, ao serem vítimas da negação tanto por personagens héteros quanto homossexuais, mantêm-se

¹³⁰ “A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), em parceria com o Observatório da Saúde LGBT e com o Núcleo de Estudos em Saúde Pública do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares - Ceam/UnB da Universidade de Brasília (NESP/CEAM/UnB), realizaram o lançamento do Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017. O levantamento revela que só no ano de 2017, 179 pessoas Trans foram assassinadas. Esse resultado coloca o Brasil na liderança do Ranking mundial de assassinatos de Travestis e Transexuais.” Tamires MARINHO, 2018. <http://www.nesp.unb.br/index.php/noticias/387-mapa-dos-assassinatos-de-travestis-e-transexuais-no-brasil-em-2017-e-lancado-em-brasilia> (Acesso em: 13 de jun. 2018).

excluídas e mais à mercê de sofrerem violência que os próprios homossexuais identificados ao padrão normativo, apesar destes últimos também serem vítimas de violência por divergirem da norma heterossexual hegemônica.

Os enunciados acima referidos sobre as homossexualidades masculinas podem estar reafirmando também os discursos patologizantes acerca das mesmas, identificadas desde o final do século XIX, como bem observou Foucault, enquanto identidades de sujeitos perversos, psicóticos, instáveis emocionalmente, etc. Tais representações discursivas, presentes nos filmes, constroem e reafirmam “olhares” negativos sobre os homossexuais masculinos por meio dos quais estes continuam a ser vistos como passíveis, se não de matar ou morrer, de serem vítimas de sua patologia e, por isso, objetos de necessário tratamento, medicalização e normalização.

4.2 FORMA DE ANÁLISE E INTER-RELAÇÃO DOS FILMES QUE PERTENCEM AO *CORPUS* DA PESQUISA

Vinte obras foram selecionadas para integrar este momento da pesquisa que será dividido em três capítulos. Por meio delas pretendi observar, primeiro, os três aspectos inter-relacionados descritos no item 4.1 desse capítulo (violência, sexo casual e masculinidade hegemônica) e que foram identificados inicialmente de forma integrada em alguns filmes gays vistos para o estudo proposto. Em seguida inseri outro aspecto, até então não observado, para as análises das obras selecionadas: **a afetividade**. Este último aspecto às vezes foi percebido inter-relacionado aos outros três e às vezes não. Mas em todos os filmes analisados nesses três capítulos, a questão da violência sempre esteve presente. No próximo capítulo, além dos filmes com temáticas relacionadas às homossexualidades masculinas, obras com temáticas vinculadas às lesbianidades, bissexualidades, travestilidades e transexualidades foram analisadas. Não foram analisados filmes especificamente vinculados à identidade transgênero e autodenominada queer. Estes grupos identitários foram estudados no capítulo 3 quando realizei o levantamento bibliográfico das pesquisas realizadas sobre o cinema LGBTQ. As identidades sexuais e de gênero observadas nos filmes analisados aqui e nos demais capítulos foram identificadas por suas ações e falas nas tramas ou por testemunhos dos/as próprios atores e atrizes que compuseram determinado/a personagem.

Os filmes analisados neste e nos dois próximos capítulos são: *Parceiros da noite* (1980); *Querelle* (1982); *Dois tiras meio suspeitos*

(1982); *Fome de viver* (1983); *A cor púrpura* (1985); *Anjos da noite* (1987); *Amor e Restos Humanos* (1993); *Filadélfia* (1993); *Almas gêmeas* (1994); *Felizes juntos* (1997); *Meninos não choram* (1999); *Plata quemada* (2000); *O fantasma* (2000); *Madame Satã* (2002); *A luta pela beleza* (2003); *O segredo de Brokeback Mountain* (2005); *Bubble* (2006); *Um estranho no lago* (2013); *The normal heart* (2014); *Moonlight: sob a luz do luar* (2016).

Estas obras são originárias, em sua maior parte, de distintos países e épocas, porém, algumas delas, dialogam entre si através das temáticas e roteiros desenvolvidos. São as particularidades explícitas e/ou subliminares de suas temáticas, evidenciadas nos filmes através da maneira como foram abordadas em cada um deles, que pretendi identificar, descrever e analisar. Para isso, efetuei um recorte das imagens que considerei as mais representativas para cada parte analisada e as possíveis relações estabelecidas, e transcrevi certos diálogos no mesmo intuito. As análises buscaram realizar o entrecruzamento das imagens e diálogos recortados nas próprias obras, a fim de identificar os consequentes discursos expressos nos diferentes percursos fílmicos recortados. Estes discursos, construídos como “verdades sobre os corpos”, estão expressos nos títulos dos filmes, diálogos, expressão fisionômica, emocional e gestual dos/as personagens, suas posicionalidades identitárias e comportamentos em cena, fotografia, enquadramentos de câmera, montagem, figurinos, cenografia e na trilha sonora que ambienta, conduz a emoção e a percepção do/a espectador/, ou seja, o “clima” geral das cenas. Tais elementos integrados formam a concepção geral da direção que foi, por vezes, também analisada.

Escolhi como “elemento-base” de referência para as articulações e reflexões centrais deste e dos dois capítulos seguintes, e a fim de um aprofundamento maior da inter-relação entre os três primeiros aspectos observados em cada um dos filmes pesquisados, uma obra em especial: *Parceiros da noite* (*Cruising*, 1980). Este longa-metragem, um dos mais polêmicos e criticados da história do cinema no que concerne à forma como os homossexuais masculinos e/ou o moderno “estilo de vida gay” foram retratados, apresenta vários elementos importantes para o estudo. É um filme que pode ser abordado tanto pelo roteiro quanto pela estética formal das cenas ou pela repercussão social que o mesmo gerou.

A partir das discussões levantadas e problematizadas por meio desse longa-metragem, tentei estabelecer o diálogo com alguns filmes escolhidos e que serão analisados nos capítulos 5 e 6. Com isso pretendi construir um recorte de um possível percurso fílmico sobre as homossexualidades masculinas, e depois femininas, bem como sobre as

bissexualidades e transexualidades, no qual as semelhanças e diferenças encontradas, a partir dos quatro aspectos citados, revelem certo caráter de submissão e/ou de transgressão do cinema de temática gay, lésbica, bissexual e transexual aos discursos sociais vinculados a estas categorias identitárias. A diferença entre esses três próximos momentos do estudo é que, no primeiro, detive-me mais em um filme em especial, no segundo analisei filmes de diferentes décadas de uma forma menos vertical, porém não menos detida e/ou particularizada, e no terceiro me detive em três obras específicas em função de motivos que descrevi no capítulo em que elas foram analisadas.

4.3 *PARCEIROS DA NOITE (CRUISING*¹³¹, WILLIAM FRIEDKIN, 1980): REPERCUSSÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO RELACIONADAS AOS MOVIMENTOS DE GAYS E LÉSBICAS E À SOCIEDADE NORTE-AMERICANA DO INÍCIO DA DÉCADA DE 1980

“Enquanto fenômeno psicológico e social, a homofobia enraíza-se nas complexas relações estabelecidas entre uma estrutura psíquica do tipo autoritário e uma organização social que considera a heterossexualidade monogâmica como ideal no plano sexual e afetivo. A interação do psicológico e do social é que deve ser questionada para se compreender os elementos constantes que facilitam, incentivam ou banalizam a homofobia.”
Daniel Borrillo¹³²

“Eu vi uma enorme forma escura. Parecia suspensa e pingava das árvores como uma massa de geleia de alcatrão. No seu centro havia um brilho vermelho brilhante. Stuart Richards”¹³³. São estas palavras (e as

¹³¹ *Cruising* é um termo norte-americano que designa os bares para o público gay masculino nos quais é permitido aos clientes utilizarem vestimentas mais à vontade como cuecas, sungas e/ou codificadas como *jockstrap* e até ficarem nus. Nestes há, além de dança e bebida, a possibilidade da prática do sexo casual.

¹³² BORRILLO, 2010, p. 87

¹³³ “I saw an enormous dark shape. It seemed to hang suspended e dripping from the trees like a mass of tar jelly. At its center was a bright red glow. Stuart Richards.”

imagens que delas decorrem), imaginadas por um *serial killer* (Richard Cox), que abrem o documentário *The History of Cruising – Exorcising Cruising*, de Laurent Bouzereau (2007). No documentário, o diretor estadunidense do longa-metragem *Parceiros da noite* (*Cruising*, 1980), William Friedkin, bem como atores e outros artistas realizadores comentam, *a posteriori*, a concepção e construção do filme, sua participação no mesmo e a repercussão social que a obra gerou.

Com estas palavras iniciais no documentário, identifica-se de imediato o clima sombrio, enigmático e ao mesmo tempo amedrontador que, de fato, os realizadores de *Parceiros da noite* quiseram imprimir ao filme do gênero suspense/terror. E é esse clima de contínua tensão que, efetivamente, vê-se e se sente na tela. *Parceiros da Noite* é um filme sombrio, assustador e enigmático do princípio ao fim no qual as subculturas *leather*¹³⁴ e sadomasoquista gay são retratadas como pano de fundo ideal, segundo Friedkin, para a representação ficcional de um (ou mais de um) *serial killer* “aparentemente”¹³⁵ gay que, na Nova York dos anos 1970, frequentava bares *leathers* e de praticantes de BDSM¹³⁶ e ali escolhia (ou era “escolhido” por) suas vítimas fatais.

¹³⁴ “EN TERMINOS GENERALES: La subcultura *leather* (del inglés “cuero”) comprende prácticas e indumentos que se organizan con un fin sexual o erótico. Una de las maneras en las que el grupo se distingue de las culturas sexuales convencionales es mediante el uso de indumentos de color negro y artículos de cuero. EN LA CULTURA GAY: En el ambiente gay un Leather es un Hombre que se siente atraído por la masculinidad y la virilidad de otro hombre, para lo cual no pretende ser su contrario, sino que complementarse para ser hombres en igualdad.” <http://www.grupo.leather.cl/index.php/leather> (acesso em: 06 de jul. 2018).

¹³⁵ O diretor do filme disse que não construiu o assassino como sendo efetivamente gay.

¹³⁶ “BDSM significa: BD = Bondage / Disciplina, DS= Dominação / Submissão, SM= Sadismo / Masoquismo. BDSM é mais do que um fetiche, para muitos é uma filosofia de vida. É um mundo onde se pode ser você mesmo sem medo de ser reprimido pelo seu fetiche ou fantasia. Na minha opinião, a melhor definição de BDSM foi de um artigo do site Desejo Secreto: ‘SM é, antes de tudo, um jogo sensual, um psicodrama, uma profunda e maravilhosa aventura, muito, muito mais excitante do que sexo convencional, como acontece com qualquer fantasia realizada no plano do erótico. SM é apenas permitir que essas fantasias se realizem – mas dentro de um ambiente seguro e junto com uma pessoa em quem se confia. Implica, assim, em pelo menos duas coisas: mentes abertas e vontade de conhecer novas possibilidades dentro do erótico.’” <https://gasmask.wordpress.com/bdsm-definicoes/> (acesso em: 02 de ago. 2018).

É no imbricamento entre o estigma existente naquele momento histórico acerca do gueto gay nova-iorquino de adeptos do sadomasoquismo e do couro e o imaginário de agressividade que supostamente permearia a vivência de tais práticas eróticas por homens gays viris, que a patologia mental, a violência física e consequentemente a morte encontraram em *Parceiros da noite* o lugar perfeito para se unir e presentificar.

Originalmente, a ideia para a realização de *Parceiros da noite* nasceu do romance de Gerald Walker, um editor e repórter criminal do *The New York Times* que retratou, em seu livro, o processo em parte real e fictício pelo qual um policial de Nova York, designado para capturar um assassino psicótico de homens gays, toma conhecimento de sua própria homossexualidade e começa a assassinar outros gays (RUSSO, 1987).

Segundo Vito Russo (1987),

o romance, enquanto explora o ódio a si mesmo socialmente instilado através de um personagem instável, é homofóbico em espírito e em fato; Ele vê todos os seus personagens gays como tendo sido “recrutados”, condenados à triste vida gay como os vampiros modernos que devem criar novas vítimas para sobreviver. Os personagens gays do romance estão cheios de ódio a si mesmo e ódio às pessoas que os “transformaram” em gays (a culpa geralmente recai sobre o primeiro homem com quem fizeram sexo). O assassino de Walker insinua que o estilo de vida homossexual é inerentemente violento – não que a cena de bares de sexo seja violenta, mas que ser homossexual é ser violento. (RUSSO, 1987, p. 236, tradução nossa).¹³⁷

No filme de Friedkin a situação é similar. Um policial heterossexual novato, Steve Burns (Al Pacino), que namora Nancy Gates (Karen Allen), é encarregado da missão de se infiltrar na cena gay noturna dos bares *leathers* e de adeptos do sadomasoquismo do West Village

¹³⁷ “The novel, while exploiting the socially instilled self-hatred of an unstable character, is homophobic in spirit and in fact; it seems all its gay characters as having been “recruited”, condemned to the sad gay life like modern vampires who must create new victims in order to survive. The gay characters in the novel are all filled with self-hatred and hatred for the people who turned them gay (the blame usually falls on the first man with whom they had sex). Walker’s killer intimates that the homosexual lifestyle is inherently violent – not that the cruising scene is violent, but that to be homosexual is to be violent.”

(NY). Assim, “portando-se” como um homossexual que se interessa por tais práticas eróticas, Burns tenta atrair o assassino já que suas características físicas se assemelham às das vítimas anteriores do *serial killer*. Ao longo do filme, porém, o policial vai ficando visivelmente perturbado com o que assiste nos bares de sexo gay. E se isso significa ou não o abalo das certezas de Burns acerca de sua própria orientação sexual, como na narrativa do livro de Walker, é algo que Friedkin deixa em aberto na trama de *Parceiros da noite*.

Russo (1987), ao analisar o filme e seu contexto de realização, entende que esta ambiguidade acerca da sexualidade do policial Burns é algo proposital e se deve aos protestos do movimento de gays e lésbicas que ocorreram na ocasião da realização e exibição de *Parceiros da noite*. Para os/as que realizaram tais protestos, já que no final da trama acontece mais um assassinato mesmo após a prisão do *serial killer* e a vítima é justamente o vizinho do policial Burns (fig. 5) quando ele residiu no bairro gay, seria plausível a dedução de que o policial, em sua inserção no “mundo gay”, teria percebido sua homossexualidade e, em conflito, adoecido mentalmente. Com isso, por ódio homofóbico, Burns teria cometido este novo assassinato. “Então Friedkin evitou essa situação deixando o final do filme ambíguo” (RUSSO, 1987, p. 238, tradução nossa)¹³⁸.

Figura 5 - O policial Burns, de camisa preta, e seu vizinho Ted Bailey em uma primeira conversa amistosa e descontraída a caminho de um café nas proximidades do bairro gay onde residem. Esta imagem contrasta com a imagem final do personagem de Ted quando ele é encontrado morto no final da narrativa.



Fonte: imagem extraída do filme *Parceiros da noite*, 1980.

¹³⁸ “So Friedkin avoided that situation by leaving the ending of the film ambiguous.”

Independente da importante questão da suposta homossexualidade ou bissexualidade de Burns, que fica em aberto na trama, como também a identidade do assassino de seu vizinho, a composição das cenas, nas quais um policial hétero assiste o que acontece nos bares de sexo gay, pode ser identificada como uma concepção cênica de caráter homofóbico. Nestas cenas, observa-se uma crescente mobilização emocional e enigmática do personagem de Pacino em face do que ele começa a assistir nos bares¹³⁹ (fig. 6).

Ao mesmo tempo, durante as cenas, ouve-se uma trilha sonora perturbadora e não realista de rock pesado¹⁴⁰. Há também uma iluminação sempre escura e/ou azulada nos bares e o foco em personagens com vestimentas da cena *leather*, o que propicia um clima soturno aos locais (fig. 7). Por fim, veem-se enquadramentos de câmera em situações de sexo quase explícito (figuras 8 e 9) e em partes nuas específicas dos corpos dos frequentadores (fig. 10) da noite *leather* (fig. 11) e sadomasoquista gay.

Figuras 6 e 7



¹³⁹As cenas realizadas nos bares gays são verídicas e foram gravadas com a autorização dos frequentadores (que foram pagos como extras pela produção) para “atuarem” como eles mesmos nos locais em que normalmente frequentam e realizam suas experiências eróticas e sexuais. Desta maneira, Al Pacino, heterossexual, vivenciou assim como seu personagem, o possível incômodo de ser “fora do meio” e ter que presenciar o que acontecia nos bares. Pacino até hoje pouco fala sobre sua participação no filme e, quando as cenas terminavam, ele rapidamente saía dos bares. (Álvaro Corazón RURAL, 2014). <https://www.jotdown.es/2014/03/cruising-de-al-pacino-blanco-equivocado-de-los-movimientos-gais/> (Acesso em 15 de jul. 2018).

¹⁴⁰ “A única faceta do filme em que Friedkin desprezou a realidade foi na trilha sonora. A música que sonoriza *Cruising* não é a que se escutava nos bares gays.” (ibid, 2014, tradução nossa).



Fonte: imagens extraídas do filme Parceiros da noite, 1980.

Figuras 8 e 9



Fonte: imagens extraídas do filme Parceiros da noite, 1980.

Figuras 10 e 11





Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

A conjunção do olhar “de fora” do personagem hétero e policial, suas mudanças de comportamento ao longo do filme e a procura constante por um assassino psicopata vinculado ao que acontece nos bares constituem e pressupõem, a meu ver, um discurso fílmico, se não explicitamente moralizante, de reforço subliminar do estigma já existente na época acerca do suposto “estilo de vida gay”. Este, compreendido na ocasião de realização do filme como geralmente promíscuo e/ou formado por sujeitos pervertidos, estranhos – “queers”¹⁴¹ – e marginais, é retratado pela direção com pouquíssimos contrapontos que indiquem, para o/a espectador/a heterossexual, a existência de outros “modos de vida gays” diversos do predominantemente retratado no filme.

Por outro lado, a representação deste “estilo de vida *underground*” construído em sua maior parte de forma impessoal, permeado por cenas de sexo grupal fora dos parâmetros normativos e ambientado por um clima musical sempre tenso que indica perigo iminente, não favorece em nada para que tal “estilo de vida” seja desmistificado e/ou reconhecido apenas como mais uma forma de se viver e relacionar, propiciada por legítimas e livres escolhas individuais.

Mas Friedkin não admite tal acusação e se defende no documentário de 2007. Ele diz:

é claro que, em retrospecto, percebi que *Cruising* não foi o melhor pontapé que se poderia dar como

¹⁴¹ “Desde a revolta de Stonewall, em 1969, gays e lésbicas tornaram-se social e politicamente ativos nos Estados Unidos, mas nos anos 1980 essas minorias sofreram uma crítica incisiva, provocada, sobretudo, pela epidemia da Aids. Tanto governo quanto a mídia lançaram sérios ataques aos ditos ‘pervertidos’. Nesse período duas medidas legislativas foram tomadas contra os ‘queers’: o apoio a leis antissodomia pela Corte Suprema na decisão *Bowers vs. Hardwick* (1986) e a proibição de fundos federais destinados à arte que retratava a homossexualidade (1989).” (Eliane BEIRUTTI, 2010, p. 28).

argumento para a aceitação, por parte das pessoas heterossexuais, do “estilo de vida gay”. Mas o filme nunca foi concebido para ser emblemático acerca do estilo de vida de qualquer pessoa. E o “estilo de vida gay” retratado existe e era um pano de fundo que me interessava para a concepção deste misterioso assassino. Mas isto se tornou uma causa “célebre” a fim de tentarem mostrar que certas pessoas insensíveis como eu usam a mídia *mainstream* para caluniar os gays. Algo que não poderia estar mais longe da verdade. [...] Eu não tinha a intenção de fazer nenhuma declaração, de um jeito ou de outro, sobre o que acontecia nos bares *cruising*. Eu dirigi as cenas nestes bares praticamente como se fosse um documentário. As câmeras gravavam *o que eu via* e não há nenhum comentário feito no filme sobre o que os espectadores estavam vendo. Não há comentários feitos por mim e nem por qualquer personagem do filme de que o que acontecia ali era certo ou errado, imoral ou moral ou qualquer outra coisa. E é assim que sinto hoje sobre isso (informação verbal, tradução nossa)¹⁴².

No entanto, nas cenas que acontecem nos bares, o/a espectador/a homossexual, ou não, é transformado/a indiretamente em um/a parceiro/a das noites do policial heterossexual fora do meio. Ele é transformado em um/a *voyeur*, como o personagem de Pacino. E, junto com ele, o público também “fora do meio” é convidado pelo diretor (heterossexual) a testemunhar, em cumplicidade com Burns, as “estranhas” e “perturbadoras” cenas de sexo gay, grupais, filmadas segundo Friedkin “sem nenhum comentário” da direção e apresentadas de forma documental à plateia.

Mário Alves Coutinho (2016), ao referenciar-se em André Bazin para refletir sobre a forma de captura da realidade pelo cinema, diz que este último, ao apontar que não é possível a captação da realidade como um todo pela câmera, até porque segundo Bazin o/a espectador/a não suportaria, entende que o processo de criação no cinema passa antes “por um certo tipo de ‘interferência’” (COUTINHO, 2016, p. 25) de caráter

¹⁴² THE HISTORY of Cruising. Diretor: Laurent Bouzereau. Roteiro: Laurent Bouzereau . Entrevistados: William Friedkin et al. [21 min]. Setembro de 2007.

metonímico. Ou seja, “aquela que tenta mostrar o todo, escolhendo algumas partes”.¹⁴³

Respeitar o real, aqui, não é filmar passivamente tudo que aparece na frente da câmera, como poderia parecer, dada a concepção baziniana do realismo automático da câmera. Respeitar o real, ao contrário, é também subtrair, escolher, retirar, despojar o real de alguns de seus atributos. Em suma, não é uma atitude passiva, de mero registro, mas ativa de escolha e construção. Certamente, uma retórica, uma estilística e, mais do que nunca, uma “interferência” (COUTINHO, 2016, p. 26).

Na cena abaixo, Burns (fig. 12) chega a um bar de sexo e sadomasoquismo gay e percebe que está acontecendo uma noite dedicada ao fetiche erótico acerca do universo policial (figuras 13, 14 e 15). Como não sabia de antemão o que aconteceria no bar, ele fica paralisado e perplexo ante o que assiste e é interpelado pelos seguranças para que se retire do local. Provavelmente perceberam que sua atitude e roupas demonstravam que ele não se adequava ao que acontecia no bar naquela noite.

Como num espelho multifacetado, o policial se viu por outros ângulos não tão normativos como os que têm costume de se reconhecer e identificar. E, por isso, impactado por “ser de fora do meio” é intimado pelos seguranças do bar a sair do recinto. Ele pertence indiretamente ao meio por ser policial, mas ao mesmo tempo não pertence, por ser hétero, àquele “estranho” e privado mundo sadomasoquista gay. E Friedkin, ao capturar parte da realidade do que acontecia no bar através do olhar da câmera, transfere este seu olhar a Burns e, conseqüentemente, ao/à espectador/a hétero que, por sua vez, fará um juízo moral sobre o que assiste baseado no olhar impactado do policial heterossexual e por seus próprios preconceitos acerca do supõe ser o “estranho estilo de vida gay”.

¹⁴³ COUTINHO, 2016, p. 25

Figuras 12 e 13



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Figuras 14 e 15



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

É a partir da construção do direcionamento do olhar do/a espectador/a construído pela direção de *Parceiros da noite* (olhar da câmera, do protagonista hétero e do espectador/a) que não há como Friedkin dizer que não existe o comentário dele, ou dos personagens,

sobre o que ele expõe na cena, já que cada elemento que compõe a mesma se configura por meio de uma correlação de códigos cinematográficos que, de forma conjunta e coesa, constituíram-se no comentário estético, ideológico e conceitual do diretor. Em sua assinatura. Grafada através da decisão inicial e final do diretor sobre o que focar ou não focar, o que colocar ou não em evidência (e em relação) através da montagem para ser percebido e significado pelo/a espectador/a. E tudo isto desde a concepção inicial da cena a partir do roteiro até a construção e edição final do filme. Como Friedkin pode dizer que não há comentários, se foi ele quem criou o roteiro e dirigiu as cenas concebidas inicialmente por seu próprio olhar em uníssono ao da câmera (“as câmeras gravavam o que eu via”)? E depois, tais cenas, foram configuradas de forma a serem recepcionadas pelo olhar do/a espectador/a através da perspectiva do protagonista.

Laura Mulvey (2003), ao analisar a especificidade da construção do olhar do/a espectador/a no cinema dominante, narrativo e ilusionista e a relação deste olhar com a ideologia patriarcal, o desejo masculino e a objetificação da mulher, diz que o que define o cinema é justamente a sua capacidade de construir um olhar.

O cinema é o lugar do olhar e da possibilidade de variá-lo e expô-lo. [...] Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. [...] Existem três séries diferentes de olhares associados ao cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico¹⁴⁴, o da platéia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera e impedir uma consciência distanciada da platéia. (MULVEY, 2003, p. 452).

¹⁴⁴ “O termo pró-fílmico se refere a tudo o que ocorre sob o olhar da câmera, ou seja, tudo o que existe à sua frente e é por ela registrado” (MULVEY, 2003, p. 452 nota da tradução).

No filme de Friedkin não é o olhar de desejo do homem pela mulher, objetificando-a, o que se percebe construído pela direção na relação que se estabelece entre o que o policial vê nos bares de sexo gay e o que, através desse olhar, é mostrado ao público. Mas, ao contrário, é o olhar de repulsa e homofobia (disfarçado) do homem hétero (protagonista/diretor/espectador/a) frente ao homem gay. Pois este último, tão viril como o primeiro, expõe ao policial (e ao público) a orientação do seu desejo sexual direcionado a outro homem. E “pior”, realiza diante dos olhos do policial (fig. 16) (e do/a espectador/a) nos bares de sexo gay este seu desejo “anormal” e “antinatural”. Tal desejo, percebido *in loco* pelo policial como sendo no mínimo “estranho” na cena concebida por Friedkin, é colocado para o público como “pano de fundo” para uma trama permeada por violentos assassinatos de homens gays por outro homem gay.

Figura 16



Fonte: imagem extraída do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Gayle Rubin¹⁴⁵ (1984), em seu importante e pioneiro ensaio *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical para as políticas da sexualidade*, afirma:

Uma pessoa não precisa gostar ou fazer um ato sexual em particular para que este ato seja reconhecido pelo desejo de outros, e que esta diferença não indica a falta de bom gosto, saúde mental, ou inteligência em qualquer uma das partes. A maioria das pessoas se equivoca ao posicionarem suas preferências sexuais como um sistema

¹⁴⁵ Gayle Rubin “desenvolveu uma teoria central para os estudos de gays e lésbicas: que a diferença de gênero e a diferença sexual estão relacionadas, mas não são as mesmas” Craig KACZOROWSKI, 2015, p. 1, tradução nossa. http://www.glbqtarchive.com/ssh/gay_lesbian_queer_studies_S.pdf. (Acesso em: 18 de jul. 2018).

universal que vai ou deveria funcionar para todos (RUBIN, 1984, p. 20)¹⁴⁶.

A autora continua dizendo que a visão dominante nos EUA, nos anos 1980, época de lançamento do filme, era que boa parte da homossexualidade estava “no lado mau da linha” (RUBIN, 1984, p. 19). Mas se tal expressão da sexualidade fosse vivenciada em forma de casal, monogâmico, ela já seria reconhecida como incluindo um conjunto pleno de interação humana. Já as sexualidades “mais” dissidentes como a “homossexualidade promíscua, sadomasoquismo, fetichismo, transexualidade [e] encontros com cruzamento geracional ainda [eram vistas] como horrores não modulados incapazes de envolver afeição, amor, escolha livre, gentileza ou transcendência” (RUBIN, 1984, p. 19).

Por mais que Friedkin não queira reconhecer, como parece ser o caso, ao vincular o “pano de fundo” da cena *leather* e sadomasoquista gay a uma trama de investigação de assassinatos cometidos neste contexto por um psicopata homossexual, ele reproduziu, mesmo que de modo inconsciente em função de seu lugar de fala hegemônico e momento histórico, o que já vinha dizendo o discurso moralista, normativo e estigmatizante correntes na época e mesmo ainda hoje acerca do suposto “estilo de vida gay”.

Através da construção e exposição, de forma marginalizada e soturna, da cena *leather* e sadomasoquista gay em contraponto à vida “normal” e “correta” do policial hétero e sua namorada, o filme favoreceu a manutenção da noção de normalidade aliada à heterossexualidade e reforçou o estereótipo excludente de anormalidade vinculado à homossexualidade. Esta, mais uma vez, identificada a pessoas estranhas, sexualmente promíscuas e doentes por suas perversões sexuais antinaturais. Salvo as raras exceções dos casais homossexuais monogâmicos que, “regenerados” talvez, estariam mais próximos do parâmetro heterossexual de “excelência”, citado por Rubin em sua pirâmide identitária acerca da exclusão social.

Djamila Ribeiro (2017), por sua vez, afirma que a noção de “lugar de fala” é ampla e não pode se resumir apenas à lógica da conscientização das pessoas subalternas, pois isto levaria ao entendimento de que aqueles/as inseridos/as na norma hegemônica não precisam pensar a si próprios/as e a relação deste seu lugar de fala com os das outras pessoas. A autora diz que “é preciso cada vez mais que homens brancos cis

¹⁴⁶Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes, revisão de Miriam Pillar Grossi.

estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos” (RIBEIRO, 2017, p. 84).

O diretor de *Parceiros da noite*, apesar de não ter refletido sobre o seu lugar de fala como homem branco, cis e hétero ao intencionar realizar um filme acerca da experiência homossexual, foi avisado de várias maneiras pelos/as ativistas e/ou jornalistas gays e lésbicas da inconveniência de suas escolhas temáticas e estéticas relacionadas às homossexualidades¹⁴⁷ (figura 17).

Figura 17 - Militantes gays e lésbicas protestando durante a realização do filme *Parceiros da noite*.



Fonte: fotografia A. J. Epstein. Fonte: site *Jot Down – Contemporary Culture Mag*¹⁴⁸.

Mesmo assim ele se mostrou indiferente a todas as formas de aviso. Por isso Friedkin não pode ser furtar à responsabilidade sobre a construção e o reforço de um “olhar” filmico preconceituoso, homofóbico, discriminatório e o que ele gerou em âmbito sócio-político diante do que o movimento de gays e lésbicas norte-americano (e não só este) estava

¹⁴⁷ “Durante as filmagens, houve ataques a técnicos. Piquetes passavam o dia inteiro gritando e fazendo barulho ao redor das filmagens para que não pudessem gravar o som. Jogaram garrafas, pedras. Os técnicos tiveram que ser protegidos por guarda-costas e trezentos policiais. Havia ativistas que escalavam telhados próximos e, com espelhos, arruinavam a iluminação. Friedkin recebeu ameaças de morte. Muitos bares, nos quais cenas seriam filmadas, quebraram seus acordos. Alguns dos produtores pararam de conversar com seus amigos gays durante meses” (RURAL, 2014, tradução nossa).

¹⁴⁸ Disponível em: <<https://www.jotdown.es/2014/03/cruising-de-al-pacino-blanco-equivocado-de-los-movimientos-gais/>>. Acesso em: 15 de jul. 2018.

tentando desconstruir a duras penas há tantos anos. É o nome de William Friedkin que está nos créditos.

O monstro no filme de terror de Friedkin é a própria homossexualidade. Tudo no filme conspira para apresentar a vida gay como ameaçadora. A música de fundo que acompanha as cenas homossexuais é um rock barulhento e intimidante, enquanto, por outro lado, quando Pacino está com a sua namorada é um “Boccherini violin suíte” (RUSSO, 1987, p. 261, tradução nossa)¹⁴⁹. (figuras 18 e 19).

Figuras 18 e 19 - Na composição destas duas cenas, o policial Burns vivencia momentos românticos e sexuais com sua namorada Nancy (Karen Allen) com o tema musical clássico de fundo citado por Russo. O policial já se encontra perturbado com o que assiste nos bares e isso transparece para ela, mas Burns não quer comentar com a companheira o que está acontecendo.



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Diferente do romance de Walker, que propiciou a ideia que deu origem ao filme, e em que não há alusão às práticas sadomasoquistas gays ou à cena *leather* em particular, a direção de Friedkin é totalmente idealizada aludindo aos elementos que constituem este imaginário erótico,

¹⁴⁹ “The monster in Friedkin’s horror film is homosexuality itself. Everything in the film conspires to present gay life as menacing. The background music accompanying the homosexual scenes is loud, intimidating rock, while score when Pacino is with his girlfriend is a Boccherini violin suite.”

que o estruturam e fornece sentido a estas subculturas e a estes modos de subjetivação individual e coletivo.

O assassino gosta, procura e atrai pessoas que também gostam destas práticas e que estão inseridas na subcultura couro e sadomasoquista gay. E ele (“Friedkin” através do psicopata homofóbico) se utiliza de cada elemento que simboliza tais práticas e evidencia estas subculturas para “conceber e realizar” seus frios e brutais assassinatos. A relação implícita entre este imaginário erótico socialmente compreendido como doentio e o contexto de um homossexual gay e psicótico assassinando outros gays no filme de Friedkin, propõe que praticantes de sadomasoquismo e adeptos da subcultura leather gay são pessoas passíveis de cometerem assassinatos ou de serem vítimas deles.

Na imagem 20, abaixo, veem-se objetos na mala do assassino ou da vítima. Não fica explícito de quem é a mala, mas é o assassino quem manipula tais objetos antes do crime. Os objetos pertencem às práticas sadomasoquistas. Já na imagem 21, no processo de preparação de outro assassinato, a cena é construída de modo que a bota de couro do assassino, um elemento importante do fetiche de submissão da cena erótica *leather*, revela-se enquanto local escolhido por ele para esconder a faca, objeto central de todos os crimes. Na imagem 22, relacionada ao mesmo assassinato da imagem 20, a vítima “cultua” eroticamente a bota do psicopata antes de ser assassinada.

Figuras 20, 21 e 22





Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

O assassino procura e atrai pessoas que gostam destas práticas e que estão inseridas na subcultura couro e sadomasoquista. E ele (“Friedkin” através do assassino) se utiliza de cada elemento que simboliza tais práticas e evidencia estas subculturas para “conceber e realizar” seus frios e brutais assassinatos (Fig. 19). A relação entre este imaginário erótico socialmente compreendido como doentio com o de sujeitos psicóticos no filme de Friedkin, conduziria a que praticantes de sadomasoquismo e adeptos da subcultura leather gay fossem passíveis de cometer assassinatos oudeles

Nesta mesma cena, é explícito o domínio do *serial killer* acerca dos rituais que compõem a experiência erótica da cena sadomasoquista e *leather gay*, e ele (“Friedkin” através do assassino) os realiza com domínio dos mesmos antes do assassinato.

Na sequência da preparação do crime, o assassino primeiro amarra a vítima como se estivesse realizando um perfeito jogo erótico sadomasoquista antes de lhe apunhalar as costas (Fig. 23). Em sua fala à vítima, ele indica que não quer que o “submisso” se sinta desconfortável. Age como um “dominador” que respeita o jogo erótico, pois conhece suas regras, limites e, por isso, diz que não quer machucar seu parceiro. Entretanto, seu objetivo final é outro que não o prazer em comum consentido.

Figura 23

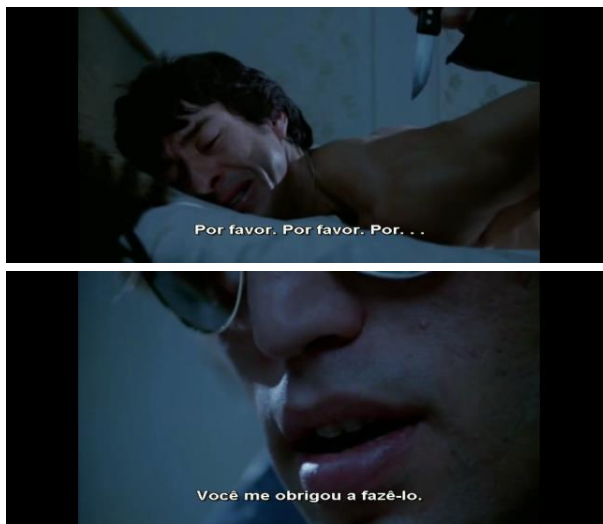


Fonte: imagem extraída do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Há ainda a alusão, pela forma como Friedkin concebe a cena da primeira punhalada – com a vítima deitada de costas e a faca na mão do assassino na vertical – (fig. 24), de que este ato representaria, metaforicamente, a penetração anal entre dois homens.

Na cena seguinte, depois do assassinato, o/a espectador/a recebe a informação, pelo diálogo dos investigadores de polícia com o médico legista que realizou a necrópsia na vítima, de que o psicopata havia sido ativo sexualmente com ela antes de assassiná-la. Esta informação identifica não só a orientação homossexual do assassino, algo que Friedkin afirma não estar explícito no filme, como também seu papel sexual antes dos assassinatos. Além disso, momentos antes do crime, o assassino informa à vítima de que foi ela mesma que o obrigou a matá-lo (fig. 25).

Figuras 24 e 25



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Assim, compreendo que a junção entre a forma como o assassino apunhala a vítima e a correlação desta forma com o ato do sexo anal entre dois homens, bem como o enunciado do psicopata que responsabiliza a vítima pelo crime sublinaramente por ela ser homossexual, indica um forte discurso de manutenção e reforço do ódio aos homossexuais masculinos.

Borrillo (2010) afirma que um número significativo de homens que se coloca no papel ativo na relação sexual com outros homens não se considera homossexual. Eles entendem que não é o sexo do parceiro que

determina sua orientação sexual, mas a passividade enquanto comportamento sexual. Desta forma, o masculino, construído por meio de referências relacionadas à masculinidade dominante heterossexista, mantém-se preservado para aqueles que penetram outros homens. É o ato de ser penetrado que definiria o caráter de feminização, ou seja, do que é “próprio do sexo feminino” e que designaria a orientação homossexual do indivíduo. No papel ativo, “o indivíduo não atraiça seu gênero” (BORRILLO, 2010, p. 90) e, por conseguinte, não corre o risco de se tornar homossexual. No entanto, continua o autor, não basta ser ativo, é necessário também que a penetração não seja vinculada à afetividade, pois, do contrário, isto poderia colocar em risco

a imagem de sua própria masculinidade. Eis, portanto, por um efeito de denegação, como vários homens, sem deixarem de ter relações homossexuais regulares, podem rejeitar qualquer identidade gay e sentir ódio homofóbico (BORRILLO, 2010, p. 90).

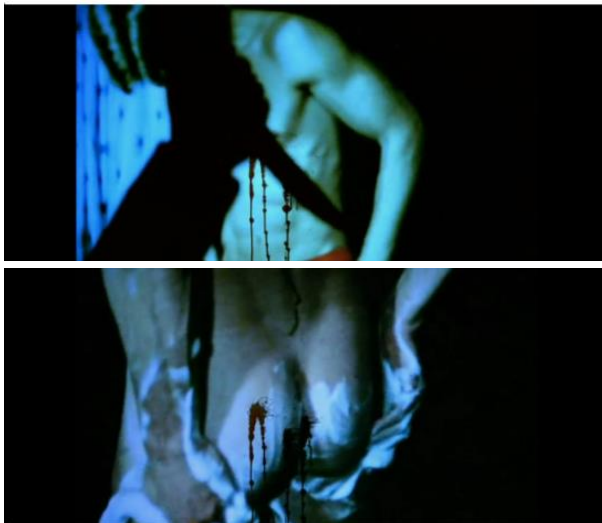
Friedkin, no documentário sobre *Parceiros da noite*, diz textualmente que a faca enquanto objeto perfurante utilizada pelo psicopata para “penetrar” e matar suas vítimas conotava, para ele, a penetração anal. O diretor expõe esta vinculação negativa e estigmatizante entre ato de matar a facadas e a penetração anal entre dois homens como algo relevante em seu processo criativo, imaginário e, por isso, coerente com suas intenções artísticas e estéticas em relação ao filme.

Em outra cena, Friedkin constrói mais um assassinato, mas, neste momento, o crime é realizado dentro de uma cabine privada de um dos bares de sexo que a direção utilizou para filmar e retratar. Nas cabines há a projeção de filmes pornográficos gays no intuito de erotizar a relação sexual que costuma acontecer nestes recintos. É com base na projeção destas imagens eróticas e de sexo explícito, manchadas pelo sangue que jorra de mais uma vítima durante as punhaladas do psicopata (figuras 26 e 27), que a cena como um todo é construída. Mais uma vez a direção alude à penetração anal e ao sexo entre homens como elementos que, misturados ao ódio homofóbico, conduzem a atos de violência e criminalidade (fig. 28).

Observei, inclusive, através da análise das imagens que são projetados rapidamente durante a cena do assassinato, a projeção, quase imperceptível à visão, da imagem de uma penetração anal (fig. 29). Esta imagem aparece em preto e branco, diferente de todas as outras da cena, e a velocidade de sua exibição é também distinta. A diferenciação da cor

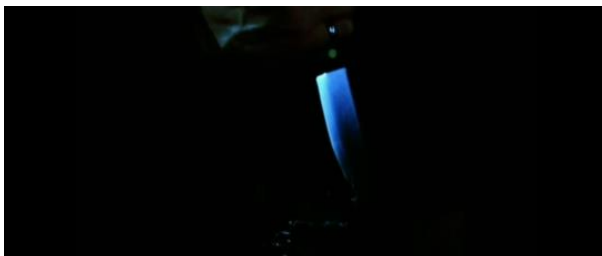
em relação às outras imagens coloridas apresentadas na cena, bem como a explicitude do ato mostrado por ela fornecem à imagem um caráter a meu ver documental. O fato de ser provavelmente uma das cenas do “sexo gay” filmadas por Friedkin, restritas na época, é que levou a imagem a ser ela quase imperceptível ao/à espectador/a por meio da edição¹⁵⁰.

Figuras 26 e 27



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

Figuras 28 e 29



¹⁵⁰ 40 minutos filmados do “sexo gay” de *Parceiros da noite* foram cortados antes da estreia do filme, pois tal material foi considerado inapropriado, na época, pela censura. Esse material foi perdido. Em 2013, “com *Interior. Leather Bar*, os diretores James Franco e Travis Mathews buscam recuperar uma falta: a reconstituição [desses] 40 minutos” (Ubiratan BRASIL, 2013).



Fonte: imagens extraídas do filme *Parceiros da noite*, 1980.

São estas práticas sexuais e fantasias eróticas relacionadas à penetração anal de um homem por outro e/ou à cena *leather* e sadomasoquista gay que se tornam, neste e em outros diferentes momentos do filme, elementos representativos, expressivos, discursivos e alusivos de outro ritual diferente do prazeroso e/ou do erótico: o ritual da violência motivada pelo ódio homofóbico. Tornam-se intrínseco a ele.

Javier Saez e Sejo Carrascosa (2016, p. 73), em suas reflexões sobre as implicações sócio-políticas e culturais acerca do ânus e do sexo anal, dizem que o “cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades”. Os autores afirmam que quando decidiram realizar um livro no qual o “cu” é o tema central, dito deste modo pela implicação política e social que o termo carrega, foi para expor a produção que envolve toda a questão referente ao sexo anal e aos preconceitos e estigmas que tal ato sexual e órgão revelam.

Estamos dizendo que estas linhas que o controlam, o vigiam, o estigmatizam ou o promovem, conformam uma política. [...] Chamamos de política precisamente essa rede de intervenções e relações. Porque para entender as causas e as condições da homofobia, do machismo e da discriminação em geral temos que entender como se relaciona o anal com o sexo, com o gênero, com a masculinidade, com as relações sociais (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 73).

Em face das análises das cenas e das reflexões teóricas articuladas com as primeiras, constato que, em *Parceiros da noite*, tais orientações do desejo, da fantasia erótica, do jogo sadomasoquista e da cena *leather* gays (que se expressam por meio de acordos declarados e espontâneos entre todos/as os/as participantes) se transformam em discursos homofóbicos através dos quais se fundem imagens de violência *versus* vulnerabilidade.

Nesses discursos se observa, por um lado, a relação subliminar entre a criminalização/psicopatia do homossexual masculino supostamente “sádico” e ativo e, por outro, a de vitimização/sofrimento do homossexual masculino supostamente “masoquista” e passivo. Um clichê de cunho heteronormativo onde se vê a vinculação do papel do sádico, ativo e supostamente violento no jogo erótico e sexual gay com o papel do masoquista, passivo e supostamente sofredor e vítima no mesmo jogo.

A crítica feminista da representação vem demonstrando que qualquer imagem da nossa cultura está situada dentro e por sua vez é interpretada a partir de contextos amplos e relacionados às ideologias patriarcais. Nestas, “os valores e efeitos são sociais e subjetivos, estéticos e afetivos – e, obviamente, permeiam toda a estrutura social e, portanto, todos os sujeitos sociais, tanto mulheres quanto homens” (LAURETIS, 2003, p. 6).

Com base na pesquisa de Laura Mulvey (2003) sobre a representação da mulher no cinema *mainstream* hollywoodiano, Lauretis (2003) enfatiza que o filme *mainstream* criou os códigos sobre o erotismo dentro da linguagem da ordem patriarcal hegemônica. Nesta, os atos sexuais heterossexuais, maritais e reprodutivos “estão sozinhos no topo da pirâmide erótica” (RUBIN, 1984, p.15). Já os demais vão, em referência aos primeiros, afastando-se pouco a pouco até chegarem à base da pirâmide onde se encontram os mais desprezados e desprezíveis sujeitos, que se presumem doentes mentais, de má reputação, passíveis de crimes, com restrição de mobilidade social, sem quase nenhum apoio institucional e sofrendo sanções econômicas (RUBIN, 1984). É neste modelo erótico patriarcal que Friedkin inconscientemente se pauta para criar seu psicopata, suas vítimas e sua história de crimes cometidos e sofridos por homens gays.

Foucault (2004), por sua vez, em desacordo com a ideia de que as práticas sadomasoquistas são a realização de tendências profundamente inconscientes, vê, nestas práticas, a criação real de novas e diferentes possibilidades de vivenciar o prazer, algo que não se tinha imaginado anteriormente. “A ideia de que o S/M é ligado com uma violência profunda e que essa prática é um meio de liberar essa violência, de dar vazão à agressão é uma ideia estúpida” (FOUCAULT, 2004, p. 5). Para o filósofo, tais pessoas estão erotizando partes do corpo até então não erotizadas. Criando novas formas de sentir prazer que não passam necessariamente pelo prazer exclusivamente sexual. É o que ele vai chamar de “dessexualização do prazer. [...] O que estas práticas nos mostram é que podemos produzir prazer a partir dos objetos mais

estranhos, utilizando certas partes estranhas do corpo, nas situações mais inabituais” (FOUCAULT, 2004, p. 5).

Compreendo que *Parceiros da noite*, através da forma de abordagem realizada pela direção e que vincula violência, psicopatia, desejo sexual, fantasia e prazer eróticos ao contexto das experiências homossexuais, constrói e reproduz um discurso de exclusão e de reiteração da anormalidade das sexualidades dissidentes ao vincular tais sexualidades e suas expressões e comportamentos a situações de violência e criminalidade. Nesta abordagem e viés discursivo, a busca legítima pelo prazer individual é desvirtuada e inserida na instância da patologia e do crime. Com isso, além deste discurso perpetuar o estigma de marginalidade e perversão que constituiriam tais sexualidades e práticas eróticas, ele vai minando o potencial transgressor e criativo delas. Ao serem mais uma vez capturadas e por sua vez reguladas pelas instâncias normalizadoras da heterossexualidade dominante, elas são reprimidas e/ou, como no filme de Friedkin, transformadas em imagens-clichês estereotipadas a serviço da manutenção do *status quo* patriarcal.

Os praticantes de sadomasoquismo e *leathers* gays, ao serem direcionados por meio da imagem fílmica a contextos onde a patologia ou a violência são a regra, passam a ser compreendidos, de maneira geral, à mercê de algo que supostamente não controlam e onde a racionalidade não consegue ter domínio sobre a experiência. Por isso tais práticas e comportamentos, considerados fora da “normalidade” da razão e da moral vigente na época, precisam ser coibidos, regulados e normalizados, a fim de se aproximarem de uma sexualidade “saudável” e aceitável socialmente, ou, então, serem objeto de perseguição e punição. (Des)viados da norma de conduta (hétero)sexual “adequada”, tais indivíduos que realizam essas práticas estariam inconscientemente corporificando os papéis de “vítimas” e/ou de “algozes” para os quais suas próprias experiências desejantes “anormais” os estariam conduzindo.

A noção de monstrosidade [acerca das homossexualidades], que começa a ser elaborada no século XIX, remete, por sua vez, não à idéia de transgressão, mas de irregularidade. Trata-se da noção de monstro moral, ou seja, a monstrosidade devido não propriamente à natureza, à desordem das espécies, mas ao próprio comportamento humano (Márcio A. da FONSECA, 2005, p. 250).

O discurso fílmico de *Parceiros da noite* reafirma sublinaramente, e de forma conservadora, que tais práticas “doentias” e “monstruosas”

realizadas por sujeitos homossexuais “anormais” necessitam sofrer a intervenção do Estado – da polícia, da psiquiatria e da lei – a fim de se restringi-las, o dano social ser sanado e a ordem dominante restaurada. É nessa lógica patriarcal e (hétero)normativa que a trama do filme se baseia e é construída.

Há uma situação, no entanto, mais para o fim do filme, que vincula e amplia de forma negativa a visão estigmatizante de anormalidade que se compreende relacionada às homossexualidades em geral. Após o psicopata ser preso, um novo assassinato é cometido. Só que a vítima neste momento é um personagem gay que não pertence à cena *leather* ou S/M. Esta nova morte insinua, de forma indiscriminada, a patologia mental e a presença da violência nos diferentes contextos do “estilo de vida gay” e não somente aos relacionados aos mais “estranhos” e “marginais” grupos e desejos.

A esse respeito, o próprio ator e hoje também diretor Don Scardino, que representou Ted Bailey, o último personagem gay assassinado, diz:

“Achei o assassinato do meu personagem mais moralmente repreensível do que qualquer outra coisa, porque eu estava interpretando um cara comum que por acaso era gay. Então, o que o filme acabou dizendo é que ninguém está a salvo. O ponto abordado no filme deveria ter sido que quando você reprime a sexualidade em geral, quer seja heterossexual ou homossexual, isso pode fomentar a violência. Nós não somos ensinados a lidar com o crescimento da visibilidade gay na sociedade, de modo que nós geramos violência contra isso. *Cruising* teve a oportunidade de dizer isso e não o fez.” (RUSSO, 1987, p. 259, tradução nossa)¹⁵¹.

Friedkin realizou um filme com um conteúdo subliminar preconceituoso acerca da experiência homossexual masculina em um momento histórico e em um país de muitos setores conservadores, porém com outros progressistas. E, naquele momento em particular, a luta pela

¹⁵¹ “I found the murder of my character more morally reprehensible than anything else because I was playing na average guy who happened to be gay. So what the film ended up saying is that no one is safe. The point of the movie should have been that when you supree sexuality of any kind, heterossexual on homossexual, it can foster violence. We’re not taught to handle growing up gay in this society, so we engender violence, against it. *Cruising* had a opportunity to say that it didn’t.”

afirmação social e política das homossexualidades, tanto masculinas quanto femininas, bem como das dissidências de gênero, já estava em pleno curso desde o final da década de 1960. O curioso é que por mais que o diretor e ao mesmo tempo roteirista do filme estivesse vivendo naquele exato momento e país, parece que ele não estava atento ao que já vinha acontecendo por lá e pelo mundo há mais de uma década. Ou ele não se deu conta ou realmente não se importou e/ou avaliou com cuidado sobre o peso negativo que seu discurso “não intencional” sobre os gays poderia causar. Será por ser um homem branco e hétero? Ele mesmo admite que quando os protestos começaram, “não estava preparado para aquela reação inicial” (fig. 30) (informação verbal)¹⁵².

Figura 30 - Manifestações de gays e lésbicas contra a realização do filme *Parceiros da noite*.



Fonte: *O outro lado de Hollywood (The Celluloid Closet, 1995, Rob Epstein e Jeffrey Friedman)*.

A questão que parece se apresentar, é que o imaginário criativo e a personalidade talvez egocêntrica de Friedkin, motivada pelo sucesso como diretor aclamado, constituíram-se como a coisa mais importante para ele. Maior do que qualquer outra questão minoritária (nos dois sentidos do termo), de cunho identitário e/ou político, que o confrontava naquele momento. E ele deixou bem nítido isso quando afirmou que, indiscutivelmente, a junção da cena *leather* e S/M gay criava um pano de

¹⁵² THE HISTORY of Cruising. Diretor: Laurent Bouzereau. Roteiro: Laurent Bouzereau . Entrevistados: William Friedkin et al. [21 min]. Setembro de 2007.

fundo ideal para as suas intenções artísticas, e que seu filme não tinha o intuito de ser “emblemático” de qualquer estilo de vida. Desta forma, se o “pano de fundo” favorecia o suspense/terror de seu filme, isso era o mais importante e justificava sua representação.

Esta afirmação peremptória acerca do “pano de fundo” ideal¹⁵³ à trama e de que Friedkin não abre mão mesmo em 2007, quando o documentário sobre seu filme foi realizado, aponta para a necessidade de reafirmação e defesa de alguém que é interpelado por suas escolhas. Em resposta, talvez por culpa ela reafirma a sua não responsabilidade sobre o prejuízo humano, social e político que o filme causou, pois, afinal, a criação é livre e Friedkin não estava querendo ser “político” ou realizar um filme em defesa de qualquer “estilo de vida”.

No entanto, com isso, ele novamente ignora o que os/as ativistas de uma comunidade oprimida, e que protestaram de forma veemente contra a realização do filme, já vinham realizando há mais de uma década. Pessoas que lutavam pelo respeito à diversidade sexual e de gênero, o fim da violência, opressão e pela afirmação social da igualdade de direitos em um país que diz prezar pelos valores democráticos.

Mas Friedkin parece que não ouviu esta comunidade, suas pautas, interesses sociais e políticos. Ele não atentou que sua vontade e liberdade criativas atingiriam frontalmente valores que estavam sendo construídos há tempo com muita luta.

Há relatos elogiosos no documentário de 2007 sobre *Parceiros da noite* acerca da insistência e irredutibilidade da direção de Friedkin em continuar a filmar a despeito dos protestos que aconteciam contra a realização do filme. E por mais que por um lado ele reconheça “em retrospecto” que o filme não foi a melhor forma de exposição do “estilo de vida gay” para o público heterossexual, por outro ele diz que não estava interessado em defender nenhum estilo de vida. Ou seja, reconhece, mas ao mesmo tempo não admite os efeitos negativos do que produziu.

Como era um jovem diretor, mas já famoso na ocasião por ter sido indicado duas vezes ao Oscar de melhor direção em *Operação França* (*The French Connection*, 1971) e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), parece que Friedkin não estava preocupado com o que aquele grupo minoritário dizia sobre a temática de seu filme e a forma como ele a estava delineando.

¹⁵³ Friedkin não usou especificamente o termo “ideal” para justificar o uso da cena sadomasoquista e *leather* gay em seu filme. Mas a maneira como ele expressa verbalmente, no documentário de 2007, a necessidade deste “pano fundo” para a concepção filme, remete a esta compreensão de algo ideal para ele.

No entanto, com os crescentes protestos,

Friedkin percebeu que seu filme comunicava o que os ativistas gays afirmavam que estava sendo dito através dele, e acrescentou um aviso a todas as cópias: “Este filme não pretende ser uma acusação ao mundo homossexual. Ele está inserido em um pequeno segmento desse mundo, que não pretende ser representativo do todo.” O aviso é uma admissão de culpa. Que diretor faria tal afirmação se ele realmente acreditasse que seu filme não seria considerado representativo do todo? (RUSSO, 1987, p. 238, tradução nossa).¹⁵⁴

Rubin (1984, p. 1) diz que o “sexo é sempre político. Mas há períodos históricos em que a sexualidade é mais nitidamente contestada e mais excessivamente politizada.” E no início dos anos 1980, época pré-AIDS, o momento era de forte enfrentamento político por questões relacionadas às sexualidades dissidentes e à repressão às mesmas em várias partes do mundo¹⁵⁵.

A autora diz que, mesmo na “liberada” São Francisco, em uma ocasião de 1981,

a polícia deteve cerca de 400 pessoas em uma série de varreduras na Rua Polk, uma das vias locais da vida noturna gay. O espancamento de queers se tornou uma atividade recreativa significante para jovens homens urbanos. Eles vão para bairros gays armados com tacos de baseball e na busca por problemas, sabendo que os adultos em sua vida secretamente aprovam essa prática ou vão ao menos fazer vista grossa (RUBIN, 1984, p. 6).

¹⁵⁴ “Friedkin realized that his film said what gay activists claimed it said, and he added a disclaimer to all prints of the film. ‘This film is not intended as an indictment of the homosexual world. It is set in one small segment of that world, which is not meant to be representative of the whole.’ This disclaimer is an admission of guilt. What director would make such a statement if he truly believed that his film would not be taken to be representative of the whole?”

¹⁵⁵ “A *Gay Activist Alliance* e a *Gay Task* estavam em cima do diretor. Elas disseram que o filme era uma ‘provocação homófoba’, que serviria apenas para que os gays sofressem mais agressões, e que retratava os homossexuais de maneira estereotipada. Outros gays, por outro lado, amantes de couro, ficaram felizes que um filme fosse filmado sobre suas fixações eróticas.” (RURAL, 2014, tradução nossa).

Neste mesmo período no Brasil, em função da ditadura militar, “o modo de vida LGBT sofreu repressão com as tentativas de ocultar suas manifestações, porque a violência do estado autorizava e apoiava a perseguição contra homossexuais” (Marisa FERNANDES, 2015, p. 147). Essa repressão aos/às LGBTQ era presente de diferentes formas, nos diversos estados do país e na mídia.

Segundo Rafael Freitas Ocanha (2015, p. 172), “a passagem para a democracia [no Brasil] se deu com estereótipos de lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e transgêneros atrelados à prostituição e criminalidade na prática policial”. E as frequentes rondas policiais existentes naquele momento, apoiadas legalmente pela “lei da vadiagem” e que legitimavam a repressão e a criminalização de indivíduos LGBTQ, mantiveram-se no cotidiano das cidades intocadas mesmo após o início da abertura política.

No entanto, a resistência a essas atitudes repressivas e “higienistas” dos governos municipal, estadual e federal brasileiros também foi marcante durante esse período no Brasil. Fernandes (2015) diz que as pessoas que mais sofriam as violências perpetradas pelas forças policiais das operações Rondão e Limpeza eram:

lésbicas, negros, gays, travestis e prostitutas que ativamente vinham protestando contra a violência instalada. Conjuntamente, organizaram um ato público, para o dia 13 de junho de 1980, em frente às escadarias do Teatro Municipal de São Paulo e, na sequência, tomaram as ruas em passeata (FERNANDES, 2015, p. 137) (figuras 31 e 32).

Figuras 31 e 32 - Imagens da primeira manifestação de LGBTQs no Brasil contra a violência policial e em favor da libertação da prisão de LGBTQs, negros/as e prostitutas.



Fonte: Ditadura e homossexualidades – Iniciativas da comissão da verdade do estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Tomo I¹⁵⁶ e Um outro olhar – para mulheres lesbianas e afins¹⁵⁷.

Apesar do contexto histórico hostil, repressivo e de fortes embates políticos e sociais em diferentes partes do mundo, parece que William Friedkin não se sentia inquietado. Suas preocupações como artista pareciam ser mais estéticas do que políticas. Mas é no mínimo intrigante

¹⁵⁶ Disponível em: <<http://comissaoaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap7.html>>. Acesso em 11 de ago. 2018.

¹⁵⁷ Disponível em: <<http://www.umoutroolhar.com.br/2012/02/do-lado-do-mappin-mesmo-com-chuva.html>>. Acesso em: 11 de ago. 2018.

que estes temas, que se apresentavam tão candentes em sua própria sociedade, bem como em outras, não o instigassem a construir um discurso fílmico relacionado a eles. Curiosamente, ele dirigiu outro filme sobre homossexualidades masculinas em 1970¹⁵⁸ e que em parte foi analisado no capítulo 6.

Em *Parceiros da noite*, o diretor explicitou o discurso machista e ao mesmo tempo LGBTQfóbico existente em sua sociedade, mas pouco propôs, a meu ver, um comentário de teor crítico sobre tais temas. Desta forma, como seu discurso apresenta a opressão e o abuso de poder sobre determinados grupos socialmente discriminados, mas não problematiza esta opressão e nem constrói nenhuma instância de resistência desses grupos no filme que instaure uma leitura mais crítica sobre a opressão e seu possível enfrentamento, tal discurso, no meu entendimento, apenas reitera o discurso de dominação do *status quo* e o de submissão desses grupos.

Será que só a explicitação de um discurso opressor, pelo fato dele favorecer a visibilidade da opressão, promoveria alguma modificação efetiva e/ou consciência social acerca da opressão que o filme alude? Talvez de uma forma lenta, pode ser. Mas será que o/a diretor/a de um filme (ou peça de teatro) não tem o papel de intensificar este processo? De problematizar um pouco mais algo de difícil e complexa resolução social e que está sendo construído, apontado e comunicado pela direção em sua criação artística?

Penso que estas questões tocam no tema da responsabilidade sócio-política do/a artista, de seu papel como formador/a de opinião e do cinema (e da arte) como prática social. Mas penso também que é necessário que este/a mesmo/a artista/cineasta se conscientize deste seu papel, se de fato acreditar nele, e que o use como arma efetiva de denúncia e crítica da opressão e das violências institucionais a fim de atuar como agente transformador do *status quo* preconceituoso e desigual por meio de suas criações. Que exerça seu lugar de poder no mundo assumindo “que a escrita do cinema, sua representação da ação humana, institui uma ‘consciência cultural’ desse encontro com a realidade” (LAURETIS, 2003, p. 37). Caso contrário, o/a cineasta/artista terá apenas em sua defesa o argumento pífio da “liberdade de expressão” como justificativa, fragilmente defensável, para a realização de obras a serviço de seus próprios interesses, ou do *status quo* vigente, sem nenhuma preocupação com a repercussão dos diferentes e delicados aspectos da realidade e “da ação humana” que se propõe a retratar e a discursar sobre eles.

¹⁵⁸ *Os rapazes da banda* (*The boys in the band*, 1970).

Na ocasião da realização de *Parceiros da noite*, o jornalista e ativista gay Ronald Gold, do *National Gay Task*,

queixou-se que sempre tinham que lutar contra os fanáticos que exigiam seu direito à liberdade de expressão para expressar seu ódio pelos gays. E especificou: “Nós não pedimos censura, só pedimos a Hollywood para aplicar a mesma autocensura que tem com outras minorias” (RURAL, 2014, tradução nossa).¹⁵⁹

Lauretis (2003, p. 37), referenciando-se na visão de Pier Paolo Pasolini sobre o potencial de alcance cultural e social do filme, diz que “o cinema, como a poesia, é translinguístico: ele excede o momento da inscrição, o aparato técnico para tornar-se ‘uma dinâmica de sentimentos, afetos, paixões e idéias’ no momento da recepção”. A autora continua dizendo que a ênfase de Pasolini nesses quatro elementos não se refere à mera resposta pessoal e idiossincrática do/a espectador/a em face da recepção do filme, mas a “uma noção atual de audiência como um local de relações produtivas, do engajamento da subjetividade no sentido, nos valores e na imaginação (*imaging*)” (LAURETIS, 2003, p. 38), ou seja, na construção das imagens no cinema.

Três outras cenas de *Parceiros da noite* revelam outros aspectos homofóbicos e transfóbicos de forma explícita e que reforçam, a meu ver, a superioridade social da cisheteronormatividade, seu poder de reiteração da suposta “anormalidade” das identidades LGBTQ e, conseqüentemente, sua exclusão. Além disso, constata-se nestas três cenas, e em outras que se referem a estas, enunciados pouco críticos vinculados aos juízos e às interpelações normativas e ofensivas feitas por personagens heterossexuais/policias aos/às personagens gays e travestis. Desta forma, as cenas em questão reafirmam a submissão dos sujeitos constituídos por sexualidades e identidades de gênero dissidentes à norma dominante e a reificação de sua menos valia social.

Na primeira cena analisada surge outro elemento que se soma aos citados e que se refere ao discurso machista relacionado às mulheres e a conseqüente vinculação deste às travestilidades. Nesta parte do discurso fílmico, recupero o que foi exposto por Toneli e Adrião (2005) quando refletem que a construção e a afirmação da masculinidade viril necessitam

¹⁵⁹ “se quejó de que siempre tenían que luchar contra fanáticos que exigían su derecho a la libertad de expresión para manifestar el odio que sentían por los gays. Y especificó: ‘No pedimos censura, solo le pedimos a Hollywood que se aplique la misma autocensura que tiene con otras minorías’”.

da exclusão do que concerne supostamente ao feminino em todas as instâncias sociais nas quais ele se expressa.

Assim, na cena em questão, dois policiais revelam inicialmente o seu ódio às mulheres, em seguida aos gays e por fim a duas travestis através das quais eles exortam seus aspectos misóginos, transfóbicos, violentos e prepotentes ante a necessidade de autoafirmação machista e viril. Vejamos como estes aspectos são apresentados através dos diálogos e da construção da cena como um todo.

Capítulo 1. 2:20.

Plano 1

É noite, dois policiais realizam uma ronda noturna em uma viatura. Em primeiríssimo plano, de dentro do automóvel, um deles comenta para o outro sobre a viagem repentina de sua esposa. Música: há uma música instrumental que remete a um clima de suspense e medo e que se mantém até o fim da cena.

1. **Patrulheiro DiSimone** (Joe Spinell) – Ela não vai me fazer de bobo. Foi para Flórida com as crianças, ver a irmã, deixou-me um bilhete. Dez anos...
2. **Patrulheiro Jerry** (ator não informado na ficha técnica) – São todas uns trastes.
3. **PDS** – Como?
4. **PJ** – São todas uns trastes.
5. **PDS** – Quem?
6. **PJ** – Todas elas. Está melhor assim.
7. **PDS** – (demonstra contrariedade no seu tom de voz com a fala do PJ) Limite-se a conduzir. Vai conduzir este carro a vida toda. Não sabe nada.

Plano 2

Corta. A cena agora, em plano geral, apresenta a calçada de uma rua à noite onde, aparentemente, somente homens gays estão caminhando. Muitos estão com jaquetas, bonés, chapéus de couro e jeans. Um único transeunte destoa dos demais por estar com um short bem curto e camisa de cor clara. Dois homens caminham abraçados enquanto outros dois outros estão parados, um sentado e o outro em pé, abraçando-se e se beijando. Os policiais, como se observassem o que foi mostrado ao/a espectador/a através da cena, voltam a conversar.

8. **PDS** – Eu pego aquela puta. Não vai aprontar comigo. Eu a pego.

9. **PJ** – Você vai pegar. Pode ter certeza.

Plano 3

Corta. A cena retorna para o interior do veículo e para os dois policiais em PP. Eles começam a comentar sobre o que viram na rua.

10. **PDS** – Um dia, essa cidade toda vai pelos ares.

Plano 4

Corta. A cena retorna ao PG da calçada e os transeuntes.

11. **PDS** – Antes, conseguia jogar bola nestas ruas. Agora olhe para aqueles tipos. Meu Deus, o que está acontecendo?

Plano 5

Corta. A câmera agora apresenta a viatura policial em um plano de detalhe pelo lado esquerdo do automóvel. Ao mesmo tempo o/a espectador/a avista a aproximação de duas travestis caminhando, na calçada, na direção contrária à do automóvel. De repente o carro freia, o que dá a entender que um dos policiais, provavelmente DiSimone, mandou o carro parar ao avistá-las. Elas também estão vestidas com jaquetas e quepes de couro, mas estão com perucas e maquiadas. Corta. Em PP, de dentro do carro, o policial DiSimone as interpela.

12. **PDS** – Ei, garotas, estão trabalhando?

Plano 6

Corta. A câmera agora, em plano americano, mostra as travestis caminhando. Uma delas, a partir da abordagem do policial, manda um beijo debochado para ele e ambas continuam caminhando.

13. **Travesti DaVinci** (Gene Davis)¹⁶⁰ – Está comprando? (fala para o PDS)

¹⁶⁰ Irmão de Brade Davis, protagonista de *O expresso da meia-noite* (*Midnight Express*, 1978) e *Querelle* (*Querelle de Brest*, 1982), ambos analisados na pesquisa.

14. **PDS** – Não, querida, não estou.

A travesti que interpelou o policial mostra a língua para ele e as duas continuam a caminhar. O policial DiSimone salta do carro rapidamente e vai em direção a elas. As travestis seguem caminhando mais rápido.

15. **PDS**. O que é isso?

Elas continuam andando e ele as segue.

16. **PDS** – Você vai se quebrar se cair desse salto. (irônico).

17. **TDV** – Sim, e a tua irmã também. (reativa).

18. **PDS** – A minha o quê? Vem cá, vou te dar na cara! Vem! (tom de voz ríspido).

Plano 7

As travestis param e a câmera mostra o policial DS e as travestis em plano de conjunto.

19. **TDV** – Ei, cara, deixe-nos em paz, pode ser? (com expressão de contrariedade).

20. **PDS** – Já disse para vir aqui! (tom enfático).

21. Travesti 2 (ator desconhecido) – Você já me ferrou na semana passada, durão.

22. **PDS** – Me fez muito bem. (irônico).

23. Travesti 2 – Querido, não aguento ser presa outra vez este mês.

Plano 8

Corta. A câmera mostra o policial em PA. Sua fala revela o lugar social de onde fala.

24. **PDS** – Você está outra vez na minha esquina. Sabe o que isso quer dizer?

Plano 9

Corta. A câmera volta para as travestis em PA. Travesti Da Vinci cospe no chão.

25. **PD** – Entre no carro! Para dentro do carro! (tom de voz alto).

A travesti De Vinci caminha na frente em direção ao carro enquanto a travesti 2 a segue. Quando a travesti 2 passa pelo patrulheiro DiSimone, ela o chama de viado. Ele olha para ela com expressão de raiva.

Plano 10.

Corta. A imagem agora mostra em PG o carro parado em um beco. .

Plano 11.

Corta. A cena revela o interior do veículo e mostra as duas travestis e o policial DiSimoni no banco de trás e o policial Jerry na frente.

26. **PD** – (O policial DiSimone se dirige a travesti 2) Você me lembra um tipo que conheci. Era um chupador de pau (Os policiais riem).

27. **PJ** – Antes disso, era chupador de rolha. (ele ri muito e alto).

28. **Travesti 2** – Vocês são hilários.

29. **PJ** – Ah é? Vem cá. Quero te mostrar o meu cassetete. Anda! Chega aqui!

Plano 12

Corta. A cena mostra, em PG, de longe, a parte de trás da viatura parada no beco. A travesti Da Vinci salta do carro pelo lado esquerdo e vai por trás do automóvel em direção ao banco da frente do lado direito. Ela entra no carro. Quanto bate a porta imediatamente entra no enquadramento da cena o assassino. A câmera sem corte muda o foco e se direciona, em plano médio, ao personagem que está caminhando vestido com uma jaqueta de couro. Não se vê o rosto dele e, com o foco em suas costas, a câmera se mantém parada acompanhando sua caminhada em direção a um *private club (cruising bar)*. Ele entra no bar. Fim da cena. (*Parceiros... Cap. 1*).

Embora as duas travestis tentem argumentar com o policial para que as deixem seguir e, com a negativa dele, reagem, enfrentam-no e o hostilizam dentro de suas possibilidades, é explícito, na cena como um todo, tanto a supremacia da instituição policial sobre elas quanto o preço que têm que pagar por a terem minimamente desafiado.

Com a construção da cena, observa-se inicialmente o machismo dos policiais vinculado à misoginia em seu discurso inicial sobre as mulheres, em seguida a homofobia deles nos comentários depreciativos acerca dos transeuntes gays, os quais deveriam proteger e não julgar, e, por fim, a ação violenta dos policiais em face da submissão das travestis e do conseqüente assédio e abuso sexual como forma de demonstração de sua superioridade viril.

A forma como os diálogos e a cena são construídos expõe um percurso discursivo no qual a masculinidade hegemônica, o poder dominante heteronormativo e o Estado patriarcal, através da força policial, são reafirmados por meio da desqualificação das mulheres, da depreciação dos gays e da submissão das travestis. Não há “linha de fuga” possível nesta cena e nem em nenhuma outra construída ao longo da narrativa fílmica de William Friedkin.

Na segunda cena analisada, o policial Burns, ao se mudar para um bairro de Nova York em que residem muitos gays e lésbicas, logo que chega ao apartamento começa a arrumar suas roupas. Neste momento, ele descobre a existência de inúmeras revistas pornográficas gays no armário do imóvel que alugou e que haviam sido deixadas ali pelo antigo morador. Ele tira algumas revistas do armário, olha as capas e imediatamente junta todas elas e sai do apartamento para jogá-las no lixo. É neste momento que ele conhece seu vizinho Ted Bailey, um jovem gay, que diz a John Forbes (nome fictício de Burns) que as revistas eram de Bobby, seu vizinho anterior, que tinha um “gosto exótico” por tais revistas.

Em primeiro lugar não entendo porque o gosto por revistas pornográficas gays seria “exótico” para um homem gay. Se fossem revistas de pornografia hétero, este gosto até poderia ser compreendido como mais exótico. Mas de cunho homoerótico e expresso por um jovem gay num momento de liberação sexual, causa estranheza o julgamento que o personagem faz ao gosto do vizinho. Percebo no enunciado de Ted a presença de um discurso sutilmente moralista e, também, talvez, uma maneira do roteirista (Friedkin) justificar a atitude de Burns de jogar as revistas fora. Marcio Caparica (2015) diz que “numa época em que a mídia *mainstream* retratava os homossexuais como doentes patológicos, depressivos e criminosos, a pornografia oferecia uma alternativa mais ensolarada.”¹⁶¹

Analisando a ação inicial quando Burns chega ao apartamento, pergunto-me por que um policial “disfarçado de homossexual”, e que se muda para um prédio onde boa parte de seus/suas vizinhos/as é gay ou lésbica, pega todas as revistas pornográficas gays que encontra no apartamento e imediatamente as joga no lixo? Tal atitude não revela uma boa estratégia policial para alguém que pretende vivenciar um disfarce e não ser reconhecido.

¹⁶¹ CAPARICA, Marco. Como a pornografia gay ajudou a construir o movimento LGBT. *LadoBI Cultura e cidadania LGBT na real e com local*. 2015. Disponível em: < <http://www.ladobi.com.br/2015/03/pornografia-historia-lgbt/>>. Acesso em 06 de ago. 2018.

Pode-se argumentar, no entanto, que nem todos os gays gostam de pornografia e, por isso, John Forbes (Burns) resolveu se desfazer das revistas por não ter o mesmo “gosto exótico” do antigo morador e por não serem dele próprio. Tudo bem. Este é um argumento plausível. Mas por que este ato é realizado justamente pelo policial (hétero) disfarçado de gay e que vai morar em um apartamento no “bairro gay” cujo intuito é realizar uma investigação criminal? Por que agir de forma tão explícita sobre algo que faz parte da cultura gay logo que chega ao apartamento? E, mais importante, por que no roteiro de Friedkin esta é a primeira atitude do personagem ao se mudar? Qual o intuito do roteirista com esta ação? Revelar certa homofobia do personagem ou criar simplesmente uma justificativa para Burns sair do apartamento e conhecer seu vizinho?

O roteirista, e ao mesmo tempo diretor, não poderia ter encontrado outra ação menos suspeita para o disfarce do policial em função do caso que ele investiga? E aparentemente menos homofóbica para iniciar o contato de Burns com seu vizinho gay? São perguntas para as quais não saberemos as respostas, mas, em minha análise, compreendo a cena como mais uma peça do “quebra-cabeça” que forma a imagem do discurso heteronormativo e homofóbico de *Parceiros da noite*, que, neste momento do filme, rechaça, “joga fora” e exclui a explicitude “solar” (a cena acontece de dia) das homossexualidades que, de certo modo, a pornografia gay vendida nas bancas de jornal representa.

Em outro pequeno, mas importante diálogo de *Parceiros da noite*, o capitão de polícia Edelsen (Paul Sorvino), pressionado a desvendar logo o assassino após a morte de mais um homossexual economicamente bem situado, encontra-se com o policial Burns para uma reunião na saída de uma estação de metrô. Antes disso, Burns, que vem agindo como “isca” para atrair o assassino, propicia a prisão de um homem gay que estava com ele em um motel a fim de um suposto encontro de sexo casual e sadomasoquismo.

Após ser preso por outros policiais que estavam à espreita do encontro/armadilha, o rapaz é espancado durante o interrogatório para que confesse ser o assassino. Ele, no entanto, não é o assassino e nega os crimes. E é agredido barbaramente sem que tenham encontrado com ele nenhuma prova que o vinculasse de maneira efetiva a tal acusação.

Segue o diálogo com o capitão na estação de metrô:

(1:03:54)

1. **Steve Burns** – Você destruiu aquele rapaz. Nem tem provas contra ele.
2. **Capitão Edelsen** – Você o apontou a nós.
3. **SB** – Nunca achei que iriam tão longe com ele.

4. **CE** – Às vezes, só temos uma oportunidade.
5. **SB** – Ele não tinha uma faca. Não aceitei esta missão para estragar a vida de um cara só por ele ser gay.
6. **CE** – *Você ainda terá que prender dúzias de homens como esse. Homens assustados e esquisitos, que não sabem por que são como são. A culpa não é deles, nem é tua, é o trabalho. (Parceiros... Cap. 13, grifo meu) (fig. 91).*

Neste diálogo, percebe-se a polícia enquanto interventora e salvaguarda do poder estatal em sua tentativa de restaurar a ordem vigente a qualquer custo. No entanto, a justificativa utilizada para o abuso de poder através da agressão violenta ao jovem gay, preso injustamente e sem direito à defesa, é o fato dele ser homossexual, de classes populares, sadomasoquista e, por isso, representar mais um corpo abjeto que não importa ser preservado, já que é de “homens assustados e esquisitos, que não sabem por que são como são”.

No discurso do capitão, embora Burns ainda não esteja totalmente submetido a ele por ser ainda um policial novato, é explícita a atitude homofóbica da polícia e, como consequência, a reiteração das homossexualidades na esfera da anormalidade. Com isso, o capitão justifica o uso da violência e do abuso de poder contra os gays como forma de “saneamento” e restauração da ordem social: “é o trabalho”, diz ele. Algo que, sabemos, infelizmente continua a acontecer, de forma legal e ilegal, em boa parte do mundo mesmo depois de 38 anos da realização do filme.

Embora no diálogo entre Edelsen e o policial Burns, Friedkin chame atenção para a situação de violência perpetrada contra os gays por meio da crítica que o policial faz ao capitão pelo fato do rapaz ser espancado só por ser gay, é o enunciado normativo de Edelsen que finaliza a cena e, por isso, garante-se como força. Os enunciados dele como superior e alguém com mais conhecimento que o policial novato, bem como a aquiescência de Burns, que mesmo a contragosto continua no caso, gera um impacto maior à cena, pois além da fala do capitão justificar o abuso de poder e a violência correntes da polícia e das sociedades contra os gays, ela promove a prevalência de tal discurso homofóbico perante o/a espectador/a. Efeitos disso logo grassam, como escreve Russo:

panfletos de protesto contra *Cruising* afirmavam: “As pessoas vão morrer por causa desse filme”. Em novembro de 1980, do lado de fora do Ramrod Bar, local das filmagens de *Cruising*, o filho de um

ministro saiu de um carro com uma metralhadora israelense e matou dois gays (RUSSO, 1987, p. 238, tradução nossa)¹⁶².

No documentário *O outro lado de Hollywood (The Celluloid Closet, 1995, Rob Epstein, Jeffrey Friedman)*, baseado no livro homônimo do militante gay e jornalista Vito Russo (1987) citado aqui, há um entrevistado gay que ouviu de um homem hétero, na época de exibição de *Parceiros da noite* e após ter sido expulso do cinema com seu namorado, que ele sabia o que merecia se tivesse assistido ao filme em questão. Por essas e outras situações é que os/as ativistas argumentavam, na ocasião da realização do longa-metragem, que *Parceiros da noite* “não é um filme sobre como vivemos, mas sobre porque as pessoas têm que nos matar”¹⁶³ (RURAL, 2014 tradução nossa).

Constata-se, com este depoimento do rapaz entrevistado no documentário, o clamor dos manifestantes e o que vai ocorrer pouco tempo depois do lançamento do filme, o poder que o cinema pode ter e, em particular, o que o discurso (negativo) de *Parceiros da noite* gerou para as minorias LGBTQ.

No Brasil, o filme estreou no ano seguinte, no dia 18 de maio de 1981. Eu, na ocasião com 16 anos, não quis assistir ao filme por ter ouvido de alguém que ele era muito violento. Hoje compreendo que minha negativa em assistir a *Parceiros da noite* foi uma forma de defesa e autopreservação. Eu já sabia do impacto emocional positivo ou negativo que a recepção fílmica sempre havia exercido em mim. Tinha muito medo do que poderia me causar a recepção de *Parceiros da noite* em um momento no qual iniciava uma compreensão e aceitação mais efetivas acerca de minha própria orientação sexual. Só agora, 37 anos depois, é que me dispus a vê-lo com o objetivo de analisá-lo e por sua relevância para a pesquisa. E o filme ainda me impactou negativamente. Não por acaso o escolhi para mediar, metodologicamente, este momento do estudo.

O presidente do Brasil naquele período era o general João Figueiredo, último presidente da ditadura militar, que, alguns anos antes, em 1978, em face do início do processo de abertura do regime, disse sem

¹⁶² “Protest leaflets against *Cruising* said: ‘People will die because of this film.’ In November 1980, outside the Ramrod Bar, the side of the filming of *Cruising*, a minister’s son emerged from a car with an Israeli submachine gun and killed two gay men.”

¹⁶³ “No es una película sobre cómo vivimos, sino sobre por qué tienen que matarnos”.

nenhum escrúpulo aos noticiários: “É para abrir mesmo. E quem quiser que não abra, eu prendo. Arrevento. Não tenha dúvidas”¹⁶⁴. Posteriormente vivemos um tempo mais progressista, embora o conservadorismo sempre tenha se mostrado presente de inúmeras formas, dentre elas a violência conhecida contra LGBTQs.

Em face deste cenário político e social brasileiro e, em alguma medida, mundial preocupante, é que filmes como *Parceiros da noite*, que pertenceram a um determinado momento histórico conservador, mas de muita força, reação e resistência políticas, deve ser esquecido ou somente estudado. Se esquecido, ele não mais exercerá o impacto negativo que causou a tantos/as espectadores/as que o assistiram na ocasião de seu lançamento e depois. Se estudado, como agora, ele servirá como mais um exemplo (negativo) a ser lembrado acerca da repercussão psicossocial que o cinema pode exercer em face de sua veiculação e recepção.

De todo modo, esquecido ou lembrado, o filme já faz parte da história do cinema e do triste legado da cinematografia estadunidense e mundial. Ele é um retrato do quanto uma obra, construída sem a devida escuta, avaliação e reflexão sobre o tema tratado e a forma de abordá-lo, não considera os possíveis efeitos que pode vir a provocar. Repercutindo de maneira também prejudicial, como este filme repercutiu, dificultando a transformação de uma ordem social excludente que favorece a manutenção dos preconceitos e das discriminações.

¹⁶⁴ <http://acervo.oglobo.globo.com/frases/e-para-abrir-mesmo-quem-quiser-que-nao-abra-eu-prendo-arrevento-nao-tenha-duvidas-9047371>. (Acesso em 08 de jul. 2018).

CAPÍTULO 5 - VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA NO CINEMA LGBTQ DOS ANOS 1980 AO ÚLTIMO DECÊNIO: RECORTES E LEMBRANÇAS

“El cine, como se indica en el filme *The celluloid closet* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995) funciona al modo de una gran fábrica de mitos que enseñó a los heterosexuales qué pensar de los gays (y de sí mismos, agregamos) y a los gays qué pensar de sí mismos (y de los heterosexuales, añadimos).”

Santiago Peidro¹⁶⁵

As imagens e diálogos que analisei neste capítulo, orientando-me por um percurso até certo ponto cronológico e interconectados pelo fio da memória, são de dois tipos. O primeiro se trata de lembranças que foram destacadas, e que por isso as chamo de “retalhos”, dos filmes assistidos por mim ao longo do tempo e que gravei na memória. São imagens que percebo hoje como “vivas” a partir de minha experiência como espectador do cinema LGBTQ e de como ele me marcou e continua marcando. E o segundo tipo são as imagens que entrei em contato neste momento da pesquisa e que se somaram às outras se tornando também “vivas” em mim a partir de sua recepção.

Christian Metz (1983, p. 406), ao falar sobre a relação entre o/a espectador/a e a vida das imagens no cinema, diz que “olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar”.

São essas imagens “renascidas” e ressignificadas por meio do meu olhar sobre elas que apresento abaixo como forma de revivê-las por meio desse (re)encontro entre o filme e eu.

5.1 REVISITAÇÕES DE LEMBRANÇAS SIGNIFICATIVAS

O filme *Amor e restos humanos* (1993), assistido em 1994, constrói uma visão pouco otimista acerca das relações amorosas e sexuais do início dos anos 1990 (William SILVEIRA, s/d). O cineasta canadense Denys Arcand, que realizou o conhecido *As invasões bárbaras* (2003), trabalha em *Amor e restos humanos* com temas como a “a obsessão no limite da psicose, solidão e o egoísmo, painel em que a Aids serve como

¹⁶⁵ PEIDRO, 2017, p. 273

instrumento de redefinição” (SILVEIRA, s/d.). Além disso, o filme trabalha com temáticas relacionadas às homossexualidades, lesbianidades, bissexualidades e conflitos relacionais. Para Silveira, o filme consegue “realizar uma síntese das preocupações e ansiedades da geração dos anos 90”, embora não aprofunde nenhuma delas e, de certa forma, foi descuidado no tratamento que dá ao tema da AIDS. Os personagens centrais do longa-metragem

rondam a cidade em busca do amor ideal, mas só convivem com personagens sombrios, como o jovem *yuppie* que se aconselha com David [o protagonista gay], outro jovem indeciso na sexualidade que o persegue, ou ainda a garota lésbica apaixonada por Candy. É um parceiro de David que aparece com a notícia de um exame de HIV positivo (SILVEIRA, s/d.).

Em particular sobre a questão da AIDS, João Bôsko Hora Góis (1998) afirma, em um artigo que publicou na mesma década do filme, que do ponto de vista epidemiológico, o crescimento da AIDS nos EUA, nos anos 90, e o aumento das taxas de infecção pelo vírus HIV entre homossexuais adolescentes e adultos jovens, fenômeno que ficou conhecido como *second wave*, “autorizou inferir que as estruturas de coesão em torno dos valores associados ao sexo seguro e às estratégias de educação preventivas estavam em colapso” (GÓIS, 1998, p. 166). Para o autor, esta inferência levou a uma apropriação conservadora dos motivos que levaram ao crescimento da epidemia. Dentre eles, Góis cita o ético-moral

que culpabilizou os infectados pela sua condição e pela infecção de novos indivíduos, elegendo, a partir disso, novos objetos de acusação, tanto para a continuidade da epidemia entre os homossexuais quanto para as condições socioculturais que em tese responderiam pela estruturação dos comportamentos de risco, nomeadamente as dificuldades da comunidade gay em assimilar padrões heteronormativos de conduta sexual (associados com menor frequência, ocorrência em ambientes mais tradicionais e menor diversidade de parceiros) e social (GÓIS, 1998, p. 166-167).

O contexto da trama de *Amor e restos humanos* parece apontar (embora apenas a título de comparação, já que é um filme canadense do início dos anos 90) para o que Góis chama atenção quando diz que houve

uma culpabilização dos homossexuais, e de seu “estilo de vida”, para justificar este segundo momento de crescimento da epidemia.

Na trama é explícito o conhecimento dos/as personagens sobre os riscos e formas de contaminação pelo HIV, mas a epidemia parece não ser algo tão importante para eles/as. Parece estar controlada, pois todos/as vivenciam sua sexualidade sem muito se preocupar ou tocar, em suas conversas, sobre a questão da AIDS. No entanto, conforme apontou Góis, acontecia naquele momento uma retomada do crescimento da epidemia. Mas são outros temas que se mostram mais relevantes na narrativa, embora os personagens centrais e secundários sejam justamente os jovens adultos que, no estudo de Góis, estavam mais vulneráveis à contaminação no início dos anos 90. É provável que esta informação ainda não estivesse disponível no momento e, coincidentemente, o filme revela este desconhecimento.

Os/as personagens vivem suas experiências sem se preocuparem muito com a epidemia, embora haja comentários esparsos sobre o uso de preservativo ou quando um personagem gay descobre ser soropositivo e conta para o protagonista, David (Thomas Gibson), que havia sido seu parceiro sexual. No entanto, a revelação e o que ela acarreta aos dois personagens não são elementos aprofundados ou mesmo mais discutidos no filme.

Além disso, há também na trama o contexto de um *serial killer* misógino, Bernie (Cameron Bancroft), que, desde o início do filme, vem assassinando mulheres sem que sua identidade seja revelada para o público. No final, o/a espectador/a descobre que o assassino é um amigo do protagonista gay, o jovem *yuppie* citado, que se suicida na frente dele jogando-se de um prédio logo após declarar seu amor pelo amigo (figuras 40 e 41).

Embora não fique explícito se ele sente ou não atração sexual por David, já que fica em aberto sobre qual forma de amor Bernie está falando, é possível inferir que o discurso fílmico constrói a criminalidade aliada à misoginia do personagem como podendo estar relacionada à questão de sua homofobia, desenvolvida pela não aceitação do personagem de sua homossexualidade e o conseqüente desejo e sentimento reprimidos pelo amigo, os quais só consegue expressar quando, encurralado, já tinha resolvido se suicidar. Mais uma vez se observa que a possível homossexualidade não aceita e reprimida do personagem, através do discurso fílmico implícito de *Amor e restos humanos*, pode ter sido o que motivou seu sofrimento psíquico que, por sua vez, o levou a cometer crimes misóginos e a se matar no final quando é descoberto.

Quanto ao tema da AIDS¹⁶⁶ propriamente dito, sem dúvida é *Filadélfia* (1993) que divulga amplamente, e de forma efetiva para o grande público, embora tardiamente segundo muitos críticos, a problematização acerca das consequências físicas e sociais da epidemia da AIDS retratada pela primeira vez no cinema comercial hollywoodiano. Outros filmes anteriores como *Meu querido companheiro* (*Longtime Companion*, Norman René, 1989) e *The Living End* (Gregg Araki, 1992) já haviam tratado do tema, mas pelo fato de serem longas-metragens independentes não conseguiram a divulgação e a repercussão que teve *Filadélfia*.

Lembro-me que no dia em que o assisti, na época de sua exibição no Brasil provavelmente em 1994, o filme me causou um enorme impacto emocional. Saí do cinema e caminhei pelas ruas chorando muito. A AIDS como sentença de morte concreta e social para os gays, na ocasião, chegava até nós através do filme como um recado que aprofundava nossa culpa sexual e responsabilidade pela contaminação da doença, motivada por uma sexualidade anormal e vivida de forma perniciosa e promíscua.

“Filadélfia”, filme que Jonathan Demme rodou em 1993, após o sucesso de “O silêncio dos inocentes”, foi um ato de contrição do diretor de “Totalmente selvagem” diante da comunidade gay americana. Afinal, o serial killer homossexual e afetadíssimo de seu filme anterior produziu reações iradas da militância gay. Mas Demme aproveitou o exercício de mea culpa para quebrar tabus e fazer o primeiro filme hollywoodiano sobre a Aids. A história, inspirada num caso real, trata da ascensão vertiginosa de um jovem advogado, Andrew Beckett (Tom Hanks), numa tradicional banca de advocacia da Filadélfia. Até que, [por descobrirem que ele está com AIDS], é mandado embora. Segundo seus ex-patrões, Beckett fora demitido por incompetência. Já Beckett tem outra versão: a

¹⁶⁶ Os filmes *E a Vida Continua* (*And The Band Played On*, Roger Spottiswoode, 1993) e *Rompendo barreiras* (*Breaking the Surface: The Greg Louganis Story*, Steven Hilliard Stern, 1997) pelo fato de terem sido produzidos para TV não foram provavelmente exibidos no Brasil. Na época não havia ainda TV a cabo. Por isso é que *Filadélfia* pode ser considerado o primeiro filme que traz a questão para o grande público no Brasil. Além disso, a presença no filme dos atores Tom Hanks e Denzel Washington, que garantiu o Oscar de melhor ator ao primeiro, ampliou a repercussão do longa internacionalmente.

demissão fora consequência da descoberta de que ele [manifestara] a doença. Denzel Washington vive Joe Miller, o advogado que topa representar Beckett contra o poderoso escritório. É um homófobo convicto, que não esconde seu nojo de gays. Seu constrangimento é reforçado pela boa atuação de Denzel. (O GLOBO, 2013)¹⁶⁷.

Tom Hanks, no documentário *Celluloid Closet* (1995), diz que os estúdios estão sempre procurando personagens que o público vá gostar. E que, segundo ele, sua imagem não representava nenhuma ameaça nem na vida real e nem na tela. Hanks diz que foi por este motivo que sua representação de um homem com AIDS não causou medo no público. “Pode ter causado outras coisas, mas não medo. É o ‘pequeno’ Tom Hanks que o está interpretando” (informação verbal).¹⁶⁸

A ideia de que havia um público querendo ver histórias de como é ser gay e sobre um gay que tem AIDS surgiu porque perceberam como é que as pessoas escolhem um filme na hora de irem ao cinema. As opções são: filmes sobre espíões alienígenas, a vaca que fala ou de um advogado com AIDS e um filme de bonecos. “Acho que o do advogado com AIDS é o mais diferente”, dizem elas (informação verbal).¹⁶⁹

Para a cineasta Jan Oxenberg, no mesmo documentário, “Filadélfia foi um ótimo filme, mas não provou nada. É sobre um herói gay que morre. Uma figura trágica. Resta saber se o público aprovaria um herói gay que sobrevivesse.” (informação verbal).¹⁷⁰

Já o roteirista de *Filadélfia*, Ron Nyswaner, também em *Celluloid Closet* (1995), diz que o filme não atingiria os objetivos intencionados pela equipe de criação se só tocasse as pessoas que não acham certo discriminar os gays ou fossem pessoas como os próprios realizadores do

¹⁶⁷Disponível em:< <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/filme-filadelfia-aborda-aids-em-hollywood-pela-primeira-vez-9889804>>. Acesso: 04 nov. 2018.

¹⁶⁸ THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Roteiro: Vito Russo, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, Armistead Maupin. [Filme – DVD]. ALE/EUA/FRA/RU/, 1995. 1 DVD. 102 min. color. son.

¹⁶⁹ Ibid., 1995

¹⁷⁰ Ibid., 1995

filme que também reprovam isso. Nyswaner diz que não teriam feito nada de significativo.

Para Tom Hanks, a mensagem final do filme é de que a experiência do amor entre duas pessoas, apesar das dificuldades de se manterem juntas por inúmeros motivos, é uma decisão conjunta destas pessoas comprometidas e envolvidas com o relacionamento, algo que, para Hanks, é “forjado no tempo [e se torna] um amor constante” (informação verbal).¹⁷¹

Já eu entendo que embora o longa também contenha esta mensagem relacional (pois é somente o companheiro de Andy, Miguel (Antonio Banderas), que está com ele quando o personagem diz que está pronto para morrer), a concepção mais expressiva do filme, após tê-lo assistido novamente para a pesquisa, é de que ele pretende reafirmar o mito da democracia norte-americana contra toda e qualquer forma de discriminação.

Na cena anterior ao início do julgamento, a câmera, de cima da cidade, em *Plongée*¹⁷², revela a parte superior da Câmara Municipal da Filadélfia na qual se encontra a estátua do fundador da província da Pensilvânia, William Penn. É sabido, nos EUA, que os princípios democráticos que ele instituiu na colônia serviram como uma fonte de inspiração para a Constituição americana (fig. 33).

¹⁷¹ Ibid., 1995

¹⁷² “Palavra francesa. Literalmente, significa ‘mergulho’. A câmera ‘vê’ os acontecimentos de cima para baixo. [...] Designa, portanto, um olhar de superioridade” (Inácio ARAÚJO, 1995, p. 38).

Figura 33



Fonte: imagem extraída do filme *Filadélfia*, 1993.

Além dessa indicação do discurso que está sendo construído através das imagens, há, logo no início do filme e ainda nos créditos iniciais que contam com a música tema *Street Of Philadelphia*, de Bruce Springsteen, várias imagens de diferentes pessoas (figuras 34 e 35), muros pintados (figuras 36 e 37), trabalhadores/as de etnias diversas e classes sociais distintas que compõem o povo norte-americano e, em particular, o do estado da Filadélfia. Isto a meu ver pretende apontar, logo no início do filme, para o caráter inclusivo e supostamente igualitário que a democracia norte-americana defendeu.

Figuras 34 e 35





Fonte: imagens extraídas do filme Filadélfia, 1993.

Figuras 36 e 37

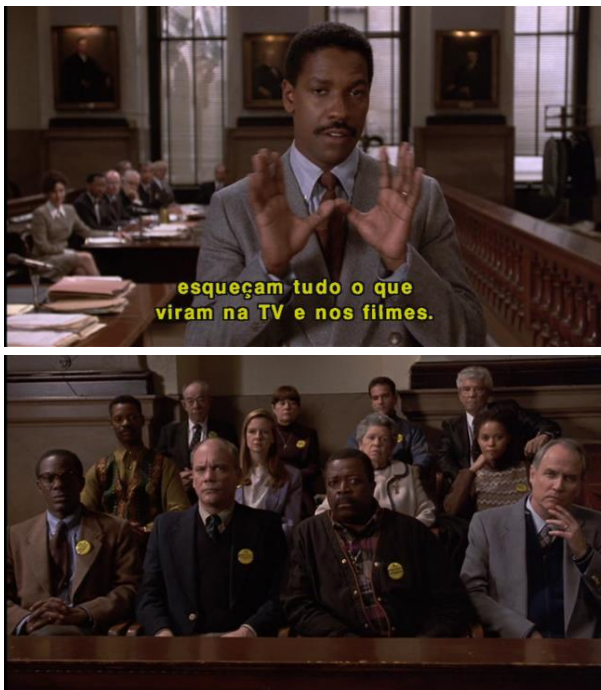


Fonte: imagens extraídas do filme Filadélfia, 1993.

A primeira cena do julgamento é o início da primeira fala de Joe Miller (Denzel Washington), advogado de Andrew Beckett (Tom Hanks), para o júri. A cena é construída inicialmente de maneira que o advogado está olhando diretamente para a câmera. Desta forma, é como se ele estivesse falando para o/a espectador/a, mas, na verdade, está falando de

frente para o Júri (figuras 38). Este último o escuta atentamente (fig. 39). Miller diz que por mais que as pessoas que estão ali naquele júri possam até rejeitar a doença fatal do personagem, o que o escritório de advocacia fez, ao despedi-lo, foi infringir a lei pelo fato de discriminar alguém que está muito doente (e de certa forma inválido), algo que não é permitido pela constituição norte-americana. Desta forma, o que ele estava dizendo era que o julgamento se tratava especificamente disso: a infração da lei e, conseqüentemente, a quebra dos princípios democráticos que regem a isonomia e a igualdade de direitos constitucionais norte-americanas.

Figuras 38 e 39



Fonte: imagens extraídas do filme Filadélfia, 1993.

Joe Miller: [...] Seus empregadores descobriram a doença dele e a doença de que falo é a Aids. Eles entraram em pânico. E fizeram o que a maioria de nós quer fazer: manter a Aids e todas as pessoas que a têm o mais longe possível do resto das pessoas. O comportamento deles pode lhes parecer sensato. Eu acho sensato. Afinal, a Aids é uma doença mortal e incurável, mas não obstante a opinião que fazem de

Wheeler e seus sócios em termos morais, éticos e humanos, o ponto chave é que ao despedirem Beckett porque ele tinha Aids, eles violaram a lei.

O advogado de Andrew vai ao longo do julgamento mostrando para o júri, e conseqüentemente para o/a espectador/a, que o problema maior que se coloca ali, e que levou à demissão do seu cliente, é na verdade de outra ordem. Que realmente é uma questão de discriminação de grande parte da sociedade norte-americana pelo fato de Andrew Beckett ser homossexual. No entanto, é novamente na tecla do desrespeito à lei, por discriminação por orientação sexual, que se estava insistindo naquele tribunal.

Se estrategicamente esta foi a forma que o roteirista Ron Nyswaner encontrou para, como disse, argumentar com o/a espectador/a homofóbico/a sobre os aspectos excludentes (e antidemocráticos) envolvidos no preconceito e conseqüentemente na discriminação às homossexualidades de forma a tocar no senso de igualdade, justiça e cidadania do público, de fato concordo que esta foi uma boa estratégia dramatúrgica de convencimento. Tocar somente no preconceito e na discriminação que se origina dele como algo moralmente reprovável, é o argumento dos que estão do lado daqueles/as que são a “favor” da experiência homossexual no embate com aqueles/as que são “contra”. Situação esta, inclusive, bastante semelhante ao que ocorre hoje no cenário atual da sociedade e política brasileiras.

Há três elementos no filme sobre os quais é importante comentar. O primeiro é a escolha do elenco. O advogado de Andrew é um homem negro e a advogada do escritório de advocacia é uma mulher branca. Além disso, o companheiro do protagonista, Miguel, é um homem latino. Certamente estas escolhas não foram aleatórias, pois, a meu ver, parece que pretendem afirmar que o filme não estava tratando apenas de uma discriminação realizada por homens brancos héteros e ricos contra homens brancos gays e com AIDS (algo que limitaria a abrangência da abordagem sobre o tema que o roteirista disse querer trabalhar). Trata-se de uma discriminação efetuada por toda uma sociedade composta por diferentes etnias culturais, raciais e também de gênero.

O que o filme pretende colocar com isso, em minha opinião, é que por mais que o advogado de defesa de Andrew (explicitamente homofóbico, porém negro) e a advogada branca de defesa do escritório também sofram preconceito por esta mesma sociedade hierarquicamente construída para que o homem branco e hétero seja o superior, neste momento ele e ela estão unidos, de certa forma (como representantes de

setores distintos da sociedade norte-americana), no preconceito contra algo/alguém que se colocava no momento do filme maior do que todas as outras formas de discriminação: a AIDS vinculada à homossexualidade. E, em particular, a contraída por homens gays.

O advogado hétero e negro, pelo fato de se aproximar de Andrew, seus amigos/a gays, lésbicas e da família do personagem homossexual, começa pouco a pouco a mudar sua postura preconceituosa. E a advogada do escritório, após um momento de intervenção direta contra o próprio Andrew no tribunal, diz para um colega, como forma de desabafo, que detesta estar à frente daquele caso.

No caso da escolha de um latino para o companheiro de Andrew, a meu ver isto pretende dizer que o filme não quer defender apenas os direitos dos homens brancos gays com AIDS, mas dos gays em geral, quer sejam estes imigrantes naturalizados, filhos de imigrantes nascidos nos EUA, negros, latinos, etc.

Há uma cena em que um homem negro gay paquera o advogado Miller por achar que ele também é gay por estar defendendo Andrew. O advogado, sentindo-se ofendido com a paquera, pergunta ao rapaz que o paquerou: “eu pareço gay?” E o rapaz responde: “E eu, pareço? Veja como um elogio.”. Miller, mais bravo ainda com a afronta do rapaz que não sabia que o advogado era homofóbico, agarra-o pela camisa e lhe diz: “são merdas assim que fazem todos odiarem vocês, bichona!” E sai. Nesta cena, vê-se explícito o preconceito de um homem negro, porém hétero, a outro homem negro, porém gay, irmanados pelo tom da pele no início da cena, mas, em seguida, separados pelo ódio homofóbico.

O filme não toca na possível identificação do advogado Miller, por ser negro, e o fato dele aceitar o caso embora seja homofóbico. No entanto, presume-se que, por já ter sofrido preconceito, sentiu-se tocado pela questão da discriminação a Andrew. Parece que o filme não quer dividir o foco da atenção do/a espectador/a com outra coisa que não seja a questão da discriminação relacionada à AIDS entre os homossexuais masculinos na sociedade heterossexista, machista e homofóbica norte-americana. Mas, indiretamente, o filme toca na questão do preconceito racial pela escolha do advogado de defesa negro. E, no bojo, discute também que, muitas vezes, até os/as que sofrem preconceito são preconceituosos/as diante do outro que é diferente por algum motivo e não lhe desperta empatia.

Penso que a questão mais forte e presente na concepção do filme, no que concerne ao preconceito e à discriminação que o enredo propõe, é a discussão sobre o poder que a heteronormatividade tem de excluir e

tornar abjeto alguém cuja sexualidade é dissidente da norma heterossexual.

O outro ponto que gostaria de comentar sobre o filme é mais problemático e crítico à obra. Diz respeito ao momento em que a advogada do escritório de advocacia revela para o júri (e para todos/as os/as presentes) que Andrew havia estado em um cinema de sexo casual gay durante o relacionamento com Miguel e que isso não só o expôs à contaminação pelo HIV como também a seu companheiro.

Com este discurso é imputada ao personagem a culpa por sua suposta contaminação no cinema e por seu comportamento sexual promíscuo. Ao mesmo tempo, revela-se um discurso moral sobre a ação do personagem, baseado em valores monogâmicos e heteronormativos, no intuito de desqualificar o personagem gay e normalizar a sexualidade e as diferentes formas de relacionamento dos/as homossexuais.

A responsabilização do personagem gay por sua contaminação pelo vírus da AIDS, embora Andrew tenha se defendido dizendo que quase nada sabia sobre as formas de contaminação na época que frequentou o cinema, indica um discurso que, além de intencionar normalizar a experiência homossexual, pretende reforçar a culpabilização dos gays diante do crescimento da epidemia com base apenas em seu “estilo de vida”, conforme apontou Góis (1998).

O discurso fílmico contra os gays isenta completamente a responsabilidade do Estado, em particular a do governo conservador de Ronald Reagan (bem como a sociedade que o elegeu em 1980) que, durante muito tempo, ao longo do crescimento da epidemia, pouco se importou em descobrir as causas da doença, as formas de contaminação e a preocupação com a criação de políticas públicas preventivas para o seu controle. Afinal, era um “câncer gay”¹⁷³.

Em um documentário sobre o tema da liberação homossexual nos EUA, dos anos 1970, *Gay sex in the 70's* (Joseph Lovett, 2005), o diretor expõe as consequências devastadoras da epidemia no início da década de 80, após a liberação homossexual na década anterior, e o total desconhecimento das pessoas sobre o que estava acontecendo. O documentário mostra um número imenso de homossexuais masculinos que começaram a morrer sem que ninguém entendesse direito por que. Através de entrevistas com alguns sobreviventes e de muitas imagens da

¹⁷³ O filme *The normal heart* (2014) faz um retrospecto ficcional sobre este momento trágico relacionado à experiência homossexual nos anos 1980 com o início da AIDS, bem como traz uma visão crítica no seu discurso fílmico sobre a atuação negligente e irresponsável do governo de Ronald Reagan.

época, o documentário é um relato importante sobre o contexto do momento da liberação homossexual nos EUA nos anos 70 e o surgimento da AIDS no início dos 80.

Nina Chaparro e Soraya Estefan Vargas (2011) dizem que, em *Filadélfia*, são exploradas as consequências da epidemia da AIDS e o fortalecimento da exclusão. As autoras afirmam que o filme expõe, no contexto dos anos 80, o surgimento do estigma em relação à doença e sua vinculação às homossexualidades em face da denominação, criada nos EUA, de “câncer dos homossexuais”. Ana Cristina Santos (2002) diz que

o estigma social associado à doença continua a pautar-se por um discurso sobre imoralidade, promiscuidade e castigo, freqüentemente formulado em jeito de ataque à comunidade LGBT”, [...] fato que conduziu à primeira designação *lato sensu* da doença como câncer gay (SANTOS, 2002, p. 602-606)

No Brasil o termo “câncer gay” surgiu em 1983 quando o Jornal do Brasil publicou uma matéria com este título tornando público a descoberta de dois casos entre nós. Já nos EUA, “de acordo com Anthony Piching, a pandemia da AIDS eclodiu na comunidade gay da América do Norte não porque eles pecavam contra a natureza” (CHAPARRO; VARGAS, 2011, p. 75), mas por causa da liberação da sexualidade entre os homossexuais a partir do início dos anos 1970 e o fato disso ter favorecido a contaminação das pessoas pelo vírus. Chaparro e Vargas dizem ainda que o contexto social de liberdade dos anos 70, fruto da revolução sexual dos anos 60 após um período anterior muito repressivo nos EUA, mergulhou o país em uma revolução de pensamento na qual os direitos individuais, e mais particularmente os dos/as homossexuais, tornaram-se o “carro-chefe” das questões políticas e sociais. Com isso, “a liberação de uma comunidade condenada à contenção do desejo sexual e à clandestinidade”¹⁷⁴ gerou um forte apelo à liberação e à manifestação da sexualidade até então reprimida.

Outro longa-metragem importante sobre o tema do início da epidemia da AIDS nos EUA, também assistido para a pesquisa, é *The normal heart* (2014). No filme, baseado em fatos reais, uma médica, Dr. Emma Brookner (Julia Roberts), preocupada com o crescimento de uma doença desconhecida e mais recorrente entre homossexuais masculinos no início dos anos 1980, começa a pesquisar suas causas e a tentar alertar as

¹⁷⁴ CHAPARRO; VARGAS, 2011, p. 76

autoridades sobre o assunto. No entanto, em virtude do conservadorismo vigente na política de governo de Ronald Reagan, seus esforços são inicialmente infrutíferos, mas não em vão, pois levam a comunidade de gays e lésbicas a se mobilizar e a começar a reivindicar um olhar mais atento das autoridades e do Estado norte-americano ao que estava acontecendo naquele momento.

Ainda em *Filadélfia*, há duas cenas que também analisei. A primeira é a que considero particularmente a mais bonita do filme e a segunda, talvez, a mais importante do ponto de vista social. Na primeira, depois de uma festa na casa de Andrew, o advogado do personagem que esteve presente nela, senta com ele para ensaiarem o depoimento que Andrew faria no dia seguinte no tribunal. No entanto, Andrew ainda está no clima “dionísíaco” da festa e não está querendo se concentrar na intenção objetiva e racional do advogado de mudarem o foco para a experiência “apolínea” e racional que Miller lhe está propondo. Andrew também está preocupado em não conseguir sobreviver até o fim do julgamento e comenta isso com o advogado.

Neste íterim, Andrew começa a escutar uma ária de ópera e se permite ser mobilizado por ela (fig. 40), “*Andrea Chenier*, de Umberto Giordano”, na interpretação de Maria Callas, que o personagem diz ser sua preferida. Andrew pergunta ao advogado se ele gosta de ópera. E Miller, um tanto desconcertado com a pergunta, diz não ser muito entendedor do assunto. Andrew, então, levanta-se da cadeira, fica em pé segurando o suporte do soro que está em seu braço e começa a traduzir para Miller o significado da letra e da música que Maria Callas estava cantando e a orquestra interpretando. Andrew começa a se emocionar com a experiência das imagens musicais que o atravessam e, por meio de sua tradução emocionada para o advogado, que até então desconhecia tal experiência musical, consegue que este seja também tocado por ela (fig. 41) Na tradução da letra, Andrew narra sobre sentimentos de sofrimento e desesperança que a personagem de Andrea estava vivenciando em virtude de situações difíceis geradas pela Revolução Francesa. No entanto, a personagem começa a ser invadida por um sentimento profundo de esperança e compreensão transcendente que a leva a perceber que o amor, incondicional e universal, é o que há de mais importante no mundo. A personagem de Andrea se descobre parte inerente desse amor e, ambos, tornam-se um no final da ária (fig. 42).

Figuras 40 e 41



Fonte: imagens extraídas do filme Filadélfia, 1993.

Figuras 42



Fonte: imagem extraída do filme Filadélfia, 1993.

Acho este momento o mais bonito do filme. Tanto pela expressiva interpretação dos dois personagens, pela bela construção da cena quanto pelo conteúdo do discurso fílmico que vai buscar na arte da ópera e na

emoção musical suscitada por aquela experiência estética o caminho de comunicação com o/a espectador/a sobre a importância do amor e do respeito ao outro, para além das diferenças individuais que tanto separam as pessoas. O discurso fílmico da cena aponta também para a necessidade do cultivo do amor próprio como elemento fundamental para o enfrentamento dos preconceitos e violências. É um discurso de afirmação e de respeito à existência individual e um manifesto contra o preconceito, a intolerância e a exclusão.

No final da ária, o advogado, que não consegue conter a emoção, mas que também não consegue expressá-la resolve ir embora correndo para casa. Assim que chega, a ária recomeça em sua lembrança e, conseqüentemente, na do/a espectador/a. Ele corre para o quarto da filha pequena, abraça-a e diz que a ama. Depois vai para seu quarto, abraça a esposa que está dormindo e fica ali, quieto, (i)mobilizado pela impactante vivência estética e a relação dela com a imagem da emoção que Andrew o comunicou através de sua própria experiência musical. A imagem, em *close*, revela a mobilização do personagem (fig. 43).

Figuras 43



Fonte: imagem extraída do filme *Filadélfia*, 1993.

O último momento, que considero o mais importante do filme no sentido social de sua concepção, é quando Andrew (junto com Miguel) reúne seus familiares mais próximos para lhes perguntar o que achavam sobre a intenção dele de processar o escritório de advocacia. Sua preocupação era por causa das muitas coisas possivelmente desagradáveis que poderiam ser expostas contra ele e a seu respeito no tribunal. Estão reunidos todos/as, irmãos, irmã, pai e mãe, sobrinhos/as pequenos e o casal. E ele, neste momento, recebe todo o apoio da família.

Penso ser este o momento mais importante do filme, porque diante de tantos contextos discriminatórios e excludentes vivenciados por

sujeitos LGBTQs, contextos estes muitas vezes oriundos da própria família e/ou de diferentes situações sociais negativas, o apoio incondicional dos pais e irmãos ao filho gay com AIDS na luta por seus direitos revela um belo e importante discurso de respeito, justiça social e inclusão.

Na cena, a irmã diz estar preocupada com o pai e a mãe pelo que poderão sofrer, além do que já sofreram, em virtude do julgamento. Então, o pai e a mãe fazem um belo depoimento de apoio ao filho (e ao casal), ao que ele responde dizendo que os ama por isso.

Pai de Andrew: Andy, do modo em que estão enfrentando tudo isso, você e Miguel com tanta coragem, não acho que alguém possa dizer algo que nos faça deixar de sentir um grande orgulho de vocês.

Mãe de Andrew: Não criei meus filhos para se calarem. Vá lá e lute pelos seus direitos!

O filme *Almas gêmeas* (1994) me afetou bastante quando o vi pela primeira vez. Tanto pelo intenso sentimento vivenciado por duas adolescentes, Pauline Yvonne Parker (Melanie Lynskey) e Juliet Marion Hulme (Kate Winslet), quanto pelo conflito dramático da trama em função do contexto sociocultural e familiar opressores em que as jovens viviam.

O fato de estarem na iminência de serem separadas quando o pai e a mãe de Juliet resolvem morar em outro país, gerou um sentimento profundo e irracional de ódio nas duas jovens que as levou a elaborar um plano de assassinato da mãe de Pauline. Se matassem a mãe de Pauline poderiam fugir de casa e ficarem juntas para sempre.

O embate da experiência lésbica juvenil das adolescentes com o contexto sociocultural neozelandês conservador dos anos 1950, com suas relações familiares e o consequente desfecho trágico do filme concebido a partir de uma história verídica, torna o longa-metragem importante para um olhar acurado sobre a questão da lesbofobia, violência simbólica e opressão social perpetradas contra esta identidade social em processo de descoberta e experimentação. Por outro lado, o discurso fílmico pode ser visto também, em uma leitura conservadora, como de reiteração da patologia das lesbianidades e de reafirmação de sua anormalidade. O contraste entre as imagens iniciais do filme, que revelam tanto a experiência da paixão juvenil das adolescentes quanto o desespero delas após o assassinato da mãe de Pauline (figuras 44 e 45), pode indicar essa vinculação entre a anormalidade das lesbianidades e a motivação do crime.

Figuras 44 e 45



Fonte: imagens extraídas do filme *Almas gêmeas*, 1994.

As locações do filme foram todas em Christchurch, na Nova Zelândia, cidade onde as situações narradas aconteceram. E a construção do roteiro foi baseada em anotações do diário de uma das adolescentes, Pauline Parker, que costumava escrever sobre o relacionamento das duas e sobre seus próprios sentimentos também vinculados a ele.

Um aspecto importante e interessante do filme, e que guardei na memória após a ocasião de sua primeira recepção, é o fato de que muitas cenas oferecem ao/à espectador/a a perspectiva subjetiva e imaginária (inspirado talvez no diário de Pauline) das personagens, vinculada ao que, possivelmente, elas poderiam estar sentindo e fantasiando em face da experiência emocional da paixão.

Diante de momentos que envolvem o enamoramento entre elas no filme (figuras 46 e 47), as meninas vislumbram jardins encantados, unicórnios (fig. 48), borboletas gigantes (fig. 49), enfim, mergulham num mundo mítico e idílico relacionado ao romantismo daquela experiência subjetiva/objetiva.

Figuras 46, 47, 48 e 49



Fonte: imagens extraídas do filme *Almas gêmeas*, 1994.

Além disso, há também cenas através das quais o/a espectador/a entra em contato com o universo imaginário das personagens relacionado aos sentimentos de medo e também de ódio, pela anunciada separação. Estes sentimentos irrompem a cada momento em que elas se veem oprimidas por suas famílias, seus contextos socioculturais heteronormativos e vivenciam, por seu turno, o cerceamento da relação.

Construídos imaginariamente, estes sentimentos são projetados em forma de fantasias. Como elas não têm nenhuma possibilidade de ação efetiva contra o contexto opressor e, ao mesmo tempo, não tem meios e nem apoio para a elaboração do que sentiam, resta apenas para elas a fantasia como forma de escoar tais sentimentos e “resolver”, dentro do possível, seus conflitos interiores.

Em um momento do filme, Pauline é levada a um psicólogo para ser “tratada” pelo que sentia por Juliet. A reação da menina, diante do discurso heteronormativo do psicólogo, configura-se na cena fílmica através das imagens de sua fantasia em relação ao que ela desejava fazer com ele enquanto escuta o que este lhe diz na sessão. Através das imagens, o psicólogo, na imaginação de Pauline, é atravessado por uma espada, enfiada nele pelas costas, por um personagem imaginário criado por ela (figuras 50 e 51). A expressão enfurecida da adolescente (fig. 52) e sua vinculação com a violência pode vincular o caráter agressivo e “anormal” às lesbianidades de uma maneira geral.

Figuras 50, 51 e 52





Fonte: imagens extraídas do filme *Almas gêmeas*, 1994.

Plata quemada (2000) é uma produção argentina que me tocou bastante nas duas vezes que o vi. O impacto da recepção do filme se deu tanto pelo apuro estético das imagens quanto pelo contraste entre a violência da narrativa (figuras 53 e 54) e a intensa, às vezes terna e ao mesmo tempo cúmplice, afetividade vivida pelos dois protagonistas (figuras 55 e 56). Outro elemento do filme que me tocou também foi o belíssimo tango, “Tema de Nene y Ángel”¹⁷⁵, de Osvaldo Montes. Adequado para a intensidade dos sentimentos vividos pelos dois personagens.

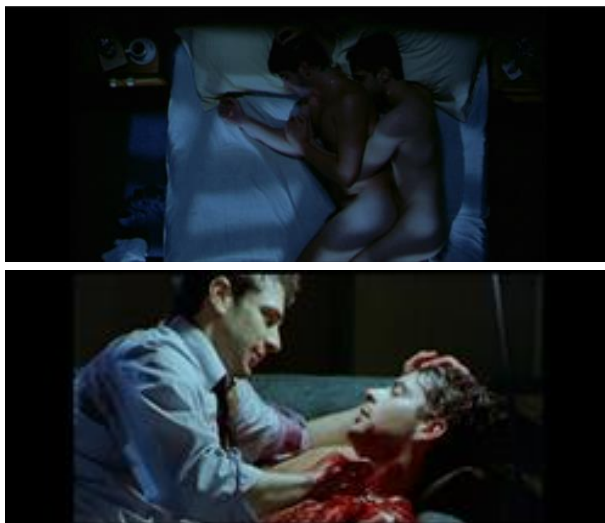
Figuras 53 e 54



Fonte: imagens extraídas do filme *Plata quemada*, 2000.

¹⁷⁵ Disponível em: < <https://soundcloud.com/osvaldomontesmusic/tema-de-nene-y-angel>>. Acesso: 07 nov. 2018.

Figuras 55 e 56



Fonte: imagens extraídas do filme *Plata quemada*, 2000.

O filme recria o contexto e as situações verídicas que se sucederam a um famoso assalto a banco em Buenos Aires, em 1965, após o qual dois homens, El Nene (Leonardo Sbaraglia) e Angel (Eduardo Noriega), conhecidos como “Os Gêmeos”, vivenciam uma já forte, porém agora, mais ainda, conflituosa relação amorosa.

Angel é ferido durante o assalto e El Nene, furioso, mata todos os policiais que chegaram para impedi-los. Em seguida ele resgata o companheiro ferido e fogem com os outros assaltantes.

Os diferentes aspectos da homofobia visível nos dois personagens impedem, em minha análise, que eles consigam vivenciar de maneira minimamente harmoniosa a afetividade e o desejo que sentem um pelo outro. Há ainda o contexto do crime praticado que amplifica as tensões, os conflitos e as dificuldades do casal que, mais uma vez, através do filme, reafirma o discurso estigmatizante acerca da marginalidade e da criminalidade que, supostamente, orientariam as condutas homossexuais.

Durante a narrativa de *Plata Quemada* não acontece nenhuma cena de sexo explícito entre os dois amantes. Por este motivo, David Greven (2013) critica o diretor (heterossexual) Marcelo Piñeyro, bem como outros cineastas do cinema *mainstream*, pela covardia de insistirem em não querer mostrar a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, Greven aponta também para os aspectos misóginos da representação de mulheres em filmes cuja temática são as homossexualidades masculinas.

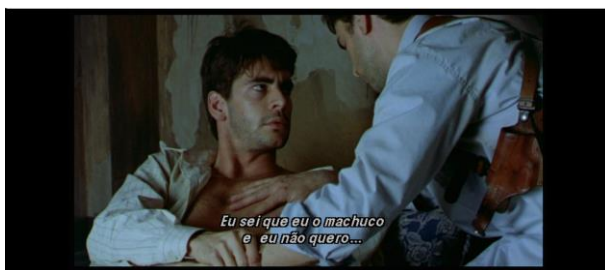
Sobre a questão da misoginia em filmes gays, na análise do filme *Querelle* (1982), mais adiante, retomarei esta discussão.

Greven afirma ainda que o longa-metragem de Piñeyro é muito parecido com *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), realizado pelo cineasta Ang Lee. Segundo Greven, *O segredo...* recebeu críticas semelhantes à *Plata quemada* sobre a questão da ausência de cenas de sexo, e que reafirmam que tais filmes não passam de “um estudo sobre os tormentos do armário” (GREVEN, 2013). Da mesma forma, em *Plata Quemada* Greven diz que tanto El Nene quanto Angel vivem à mercê da anomia sexual que enfrentam dentro da heteronormatividade, que lhes impõe a heterossexualidade compulsória e a constrição do gênero (e da sexualidade) vinculada aos papéis normativos.

Em uma cena do filme em que El Nene está cuidando da ferida de Angel, o primeiro, ao ver o peito do companheiro (fig. 57), deseja-o e começa a abrir a calça de Angel para fazerem sexo (fig. 58). Entretanto, Angel, instantes depois, segura fortemente o punho de El Nene e o impede de continuar (fig. 59). El Nene ainda insiste, mas em vão. Angel não permite. El Nene se levanta e sai do quarto com muita raiva. A cena toda é silenciosa, mas no início, logo quando Angel segura o pulso de El Nene para impedir o amante de continuar a abrir-lhe a calça, Angel começa a falar com ele mentalmente (fig. 60). O diálogo silencioso com o companheiro indica sua culpa sexual e a repressão da sexualidade motivada pela religião.

Angel voz em off: Eu sei que eu o machuco e não quero. Mas não posso evitar. Eu também estou afim, eu também quero, mas não posso. Não são as vozes. Elas me dizem que sim, elas me dizem que não. Me gritam puto, marica, santo. Querem me confundir. Mas eu sei o que fazer. Pelo leite, temos que guardar o leite, o leite é sagrado. El Nene não entende que eu o estou salvando. Se ficamos sem sêmen, ficamos sem Deus. O leite é sagrado.

Figuras 57, 58, 59 e 60



Fonte: imagens extraídas do filme *Plata quemada*, 2000.

O discurso do personagem de Angel, ao vincular o sêmen a Deus no intuito de sacralizá-lo, retira dele e do companheiro a noção de pecado imputada aos dois pelo discurso religioso acerca dos homossexuais e, com isso, livra-os também da culpa pelo fato de não desperdiçarem “seu leite

sagrado”. Ao se abster do prazer e impor isso também ao companheiro, Angel “incorpora” objetivamente o significado de seu nome e se purifica por meio da recusa ao sexo. O personagem acredita se aproximar do divino com este ato e, conseqüentemente, afastar-se do pecado da carne se salvando e El Nene da punição divina. É a forma que Angel encontrou de transformar a relação de amor, considerada por ele importante, porém pecaminosa, em algo sacralizado.

Susan Sarandon, no documentário *Celluloid Closet* (1995), ao comentar sobre a cena final do filme *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) (fig. 61) que Sarandon protagonizou junto com Geena Davis, diz que “o que elas viviam ali estava além da sexualidade. Era amor. Quem vai se jogar num abismo não dá cantada em ninguém. Foi uma declaração. Elas iam morrer e iam finalizar suas sentenças. Estavam uma ao lado da outra” (informação verbal)¹⁷⁶. Sarandon afirma que o que as duas personagens vivenciam naquele momento segue o mesmo estilo do que acontece no final de *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and Sundance kid*, George Roy Hill, 1969), só que, em *Thelma & Louise*, não foi em um tiroteio. Sarandon diz que se entre Butch e Sundance “estava bom”, isto seria mais um motivo para matá-los. Sem que tivesse beijo no final. “Fizeram o esperado. Pegaram suas armas, pois não podiam pegar no pênis. Saíram segurando as armas. É isso que os homens fazem” (informação verbal)¹⁷⁷ (fig. 62).

No final de *Plata Quemada* percebo que há uma síntese entre o que acontece no final romântico de *Thelma e Louise* e no final armado de *Butch Cassidy*. Em meio à arma e ao dinheiro do assalto queimando se vê também o amor entre os dois, mas, novamente, ele não sobrevive no final (fig. 63).

¹⁷⁶ THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Roteiro: Vito Russo, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, Armistead Maupin. [Filme – DVD]. ALE/EUA/FRA/RU/, 1995. 1 DVD. 102 min. color. son.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 1995

Figuras 61, 62 e 63

Fonte: imagem extraída do filme *Thelma & Louise*, 1991.Fonte: imagem extraída do documentário *Celluloid Closet*, 1995.Fonte: imagem extraída do filme *Plata quemada*, 2000.

O fantasma (2000) e *Bubble* (2006), este último não revisto, foram os filmes que, recorde-me, mais me angustiaram quando os assisti pela primeira vez. O primeiro pela representação da profunda solidão e (auto)abandono do protagonista, causados pela homofobia externa, internalizada e a dificuldade de autoaceitação do personagem central, e o segundo pela impossibilidade do relacionamento amoroso entre um palestino e um israelense.

Os dois personagens centrais em *Bubble* são cerceados e impedidos de se relacionar pela intolerância, preconceito religioso, por questões políticas e, principalmente, pelo impactante e violento desfecho. O personagem árabe, Ashraf (Yousef Sweid), obrigado a agir como um

homem-bomba, explode-se juntamente com seu namorado israelense, Noam (Ohad Knoller), em frente ao bar LGBTQ em que o casal se conheceu e costumava frequentar em Tel-Aviv. (figuras 64 e 65). No final do filme, em off, Ashraf diz:

Figuras 64 e 65



Fonte: imagens extraídas do filme *Bubble*, 2006.

Ashraf : “Hubi”, meu amor, vamos voar para bem longe. Longe da fumaça e da guerra. Deve existir um lugar melhor. Talvez lá seja mesmo um paraíso onde poderemos amar um ao outro. Não sei... Será que nós tínhamos chance? Mesmo que por um instante? Será que ela existiu? Lulu e Yali provavelmente vão mandar uma foto nossa para os jornais. Talvez aquela da rave em que estávamos felizes. Talvez as pessoas vejam como nós estávamos em harmonia. E entendam de uma vez como essas guerras são estúpidas. Não, eles jamais entenderão.

Bubble é uma séria denúncia acerca da intolerância à existência LGBTQ no mundo árabe, mas também uma crítica contumaz à guerra que existe entre Israel e a Palestina e o sofrimento que, há muito, tal guerra vem causando às pessoas que vivem nestes dois países. A imagem final dos dois meninos brincando (fig. 66), durante o monólogo em *off* do personagem de Ashraf dirigido ao companheiro, indica que para além das

diferenças culturais, étnicas, religiosas, sexuais, etc. que tanto afastam as pessoas, encontra-se a possibilidade de interação pelo que existe em comum entre nós e que deveria suplantar toda e qualquer distinção e divergência.

Figura 66

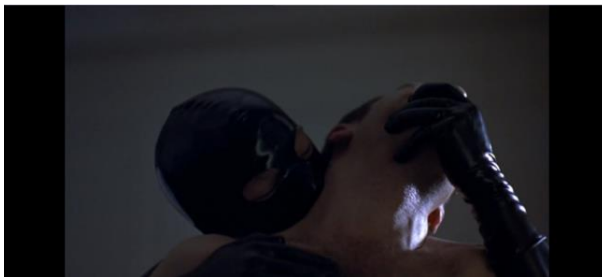


Fonte: imagem extraída do filme Bubble, 2006.

O fantasma é um filme independente do diretor português homossexual João Pedro Rodrigues. O roteiro trata da vida de um rapaz gay que trabalha como lixeiro em Lisboa. O personagem central Sérgio (Ricardo Menezes) praticamente não tem amigos, com exceção de um cachorro que não é seu e do contato esporso com uma moça do seu trabalho. Ela está visivelmente apaixonada por ele, mas ele não consegue ver isso. É somente nas noites, de forma anônima e furtiva, que o personagem, muitas vezes trajando uma roupa de látex que cobre inclusive seu rosto, vivencia seus desejos e fantasias homoeróticas (figuras 67 e 68).

Figuras 67 e 68





Fonte: imagens extraídas do filme O fantasma, 2000.

O diretor constrói um personagem que se apresenta alienado do contexto social no qual as homossexualidades masculinas se fazem visíveis na sociedade urbana portuguesa (bares, boates, etc.), já que ele somente vivencia e exerce efetivamente seus desejos sexuais e contatos íntimos quando diante de relações fugidias e casuais. Ninguém sabe que ele é gay a não ser seus próprios parceiros sexuais eventuais.

Rafael C. Parrode (2013) diz que o personagem de Sérgio:

tem uma consciência de seu não-lugar no mundo. [E] lida com suas privações e desejos de maneira ao mesmo tempo libertária e aprisionadora, catalisando todas as suas pulsões (sexuais, violentas) e paixões numa jornada de auto-descobrimto, de auto-consciência, ao mesmo tempo em que se isola cada vez mais do mundo das regras e dos conceitos impostos (PARRODE, 2013).

Sérgio vive duas posições de sujeito separadas e distintas uma da outra, sendo que em uma ele está alienado por sua condição de trabalho e na outra por sua orientação sexual não aceita.

Quando se dá uma forte vontade de algum tipo de intimidade maior com alguém que o atraia, a forma de mediação dele para fantasiar o contato com esta pessoa é através do uso de peças íntimas dela encontradas no lixo (figuras 69 e 70).

Figuras 69 e 70



Fonte: imagens extraídas do filme O fantasma, 2000.

Com isso o/a espectador/a tem acesso à condição de solidão angustiante em que ele vive a tal ponto de, através de uma ação irracional, sequestrar o objeto de suas fantasias de intimidade para conseguir certa proximidade física e emocional com ele. Na imagem, além da roupa de látex, o personagem está vestindo as luvas achadas no lixo do seu objeto do desejo (fig. 71). Este ato o faz atingir, em seguida, o ápice de sua condição de (auto)abandono e marginalização, que o leva a se sentir e a agir como parte do lixo que recolhe diariamente. Ele se torna um fantasma despersonalizado e vaga sem rumo pelo imenso depósito de lixo com o qual convive diariamente (fig. 72). A roupa de látex tanto media a fantasia e a vivência erótica quanto o anonimato e a despersonalização.

Figura 71 e 72





Fonte: imagens extraídas do filme *O fantasma*, 2000.

Sílvia Azevedo (2010, p. 56) diz que o diretor de *O fantasma*, em entrevista a uma rádio em Portugal, afirmou querer, no filme, “mostrar o corpo, o desejo e o impulso” e que faz isso por meio do “ponto de vista que ele escolhe em cada cena, como posicionamento da câmara em cada plano” (AZEVEDO, 2010, p. 56). Assim, Rodrigues mostra “não só o corpo mas também o sexo de uma forma muito real. Onde há contacto físico é onde a câmara se posiciona, dando ao espectador uma percepção directa desse mesmo contacto”¹⁷⁸.

Podemos perceber, com as escolhas criativas e estéticas do diretor, como ele se coloca livre para apresentar a sexualidade dos personagens sem se esquivar da mesma pela necessidade de ceder a concessões de cunho comercial e/ou sociocultural conservadoras.

Azevedo (2010), no entanto, diz que:

embora este filme fala sobre homossexualidade e a mostra como poucas vezes antes o foi feito em Portugal, ele não foi bem aceite por todo o universo homossexual muito pelo receio de, perante o público heterossexual, principalmente àquele que é contra este tipo de sexualidade, a homossexualidade possa transparecer como uma desculpa para relações sexuais perversas, repletas de brutalidade e violência, numa junção de perversão e falta de vergonha social (AZEVEDO, 2010, p. 57-58).

Azevedo diz ainda que *O fantasma* pode ser observado como “um ensaio acerca da solidão vivida pelos personagens marginais da nossa sociedade, marginalizados pelos outros ou por si próprios”¹⁷⁹.

Entendo o que a autora quer dizer quando fala em “automarginalização”, entretanto não acho que a frase esteja bem

¹⁷⁸ AZEVEDO, 2010, p.56

¹⁷⁹ Ibid., p.58

construída (ou colocada) quando Azevedo separa, e assim desvincula, uma forma de marginalização da outra. E digo isso já que sabemos que o processo de marginalização que opera nas sociedades para pessoas de sexualidades e identidades de gênero dissidentes, ainda mais em países com forte tradição moral e religiosa como Portugal e Brasil, constitui os sujeitos de tal maneira, que a exclusão por causa da orientação sexual e/ou identidade de gênero não normativas muitas vezes é o que resta a esses sujeitos em meio a condições socioeconômicas e educacionais muitas vezes também adversas. Assim, não acredito que o sujeito se marginalize sem antes ter sido fortemente marginalizado pela sociedade em que nasceu e onde se deu o processo de constituição subjetiva, em um percurso que se direcionou em primeiro lugar contra o próprio sujeito.

O segredo de Brokeback mountain (2005) me impactou pelo mesmo motivo de *Bubble* (2006). Pois *O segredo...*, ao envolver mais uma vez a impossibilidade de concretização da experiência homoafetiva e sexual no cinema *mainstream*, reitera a condição social do “armário” como a forma de existência minimamente segura e aceitável para a experiência homossexual em sociedades conservadoras como a norte-americana e a nossa.

Brokeback Mountain mostra como vivemos em uma sociedade estruturada no jogo do visível e do invisível, do dito e do silenciado, do plenamente vivido e do que é mantido em segredo. A mesma ilusão de invisibilidade que permite que o amor entre Jack e Ennis se realize na montanha os aprisiona na condição do segredo aberto. Nele, a rejeição da relação é dupla: pelos parceiros amorosos que a concebem como questão privada e pelos que sabem e convertem-se em algozes (Richard MISKOLCI, 2005, p. 563).

A homofobia fruto do heterossexismo, preconceito, violência e do forte machismo do contexto sociocultural dos anos 1960 em que viviam os personagens centrais do filme (e que vivemos nós ainda hoje em 2018) é o que vai gerar a impossibilidade do relacionamento e de uma existência mais livre e sem medos em âmbito social. Esta homofobia e o contexto em que ela nasceu são os elementos que, juntos, causaram a repressão do sentimento e do desejo que pôs fim à relação de Ennis Del Mar (Heath Ledger) e Jack Twist (Jake Gyllenhaal). Os dois amantes, ao serem “catapultados” da liberdade da montanha em que viviam seu amor para as normas coercitivas da heterossexualidade compulsória, deparam-se, ao se reencontrarem muito anos depois, com a impossibilidade de viverem

uma relação que não seja com base em migalhas de encontros e trocas, que, por fim, inviabiliza-se de todo pelo fim trágico de Jack assassinado provavelmente pela própria esposa.

O filme, embora construído com sensibilidade e delicadeza pelo cineasta Ang Lee, ainda está preso aos ditames conservadores do cinema comercial hollywoodiano. Lee, em um documentário sobre a obra, *Filmando com o coração* (2005), afirma que a pecha de *O segredo...* ter sido chamado inicialmente de um “filme sobre caubóis gays” se transformou, quando foi assistido pelas pessoas em geral, e virou uma história de amor.

No entanto, sabemos que as histórias de amor sempre renderam milhões de dólares para o cinema norte-americano. Por isso, no referido documentário, e também de certa forma expresso no filme, há pouca (e no caso do documentário nenhuma) alusão à violência que LGBTQs sofrem até hoje, e que o diretor do documentário, bem como todos/as os que dele participaram, preferiram omitir. Fala-se muito do amor entre os dois e nada do assassinato de Jack e da violência homofóbica cometida contra ele.

O longa-metragem teve:

um custo estimado de 14 milhões de dólares de produção, incluindo o investimento em marketing. Apesar do baixo custo total de produção e marketing, o filme arrecadou mundialmente pouco mais de 200 milhões de dólares, colocando-o na lista dos mais lucrativos daquele ano. Mesmo assim, ainda houve controvérsias quanto à sua exibição, com boicotes e banimentos sumários, inclusive nos EUA dias antes de sua estreia, de uma rede de cinemas ligada à Igreja Mórmon. No mesmo país, de acordo com os ditames da *Motion Picture Association of America* (MPAA), órgão responsável pela censura nos cinemas do EUA, beijos entre pessoas do mesmo sexo fazem com que um filme receba a classificação sumário de “R”, restringindo o público acima de 18 anos. No Brasil, a classificação do filme foi de 16 anos, onde registrou o expressivo número de pouco mais de 750 mil espectadores no seu final de semana de estreia (Valdair GROTTTO, 2012, p. 57).

Richard Miskolci (2005) afirma que, no Brasil, o filme chega quando o casamento gay alcança certo destaque na mídia. No entanto, para

ele, a questão mais significativa entre nós ainda é a forte inviabilização de relacionamentos afetivos como o vivido por Ennis e Jack. Ainda mais nos dias atuais. Miskolci, na ocasião de exibição do filme no Brasil, disse que

o armário continua a existir e o segredo ainda é regra para a imensa maioria das pessoas que amam outras do mesmo sexo, em especial as que vivem em cidades pequenas e médias. Nesse sentido, o filme tem maior alcance por deslocar a problemática de uma classe média cosmopolita, daqueles que podem ser mais apropriadamente chamados de gays, para pessoas menos favorecidas e mais expostas às sanções morais e à violência (MISKOLCI, 2005, p. 563).

Apesar desta afirmação hoje ser relativa quando crescem também nas cidades grandes grupos violentos contra LGBTQs, de fato tramas filmicas que apontem para contextos rurais auxiliam a que a questão da invisibilidade das homossexualidades nestes locais possa ser um pouco descolada dos grandes centros para os menores, propiciando uma reflexão sobre tais experiências nestes contextos possivelmente mais conservadores.

Uma das cenas que considero das mais fortes e ao mesmo tempo mais tocantes e bonitas no filme, dentre muitas outras, é o momento em que os dois amantes estão discutindo e Jack, muito bravo, diz não aguentar mais o relacionamento vivido à distância por tantos anos. Neste momento Ennis se desestrutura e, desconstruindo sua masculinidade viril, revela todo seu medo e fragilidade frente à cobrança de Jack por uma maior visibilidade social do relacionamento. Jack, então, percebendo a enorme dificuldade que seu companheiro estava lhe comunicando, vai em direção a ele, pois através de seu corpo e gestualidade Ennis revela toda sua desestruturação (fig. 73), e o acolhe em seu sentimento e vulnerabilidade lhe dando seu apoio e afeto.

Figura 73



Fonte: imagem extraída do filme *O segredo de Brokeback Mountain*, 2005.

Um estranho no lago (2013) é um filme que gerou em mim um misto de sentimentos e reflexões. Se por um lado as cenas de sexo explícito me levaram a refletir de que parecia haver hoje em dia uma maior liberdade e, conseqüentemente, abertura à visibilização da experiência LGBTQ no cinema¹⁸⁰, por outro lado a trama de *Um estranho no lago* aborda a experiência homossexual masculina em um contexto estigmatizante no qual a suposta promiscuidade dos gays é mais uma vez atrelada à criminalidade e à possível psicopatia.

Por mais que saibamos que estes contextos de experiência relacional e sexual entre gays existem e fazem parte de sua cultura, a questão é que se o cinema continuamente repete situações fílmicas nas quais estas experiências são continuamente ligadas à criminalidade, como mudar o estigma de que tais sexualidades não são anormais, estranhas ou marginais?

Considerado por alguns críticos como o filme contemporâneo similar à *Parceiros da noite* (1980), *Um estranho no lago* (2013) de certa forma reproduz a trama de ódio homofóbico concebida por William Friedkin em 1980. À beira de um lago em um local um pouco afastado do centro de uma cidade não identificada na França, homens gays se encontram para sexo casual, conversar, banhar-se, pegar sol e relaxar. No

¹⁸⁰ Vide o sucesso e a repercussão também de *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) e *A garota dinamarquesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015).

entanto, o clima prazeroso, libertário e descontraído do local revela a presença de um psicopata, Michel (Christophe Paou), um bigodudo no estilo anos 1980, que, também gay mas violento, afoga um parceiro eventual que o estava incomodando.

Outro homem jovem, Franck (Pierre Deladonchamps), que costuma frequentar o local, assiste por acaso o crime. Entretanto, como Franck estava muito interessado em Michel e este último se aproxima dele com intenções sexuais e, até certo ponto, relacionais, o personagem de Franck começa a viver momentos de conflito em face do que viu e teme que pode acontecer com ele e o que sente e deseja viver com Michel. O jogo estabelecido entre desejo, afeto, irracionalidade, violência, solidão e medo são os elementos que considero principais na trama que compõe o filme.

Álvaro Rural (s/d) diz que, no final do filme, o que você define com o que quer ficar é com a história de amor. É aí, diz o autor, que a turbulência se manifesta. “E as ejaculações selvagens seriam uma parte natural e lógica de paisagens como o pôr do sol nos filmes de cowboy”¹⁸¹ (RURAL, s/d, tradução nossa).

Em um diálogo entre o personagem Franck e o Inspetor Damroder (Jérôme Chappatte) que está investigando o crime, o inspetor pergunta a Franck:

Delegado – Não acha estranho termos achado um corpo na água há poucos dias e todos estarem de volta à caça como se nada tivesse ocorrido?

Franck – Não podemos parar de viver.

D – Um de vocês é morto e isso não lhes importa? Imagine que o coitado ficou três dias na água, suas coisas nas pedras, seu carro estacionado, e ninguém notou nada, nem seu amante. Sabemos que eles não eram um casal. Todavia, às vezes vocês parecem que se amam de um jeito muito estranho. Pode imaginar a solidão do rapaz? Não estou lhe pedindo compaixão ou solidariedade. Mas poderia ao menos se preocupar, mesmo se só consigo. Pode haver um assassino homofóbico nesta área. Faça algo antes que lhe aconteça algo. Tem certeza que não tem nada a dizer?

¹⁸¹ “Las eyaculaciones silvestres, forman parte natural y lógica del paisaje como el ocaso en las pelis de vaqueiros”

F – não.

D – Bem, veremos isso amanhã na delegacia.

F – Boa noite.

O que me incomoda neste diálogo, mesmo considerando que o discurso fílmico que se expressa através do delegado denuncia o descaso atual com a existência individual, é o fato de que tal discurso, de cunho ético-moral, vir justamente de um representante do poder estatal e da heterossexualidade compulsória que, aproveitando-se do seu lugar de poder, julga os comportamentos deste grupo secularmente discriminado inclusive pela própria polícia que sempre foi a primeira a desrespeitá-lo e desumanizá-lo. O inspetor fala de respeito à memória de uma pessoa que morreu e do jeito “estranho de amar” desse grupo, mas, ao longo do filme, não há nenhuma perspectiva crítica que dialogue com o desrespeito e a violência que, desde sempre, foram perpetrados contra estes sujeitos só por serem LGBTQs e por este mesmo poder.

Curiosamente o diretor do filme, Alain Guiraudie, é gay, foi bastante cultuado por este filme e já fez outros de temática LGBTQ. O filme é inquietante e nos lança em um universo de questões sobre os limites do desejo, da paixão e de nossa ânsia por sua realização. É provável que, em *Um estranho no lago*, Guiraudie tenha intencionado fazer uma autocrítica/crítica da própria cultura que tão bem conhece e faz parte. Em uma entrevista, o diretor disse que não procurou conhecer muito o universo do sexo gay casual. Desta forma, autocríticas ou críticas, se foi este o caso, serão sempre importantes ainda mais se refletem situações repetidas (no cinema e fora dele) que, parece-me, o diretor quis apontar, problematizar e amplificar.

Por fim, dos filmes atuais que me marcaram e que tratam da inter-relação entre violência, sexualidade, masculinidade hegemônica e afeto, *Moonlight – sob a luz do luar* (2016), ganhador do Oscar de 2017, é o que considero representativo, em minha análise, de um novo momento no cinema LGBTQ. Embora com cenas violentas, por outro lado *Moonlight...* é um filme com momentos ternos e delicados que, a meu ver, (e)levam o cinema sobre sexualidades e identidades de gênero produzido nos EUA para lugares diferentes dos convencionais e descritos até agora nesta pesquisa. No mesmo caminho de *Moonlight...*, acredito que *Me chame pelo seu nome* (2017) é também um representante atual importante desta nova concepção de discursos acerca das temáticas LGBTQ no cinema.

No entanto, em um estudo divulgado pela Revista Cult (2017) realizado pela Faculdade de Comunicação da Universidade do Sul da

Califórnia, o resultado concluiu que “Hollywood ainda está longe de representar a diversidade de forma realista” (CULT, 2017). A matéria diz que o estudo “analisou 900 dos filmes mais populares lançados entre 2007 e 2016” e que pouco houve mudança no cenário hegemônico cinematográfico. São “homens brancos, heterossexuais e não portadores de deficiência [que] continuam sendo os protagonistas da maior parte das produções”. O estudo aponta ainda que entre os

cem filmes mais populares de 2016, por exemplo, só 31,4% dos personagens com falas eram mulheres. Isso sendo que, em metade das 100 produções estudadas, personagens femininas negras simplesmente não tinham falas – e apenas em um terço as asiáticas diziam qualquer coisa. O problema não é apenas a opressão de gênero: só 29,1% dos personagens não-brancos tinham falas nos longos analisados (13,6% eram negros, 5,7% eram asiáticos e 3,1%, latinos), um número que cai para 2,7% quando se tratava de personagens com tipo de deficiência e para 1,1% quando o foco eram gays, lésbicas ou bissexuais (CULT. 2017).

Com este quadro ainda excludente no cinema mais popular, *Moonlight – sob a luz do luar* amplifica o olhar do público sobre as homossexualidades masculinas ao filmar um roteiro, construído de forma interseccional, no qual as categorias de gênero, orientação sexual, raça/etnia, classe e gerações são trabalhadas, porém não de forma hierarquizada. Além disso, o filme também aponta para questões relacionadas às masculinidades, hegemônica e subalternizadas, ao problematizar noções acerca do significado de ser homem. E isso particularmente em uma sociedade que prima pela igualdade de condições como a norte-americana, mas onde o machismo e o falocentrismo ainda são os parâmetros norteadores para a construção do significado acerca do “ser masculino”.

A questão da orientação homossexual e da masculinidade não viril do personagem central, Chiron (Alex Hibbert, Ashton Sanders, Trevante Rhodes), bem como a opressão às mesmas por seu contexto sociocultural desde muito cedo, é um elemento importante na trama. Estas questões se desdobram de diferentes formas ao longo de toda a narrativa ao caminhar junto com outras como raça, classe e gerações, interseccionalmente, de forma a que não se perceba a valorização maior de uma em relação a outra.

Sobre essa “isonomia” das temáticas no filme, Carla Akotirene (2018), diz, em *O que é interseccionalidade?*:

que a interseccionalidade não é narrativa teórica de excluídos. Os letramentos ancestrais evitam pensarmos em termos como “problema negro”, “problema da mulher” e “questão das travestis”. Aprendamos com a pensadora Grada Kilomba que as diferenças são sempre relacionais, todas e todos são diferentes uns em relação aos outros. Raciocínio exato sobre a interseccionalidade, desinteressada nas diferenças identitárias, mas nas desigualdades impostas pela matriz da opressão (AKOTIRENE, 2018, p. 45-46).

A bela cena anterior à final de *Moonlight...* na qual o protagonista se reencontra, já adulto, com seu único amigo, Kevin (André Holland), e, ao mesmo tempo, a pessoa com quem teve sua primeira e única experiência sexual na adolescência, é, para mim, o grande “salto” para o novo olhar que o filme aponta no que tange às questões das homossexualidades masculinas e LGBTQs em geral. O roteiro, com esta cena, caminha na direção contrária a dos outros filmes analisados até agora nos quais a heterossexualidade compulsória, a homo/lesbofobia e/ou a anormalidade das homossexualidades conduziram os/as personagens a experiências relacionais com base e finalidade no sofrimento, frustração, morte e infelicidade.

Há, na cena em questão, o apontamento de um reencontro relacional e possivelmente amoroso entre os dois personagens que só acontece por causa da vontade individual de transporem ou superarem as difíceis histórias de vida de cada um até ali e criarem novos começos e novos caminhos para suas existências individual e conjunta.

O filme, ao final, aponta para a possibilidade deste novo caminho, abre linhas de fuga diante de um “céu cheio de nuvens” que cobrem atualmente nossas cabeças. O final propõe a desconstrução de lugares de poder opressores, ou, pelo menos, o vislumbre de outros lugares nos quais as problematizações apresentadas na narrativa fílmica podem ser enfrentadas pela agência dos personagens. O fim do filme aponta para o início da ruptura com o círculo vicioso da opressão, da desigualdade e da discriminação, oriundas do meio dominante em que os personagens nasceram, cresceram e se tornaram adultos (fig. 74).

A última cena do filme, após a do reencontro de Chiron com Kevin, é a do protagonista no início da adolescência olhando primeiro para o mar e depois para a câmera (fig. 75). A imagem final do personagem jovem aponta para o contato de Chiron com algo que, provavelmente, deixou no passado deste momento da vida. O reencontro com Kevin é um reencontro

de Chiron com ele mesmo, seus desejos, lembranças e sentimentos reprimidos que ficaram guardados ou talvez esquecidos até se reencontrar com Kevin.

Figuras 74 e 75



Fonte: imagens extraídas do filme *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Em tempo, o cineasta, roteirista e realizador do filme é Barry Jenkins, um homem negro estadunidense de 39 anos. Formado em Cinema e Artes Visuais pela Universidade do Estado da Flórida, Jenkins carrega em seu currículo premiações significativas por outros longas-metragens realizados, nos quais a temática racial é problematizada através de seus roteiros.

5.2 OUTROS OLHARES, VAGAS LEMBRANÇAS, DESCOBERTAS...

Fome de viver (1983), *A cor púrpura* (1985) e *Felizes juntos* (1997) foram títulos que ficaram na memória, por isso os escolhi para assisti-los novamente e analisá-los, embora pouco me lembrasse deles e das situações presentes em seus roteiros.

Meninos não choram (1999) é um filme que já queria ter assistido antes, mas não havia tido oportunidade. Como achei importante trabalhar a questão das transmasculinidades, que observei pouco trabalhadas nas pesquisas que estudei, escolhi este filme para um “olhar novo”, pelo fato de ser um olhar inaugural, neste momento da pesquisa.

A cor púrpura (1985), por outro lado, é um filme forte e contundente no que concerne à explicitação da violência machista sobre as mulheres, sua objetificação pelos valores patriarcais e, também, pela intersecção do racismo, intrínseco à trama, que permeia todas as relações sociais e a construção dos/as personagens. Entretanto, há cenas em que a capacidade de resistência às vicissitudes sofridas pelas mulheres oprimidas no filme oferece alento ao/à espectador/a e ressignificam a opressão observada no início da narrativa. Com isso, o filme oferece linhas de fuga importantes para o estado de coisas, aparentemente intransponível, que o enredo inicialmente expõe.

A questão das lesbianidades aparece de forma sutil em a *Cor púrpura*. A autora do romance que deu origem ao filme, a poetisa e feminista negra Alice Walker, diz, no documentário *Conversations with the ancestors – The Color Purple from book screen* (2003), que passou vários anos pensando sobre a cena para compreender a forma pela qual Steven Spielberg e os roteiristas preferiram tratar o tema das lesbianidades, já que, no romance, este tema é bem mais explorado. Walker disse: “fiquei meio chateada porque eu queria ver mais carícias, mais beijos, mais sexo, mas quando penso no filme agora percebo que foi muito bem feito por causa da ternura da relação entre elas” (informação verbal)¹⁸².

Steven Spielberg, no mesmo documentário, afirma que

o “defloramento” de Celie por Shug [Margaret Avery], de uma forma muito franca e honesta achava que o público não iria entender, era algo muito avançado, eu não era o diretor certo para contar a história da forma como fora escrita no livro por Alice. Nesse sentido, eu não era certo para a sequência, Então assumi um tom mais poético evitando a franqueza e a honestidade daquele trecho do livro e o refiz usando beijos, música, fazendo-a dar vazão ao sorriso, coisa que não estava no livro (informação verbal)¹⁸³ (figuras 93 a 109)

Whoopi Goldberg, em seu primeiro papel (e ganhadora do Globo de Ouro de 1986 por este trabalho), representa a protagonista Celie. A atriz concorda com Spielberg quanto à forma de concepção da cena.

¹⁸² CONVERSATIONS with the ancestors – The Color Purple from book screen. Director: Laurent Bouzereau. Entrevistados: Steven Spielberg et all. Roteiro: Laurent Bouzereau. Julho, 2003. Vídeo (27 min) widescreen, color.

¹⁸³ Ibid., 2003.

Segundo Russo (1987, p. 280), Goldberg disse: “a América simplesmente não ficaria quieta por cima e por baixo, então tornamos isso menos explícito. Dessa forma, não ofenderemos ninguém”¹⁸⁴.

Particularmente acho que a cena foi concebida de forma realmente delicada, sensual e terna. A montagem das imagens relacionadas à expressão das atrizes, suas trocas de olhares, beijos, toques é construída pela direção sensível, atenta e criativa de Spielberg no intuito de conduzir o olhar do/a espectador/a para os momentos mais importantes do encontro amoroso e posteriormente sexual entre elas (figuras 76 a 91). Diferente de outros diretores, como Alan Parker, por exemplo, que censurou a relação amorosa e sexual dos dois personagens em *O expresso da meia-noite* (1978) e se justificou dizendo que “só poderia abordar a cena da única maneira que ele sabia”.

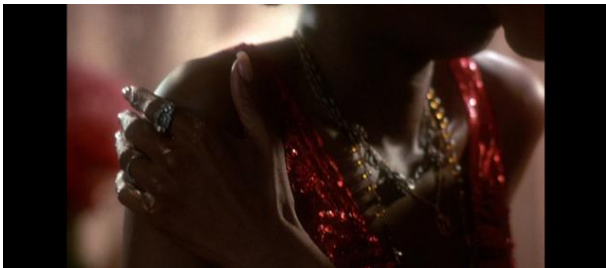
Figuras 76 a 91



¹⁸⁴ “middle America simply would not sit still for me on top and Shug on bottom, so we made it less explicit. This way we won’t offend anyone.”









Fonte: imagens extraídas do filme *A cor púrpura*, 1985.

Spielberg diz ainda que *A cor púrpura* é um filme sobre mulheres, e eu acrescentaria de mulheres negras, e que o que ele tentou fazer foi valorizar e mostrar isso. De fato, além da personagem principal, Celie, a maior parte das mulheres no filme é forte, com personalidades marcantes, caminhos de vida difíceis, mas, cada uma, vivia e resistia como possível diante do contexto opressor em que se encontravam e das situações violentas e indignas a que eram submetidas.

Sem dúvida a *Cor Púrpura*, apesar das controvérsias sobre a forma conservadora da direção e de Hollywood abordarem as sexualidades dissidentes, e no caso as lesbianidades, é um filme que trata com respeito, denúncia e sensibilidade sobre a questão social das mulheres negras subalternizadas e objetificadas pelas sociedade e cultura machistas norte-americanas desde o período da escravidão até hoje.

Fome de viver (1983) é um filme sombrio e angustiante do princípio ao fim, no qual a experiência lésbica e bissexual são representadas e apresentadas ao/à espectador/a como algo sombrio, violento, perverso e negativo. Na trama há a vinculação das lesbianidades e das bissexualidades como sinônimas de “vampirismo” e possessividade. Por isso não vi “saídas” no filme, mas apenas a sensação angustiante da repetição de uma situação imutável que, por este motivo, condiciona os/as envolvidos/as a um certo tipo de aprisionamento e maldição.

Na trama, Miriam Blaylock (Catherine Deneuve) é uma vampira que, de 300 em 300 anos, necessita de um novo parceiro/a já que o/a último/a que ela havia também transformado/a em vampiro/a, ao fim deste tempo envelhece muito rapidamente e se torna um/a “morto/a vivo/a”. Desta forma, Miriam, que havia acabado de perder John (David Bowie) por causa desta sina implacável, necessita encontrar outra parceria para continuar sua eterna vida de repetição entre um/a parceiro e outro/a que chega e vai.

Há várias possibilidades de leituras acerca da metáfora central do filme: a de uma mulher vampira que não envelhece e nunca morre, mas que está sempre à mercê de um/a companheiro/a que vai envelhecer e necessitar ser substituído/a, embora também nunca a abandone de todo. Miriam guarda no sótão de sua casa todos/as aqueles/as com os/as quais já se relacionou, pois pelo fato de não conseguirem também morrer por sua condição de vampiros/as, necessitam ser “guardados no sótão da casa”, deixados lá como lembranças que nunca serão esquecidas.

Embora esse contexto metafórico seja importante para o estudo, já que nele estão envolvidas relações vinculadas às temáticas foco da pesquisa, não é possível realizar neste momento tal aprofundamento sobre o filme. Escolhi me ater a algumas considerações sobre a cena de sexo que acontece entre as duas protagonistas.

Miriam se sente atraída pela médica Sarah Roberts (Susan Sarandon) que estuda justamente o processo de envelhecimento. A médica, interessada no rápido envelhecimento do companheiro de Miriam, que a havia procurado justamente por este motivo, vai até a casa do casal para obter maiores informações sobre a situação de Jonh. Entretanto, isso é a oportunidade para que Miriam, que já a havia escolhido para sua companheira dos próximos 300 anos, transforme-a também em vampira.

Na cena que antecede a relação sexual entre as duas, em que se dá a transformação, Miriam está tocando piano e Sarah está sentada atrás dela tomando um drink. Segue abaixo o diálogo entre elas e que já insinua o contexto de possessividade vinculado às relações entre mulheres aludido inicialmente.

Sarah: Gosto do seu pingente.

Miriam: É egípcio. Sabia que este era o símbolo da vida eterna?

S: Que peça está tocando?

M: É Lakmé Delibes. Lakmé é uma princesa da Índia. Tem uma escrava chamada Malika.

S: Malika.

M: Num jardim mágico, elas cantam do caminho da correnteza à sua fonte pairando sobre a água.

S: É uma canção de amor?

M: Eu disse que era cantada por duas mulheres.

S: Mas parece uma canção de amor.

M: Então suponho de deva ser.

S: Está me cantando, então, Sra. Blaylock?

M: Miriam.

S: Miriam.

M: Não conscientemente, Sarah.

(neste momento, Sara derruba em sua roupa, por descuido, o drink que bebia. A aproximação da câmara na roupa da personagem manchada de bebida, e em seu seio, aponta de certa forma para a objetificação, observada, neste momento, na sensualidade expressa na imagem) (fig. 92).

S: Oh, não.

Figura 92



Fonte: imagem extraída do filme *Fome de viver*, 1983.

Susan Sarandon, no documentário *Celluloid Closet* (1995), diz que no roteiro original as duas personagens iam simplesmente transar. A situação envolvia roupas íntimas e *closets* sem uma cena efetivamente consistente.

Então, eu falei que achava mais sexy se os primeiros contatos fossem representados. Dei a ideia de minha personagem derramar algo na roupa, a outra se aproxima, elas se beijam e a transa começaria daí (figuras 93, 94, 95 e 96). E queriam que eu estivesse bêbada. Seria uma forma de tirar sua culpa. Eu fiz questão de não estar bêbada. Ninguém precisava encher a cara para transar com Catherine Deneuve sem se importar com sua história sexual até ali. Seria mais importante se

fosse algo voluntário. Não acho que, para o mal ou para o bem, as mulheres sejam levadas muito a sério nesse sentido. Achrom que as mulheres transam só para ver como é. Ou é só uma fase. Ou que isso mudaria com o homem certo. Por isso os heterossexuais não se sentem ameaçados. Aliás, eles impulsionam isso. Não levam a sério (informação verbal)¹⁸⁵.

Figuras 93, 94, 95 e 96



¹⁸⁵ THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Roteiro: Vito Russo, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, Armistead Maupin. [Filme – DVD]. ALE/EUA/FRA/RU/, 1995. 1 DVD. 102 min. color. son.

¹⁸⁵ Ibid., 1995



Fonte: imagens extraídas do filme *Fome de viver*, 1983.

Sarandon, na entrevista citada, comenta algumas coisas que são importantes para esta pesquisa. A primeira é o pouco cuidado do roteirista¹⁸⁶ na construção de um percurso dramaturgico/cênico verossímil e consistente para o encontro relacional/sexual entre as duas mulheres. Certo descaso na construção da cena e do filme. Sabemos, por muitos longas-metragens assistidos com casais heterossexuais, que sempre há, em geral, um percurso inicial de sedução entre o homem e a mulher. Um “protocolo” anterior à cama. Na filmagem de *Fome de viver* parece que este jogo de sedução que leva ao ato sexual é dispensável. Por qual motivo? Lesbofobia? Objetificação da mulher? Desvalorização da experiência lésbica pela falta de consistência realista como apontou a atriz? Não sabemos. No entanto, todos estes motivos não são improváveis.

Sarandon comenta, inclusive, sobre a intenção da direção ou do roteirista de que sua personagem estivesse bêbada quando aceita ir para cama com a sedutora Miriam. Ou seja, que seu desejo como mulher até então heterossexual, pelo fato de viver com o médico Tom Haver (Cliff De Young), impediria Sarah de desejar outra mulher e ir para cama com ela a não ser que estivesse “fora de si”. E a outra mulher, por sua vez, “a vampira bissexual insaciável”, seria a culpada pelo “aliciamento” da inocente personagem hétero, conduzida “sem querer” à experiência lésbica.

Outro elemento importante que Sarandon aponta no documentário é a sua percepção, como atriz norte-americana e mulher, acerca da objetificação das mulheres pela cultura patriarcal e, no caso, a reprodução desta cultura no cinema comercial hollywoodiano. Ela diz: “por isso os heterossexuais não se sentem ameaçados [com a representação do ato

¹⁸⁶ O romance foi escrito por Whitley Strieber, um homem heterossexual. Já o roteiro foi feito por Ivan Davis.

sexual entre duas mulheres. Aliás, eles *impulsionam* isso. Não levam a sério” (informação verbal)¹⁸⁷.

Entendo que este “impulso” que a atriz afirma que os homens heterossexuais dão às relações entre mulheres é uma forma de objetificá-las e se colocarem no lugar de *voyeurs*. De sentirem prazer, ao observá-las na cama, quer seja na ficção fílmica (figuras 97, 98, 99 e 100) ou na realidade. Em sua superioridade fálica, o que Sarandon quer dizer é que os homens não levam a sério a relação entre duas mulheres porque acreditam que “falta” alguma coisa entre elas e, na medida em que encontram, voltam correndo para os braços fortes do seu homem viril e protetor.

Figuras 97 e 98



Fonte: imagens extraídas do filme Fome de viver, 1983.

¹⁸⁷ Ibid., 1995

Figuras 99 e 100



Fonte: imagens extraídas do filme *Fome de viver*, 1983.

A cena da relação sexual entre elas é esteticamente bonita e bem-feita do ponto de vista da fotografia, porém fria. É um *pas de deux* de um balé sem emoção e desejo concebido a partir da belíssima música clássica e tema da cena composta por Léo Delibes – *Lakmé: Duetto The Flower Duet 'Viens Mallika'*. Ao fundo, durante toda a cena, a música conduz os movimentos lentos e coreografados de cada personagem, o que propicia o acompanhamento destes pelo/a espectador/a. Isso comunica que elas não estão ali para sentirem prazer uma com a outra, já que não o expressam a não ser através dos gestos coreografados, mas para serem admiradas (e desejadas) como belas “estátuas vivas”. Observadas através dos múltiplos ângulos que a câmera consegue captá-las e por sua vez mostrar ao espectador através da montagem. Na imagem abaixo (fig. 101), embora ela represente a lembrança de Sara do encontro com Miriam, o ângulo da câmera revela as duas mulheres como se estivessem sendo observadas não pela personagem que viveu a experiência, mas por uma terceira pessoa.

Figura 101



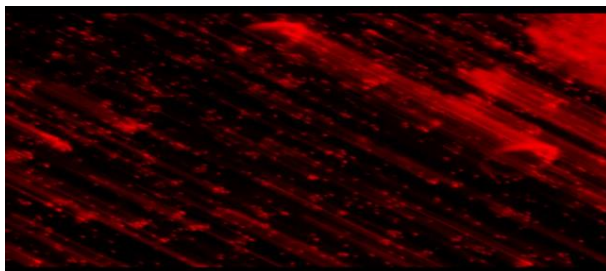
Fonte: imagem extraída do filme Fome de viver, 1983.

O último elemento sobre esta cena (e o filme) que analiso é a possível correlação que se fez entre a metáfora de transformação de Sarah em vampira pelo sexo com Miriam e a questão da AIDS (figuras 102 e 103). Gabriel Paixão (2016) diz que Fome de Viver é uma

história de paixão. Uma paixão intempestiva que, ao se entregar sem o devido cuidado, tem potencial de machucar [...]. Por isto não é sem nexos que muitos veem no aspecto vampírico do filme uma metáfora para a síndrome da AIDS, que no início dos anos 80 era vista como uma epidemia – note que a palavra “vampiro” jamais é citada e que a condição pesquisada pelos cientistas [na trama] é tratada como uma doença transmitida pelo sangue (PAIXÃO, 2016).

Figuras 102 e 103





Fonte: imagens extraídas do filme *Fome de viver*, 1983.

Ainda sobre a suposta “falta” que as mulheres lésbicas sentiriam em relação aos homens héteros, faço alusão a outro momento do documentário *Celluloid Closet* (1995) em que os diretores trataram da mesma questão, porém observando-a através da explicitude dela em um filme, que também assisti quando ainda adolescente pela televisão, e que me marcou.¹⁸⁸ Em *Apenas uma mulher* (*The fox*, Mark Rydell, 1968), a relação amorosa entre duas mulheres lésbicas é destruída quando chega, no local distante da cidade em que viviam, um homem hétero e viril (figuras 104 e 105).

Figuras 104 e 105



Fonte: imagens extraídas do documentário *Celluloid Closet*, 1995.

¹⁸⁸ Ver nota 66.

Neste filme canadense de 1968, é explícito, no diálogo entre a/o personagem Ellen March (Anne Heywood) e Paul Renfield (Keir Dullea), que o que falta à Ellen, segundo o personagem de Paul, para que ela “volte” a ser hétero, é o encontro com um homem belo e viril como ele. O título em inglês, *The Fox*, refere-se a uma raposa predadora que Paul havia matado e, como um símbolo de poder e de sua superioridade como homem, ele assume o lugar de protetor e companheiro, antes de Jill Banford (Sandy Dennis), no relacionamento com Ellen.

Felizes juntos (1997) é um título irônico, pois propõe ao/à espectador/a a reflexão sobre a viabilidade da conjugalidade entre casais de homossexuais masculinos, já que o casal central do filme, dois chineses, vive apenas pouquíssimos momentos felizes quando estão juntos.

Os dois personagens Ho Po Wing (Leslie Cheung) e Lai Yiu Fai (Tony Chiu Wai Leung) moram em Buenos Aires e se percebem sem referências culturais que os faça sentir um pouco mais pertencentes e acolhidos naquele lugar, o que dificulta ainda mais a convivência entre eles marcada por brigas, separações e agressões mútuas. A maior parte do tempo é o conflito, a agressividade e a dificuldade de se relacionar que prevalecem. Mas há alguns poucos momentos bonitos e poéticos que salvam a dureza e o depressivo clima da narrativa, na qual a “feliz” interação entre eles se revela possível em face da impossibilidade da relação apontada na maior parte do tempo.

Em uma cena em especial, os dois personagens improvisam um bonito tango que expõe, tanto por meio da música que os conduz quanto pela afetuosa e alegre interação dos dois, um discurso de viabilidade para a interação afetiva e sexual entre dois homens (fig. 106).

O filme é denso e seu aspecto intercultural propõe a reflexão se há mesmo tantas diferenças entre experiências homossexuais de pessoas nascidas no Ocidente e Oriente.

Figura 106



Fonte: imagem extraída do filme *Felizes juntos*, 1997.

Meninos não choram (1999) me afetou por representar o heterossexismo e o machismo do interior norte-americano, e não só de lá, que geram tanta intolerância, LGBTQfobia e violência contra as legítimas expressões das identidades de gênero e sexualidades diversas das normativas. O filme é também importante por ser um longa-metragem estadunidense *mainstream* de 1999 e que retratou, de forma contundente naquele momento histórico, a história verídica e trágica de um rapaz transexual.

Diferente de *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), no qual a violência física homofóbica só aparece em momentos pontuais do filme, embora o contexto rural das duas narrativas seja o mesmo, em *Meninos não choram*, infelizmente baseado em uma história real, a violência transfóbica é levada ao/à espectador/a até as últimas consequências. Tal violência, mostrada de forma brutal e explícita, permite que o público, impactado por ela, reflita sobre o machismo, preconceito e a discriminação que existem nas diferentes sociedades e, assim, possa reavaliar seu posicionamento frente a estas identidades de gênero e também sexualidades dissidentes.

Mesmo sendo um filme violento e angustiante, ele é tocante tanto pela beleza (e o respeito) da composição do personagem transexual Brandon Teena pela atriz Hilary Swank (que ganhou o Oscar em 2000 por este filme) (fig. 107) quanto pelos momentos de delicadeza e afetividade que o personagem oferece ao público através dos sentimentos que expressa à personagem Lana Tisdell (Chloë Sevigny) (fig. 108).

Figuras 107 e 108





Fonte: imagens extraídas do filme *Meninos não choram*, 1999.

Importante dizer que a cineasta que dirigiu o filme, Kimberly Peirce, é uma mulher lésbica que contribuiu para a contundência da concepção e realização do filme e sua grande repercussão. Apesar de ser uma produção estadunidense que, como demonstrei, em geral cede aos ditames conservadores do público e/ou comerciais da indústria de cinema, em *Meninos não choram* essas não são preocupações e, por isso, o filme oferece ao público um discurso que denuncia frontalmente a violência e a exclusão destas identidades de gênero.

5.3 SÍNTESES DOS DISCURSOS FÍLMICOS ANALISADOS E OLHARES FÍLMICOS DE RESISTÊNCIA

Os longas-metragens *Querelle* (1982), *Dois tiras meio suspeitos* (1982) e *Anjos da noite* (1987) (analisados no capítulo 6), *Fome de viver* (1983), *Felizes juntos* (1997), *Almas gêmeas* (1994), *Meninos não choram* (1999), *Plata quemada* (2000), *O fantasma* (2002), *O segredo de Brokeback montain* (2005), *Bubble* (2006) e *Um estranho no lago* (2013) foram, a meu ver, construídos com base em enredos marcados pela tragédia e/ou por personagens centrais cujas situações, por estes/as vivenciadas, estão diretamente relacionadas a contextos de LGBTQfobia, machismo e heterossexismo.

A confrontação com estes aspectos socioculturais opressores por personagens cujas sexualidades e identidades de gênero se mostram dissidentes em relação às dominantes, é o mote para a construção de discursos fílmicos nos quais diferentes formas de violência, discriminação, preconceito e exclusão são problematizadas.

Já os filmes *A cor púrpura* (1985), *Madame Satã* (2002), *A luta pela beleza* (2003) e *Moonlight: sob a luz do luar* (2016) são filmes nos quais também o machismo, o preconceito, a discriminação racial, de gênero e de orientação sexual são elementos intrínsecos às tramas. Porém os/as personagens conseguem criar saídas, linhas de fuga, no caminho da

superação dos obstáculos gerados por tais condições socioculturais adversas e violentas, e assim iniciar ou alcançar (no caso de *A cor púrpura*/1984, a *Luta pela Beleza*/2003 e *Madame Satã*/2002) um determinado nível de autorealização e, conseqüentemente, de estabilidade emocional e social.

Sobre *Madame Satã* (2002), Lázaro Ramos (2017, p.59), que representou o personagem central que dá nome ao filme, diz que “Satã era negro, gay, pobre e seu corpo era sua única arma (fig. 109). E ele fez uso dessa arma, seja na capoeira, seja na sexualidade ou como artista no palco”. Ramos diz ainda que Satã necessita ser visto, e foi assim que ele o construiu, não para ser o coadjuvante de sua própria vida, mas o senhor do seu destino, pois mesmo sem dinheiro e status social, Satã conseguiu alcançar o que queria, apesar de todos os obstáculos.

Denilson Lopes (2015), indo ao encontro de Ramos, diz:

a crueldade de *Madame Satã* não é o fascínio erótico pela humilhação como em Genet, mas estratégia de sobrevivência. Sem glamorização da opressão nem estetização da violência. O poder circula pelos espaços e pelos personagens. Não há vilões e nem bandidos, há aqueles que conseguem sobreviver um pouco mais, um pouco menos, com a coragem de ser o que são (LOPES, 2015, p. 127). (fig. 110).

Figuras 109 e 110





Fonte: imagens extraídas do filme *Madame Satã*, 2002.

No mesmo caminho de *Madame Satã*, *A luta pela beleza* (2003) trata da história verídica de uma mulher transexual que nasceu na Tailândia e que, a despeito de todo preconceito e dificuldades vivenciadas desde a infância, enfrentou com coragem, perseverança e tenacidade o *status quo* a fim de seguir rumo à construção do seu destino e a realização do seu sonho, como também faz Satã no Brasil.

A trama é baseada na verdadeira história da modelo e atriz tailandesa Parinya Charoenphol. A modelo é representada pelo ator Asanee Suwan (lutador de boxe tailandês) (fig. 111). Parinya, quando ainda era um rapaz, Nong Toom, descobriu que tinha muito talento para o boxe tailandês (fig. 112). Com isso ele vê nesta atividade profissional o único caminho para conseguir alcançar o que almeja: o dinheiro para realizar a cirurgia de redesignação sexual, liberada em seu país, e que se realizou em 1999.

Nong Toon foi um/a dos/as mais famosos/as lutadores/as de kickboxing da Tailândia. O contraste entre a delicadeza da personagem de Toon e a necessidade de uma atitude mais agressiva quando estava nos ringues, age de forma a maltratar esta delicadeza. Mas ele não desiste, pois tem um objetivo a alcançar. Desta forma, o filme rompe com os estereótipos de gênero e aponta para outros lugares nos quais masculino e feminino se mesclam e se fundem em uma construção de gênero que é antes de tudo individual e baseada nos processos subjetivos de constituição identitária. “*A luta pela beleza*” é a luta pela que há de mais belo em nós e que, muitas vezes, clama por vir a ser.

Figuras 111 e 112



Fonte: imagens extraídas do filme *A luta pela beleza*, 2003.

Embora a maior parte dos filmes analisados seja de distintos contextos socioculturais, meios de produção diversificados, diferentes tipos de concepção, gêneros cinematográficos e momentos históricos variados, a representação da violência e da exclusão motivadas pela discriminação baseada na lesbo/homo/bi/transfobia, machismo, sexismo, preconceito e racismo foram os temas mais presentes e percebidos de forma inter-relacionada em quase todos os filmes. São estas relações e discursos presentes em cada uma das obras analisadas que busquei visibilizar neste capítulo.

CAPÍTULO 6 – OLHARES DISSIDENTES E AO MESMO TEMPO NORMATIVOS DO CINEMA LGBTQ

Neste capítulo três filmes foram escolhidos para análises pormenorizadas do cinema LGBTQ realizado nos anos 1980. São filmes distintos quanto ao caráter de produção, locais de realização e forma de abordagem das temáticas foco do estudo.

No que concerne à minha primeira recepção dos filmes que fazem parte das análises deste capítulo, *Querelle* (1982), por exemplo, causou-me impacto emocional pelo forte cunho homoerótico e transgressor das cenas de sexo explícito representadas, pelo lirismo de muitas de suas passagens e pela criativa teatralidade do filme como um todo. O longa-metragem foi construído e filmado integralmente em estúdio.

Escolhi este filme para uma análise detida em função dos artistas envolvidos, o caráter independente da produção, sua importância para a cinematografia de cunho LGBTQ e, em especial, para mim. Uma das cenas do primeiro espetáculo teatral que criei¹⁸⁹ foi inspirada e construída com base neste longa-metragem. Tanto a recepção do filme quanto a realização do espetáculo foram ambas no mesmo ano: 1987.

Dois tiras meio suspeitos (1982), o segundo filme escolhido para este capítulo, constrói de forma negativa a reafirmação dos discursos estereotipados e depreciativos acerca das homossexualidades masculinas e, conseqüentemente, reitera a norma heterossexual e a masculinidade hegemônica como as únicas condutas, sexual e de gênero, corretas e aceitáveis para os homens em geral.

Escolhi este filme para uma análise pormenorizada por ser uma comédia, a única dentre todos os filmes selecionados, e por entender que ele é rico em imagens de violência simbólica e clichês que a comédia tende a acobertar, e por sua vez minimizar, como justificativa para produzir comicidade. Além disso, o filme toca diretamente no reforço da heterossexualidade hegemônica, da submissão das homossexualidades e reitera o lugar de superioridade que a masculinidade viril representa ao se impor perante as masculinidades subalternizadas. Como disse no capítulo metodológico, este filme foi escolhido também porque recupera o argumento de *Parceiros da noite* (1980), analisado com profundidade no capítulo 4.

Já *Anjos da noite* (1987) é o terceiro e último filme escolhido para este capítulo. Ele gerou uma identificação importante, na época que o assisti, pela semelhança do teor e forma da construção do discurso fílmico

¹⁸⁹ *Aquarius, Simphonia Esquecida*

de uma cena em particular com um monólogo representado por mim no teatro, também em 1987, e que pertence ao mesmo espetáculo em que há também a cena inspirada em *Querelle* (1982). Este longa-metragem foi escolhido para uma análise detida pelo fato de ser um filme nacional, sua produção ser de caráter independente, ter em sua trama uma personagem travesti e pelo significado particular da cena citada.

6.1 *QUERELLE* (1982): A REITERAÇÃO DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA E O CONTRAPONTO DA NEGAÇÃO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS COMO IDENTIDADE

“Todo homem mata aquilo que ama.”

Oscar Wilde¹⁹⁰

“Só preciso de um pouquinho de realidade para fazer cinema. O realismo que me interessa é o que se passa na cabeça do espectador.”

Rainer Werner Fassbinder¹⁹¹

Querelle de Brest (1947) é o quarto romance escrito na prisão por Jean Genet e publicado logo após a Segunda Guerra. Rainer Werner Fassbinder, em 1982, roteirizou o filme junto com Burkhard Dries e o dirigiu a partir da obra original de Genet. *Querelle* (1982) é o último longa-metragem da curta, porém expressiva e intensa vida e carreira do cineasta alemão.

No longa-metragem, é notória a marca transgressora de ambos os artistas. Ela está presente inicialmente na literatura de Genet e depois no cinema de Fassbinder, mesclados pelas características das histórias pessoais de cada um, suas visões de mundo e diferentes momentos históricos em que viveram.

Luiz Carlos Merten (2006) diz que “*Querelle* é Genet, é o próprio Fassbinder”. De fato, a vida e a personalidade dos dois artistas controversos e geniais se vinculam ao personagem *Querelle*. No filme, o marinheiro traficava ópio, matava friamente, enganava, traiu aquele que amava, seduziu e viveu sem pudor seu desejo homoerótico. Tal contexto de marginalidade e criminalidade, ligado ao de uma personalidade até

¹⁹⁰ Verso principal de uma das canções originais e principais do filme *Querelle* (1982), composta a partir da famosa frase de Oscar Wilde e cantada no filme por Jean Moreau.

¹⁹¹ FASSBINDER, 2001, p. 2

certo ponto libertária no que concerne à vivência da sexualidade, são atributos que permeiam também a vida e a obra dos dois artistas.

Em um documentário sobre Jean Genet realizado pela BBC Arena, *Saint Genet* (1985), o narrador diz que Genet foi limitado por uma longa e regular temporada na prisão por roubo. E que o mundo do crime havia se tornado para ele uma paixão e um modo de vida. Mas quando os intelectuais de sua época, em particular Jean Cocteau, leu o romance *Nossa Senhora das Flores* (*Notre Dame Des Fleurs*, 1943) e achou Genet um escritor brilhante (tal qual Arthur Rimbaud ou Charles Baudelaire), ele sugeriu, através do seu advogado, um perdão do estado para ele. E o livro, publicado anonimamente, tornou-se um clássico clandestino. “‘Notre Dame’, como ‘Querelle’, têm um argumento do mesmo tipo, mas o personagem central é o próprio Genet, sozinho em sua cela, deixando que seu personagem o assuste ou o excite” (SAINT GENET, 1985).¹⁹²

Já Fassbinder foi um diretor que filmava compulsivamente e afeito a rompantes agressivos e passionais. De acordo com Ronald Hayman (1992, p. 5), “filmar era uma nova droga. O que havia de estimulante no trabalho cinematográfico era para ele mais importante do que o produto acabado”. Hayman (1992) diz ainda que quando as filmagens de *Querelle* começaram a aborrecer Fassbinder, ele decidiu de repente diminuir o trabalho em três dias. Foi este sentido de urgência contínuo vinculado à tentativa de manutenção da vitalidade criativa que o diretor empregava em todos os seus projetos realizados quase ininterruptamente, que levou Fassbinder a encurtar sua vida. O cineasta morreu de overdose aos 36 anos de idade e deixou uma filmografia de 40 filmes, dentre outros trabalhos em teatro, etc.

Fassbinder sabia que o desenfreio é auto-destrutivo, mas ele o praticava com masoquismo puritano. E o desenfreio foi a causa pela qual deu a vida como mártir. Mas esse martírio teve efeitos. Nutre a lenda que se baseia na dialética entre opressão e liberdade que ele havia descoberto. Se ele não tivesse sido um grande opressor, as suas manifestações em prol da liberdade não teriam tido tanto efeito (HAYMAN, 1992, p. 7).

¹⁹² “‘Notre Dame’, como ‘Querelle’ tienen un argumento del mismo tipo, pero el personaje central es Genet mismo, solo em su celda, dejando que su personaje lo asuste o lo excite.” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hpFD9yR7eLA>>. Acesso em: 08 de set. 2018.

Jean Genet conseguiu por meio da literatura se sentir livre para vivenciar suas fantasias e desejos eróticos, apesar do cárcere e da época opressores em que viveu. Já Fassbinder vivenciou sua liberdade criativa, mas se utilizando de um jugo opressor, agressivo e destrutivo que impunha a si mesmo e aos/as que estavam à sua volta. E *Querelle* (1982), a meu ver, também reflete este jogo dialético entre opressão e liberdade. Tal jogo, vivenciado de formas distintas pelos dois criadores transgressores, ora os fizeram enfrentar e ora sucumbir (em suas obras e vidas pessoais) aos discursos homofóbicos, opressores e patriarcais de seus respectivos contextos socioculturais e tempos históricos.

Há muito tempo que o homossexual assumido Fassbinder pensava em fazer uma adaptação do romance *Querelle de Brest* (1953), do escritor, poeta e dramaturgo francês Jean Genet (1910-1986), que considerava sua própria homossexualidade uma perversão e havia se tornado homofóbico. [...] Juliane Lorenz, então sua companheira e montadora de vários de seus filmes, achou melhor abandonar as filmagens, já que o cineasta parecia não estar se sentindo suficientemente livre para tratar daquele tema na presença dela – de acordo com Robert Katz e Peter Berling, Fassbinder teria agredido Lorenz violentamente no terceiro dia de filmagem e proibido sua presença porque ele estava apaixonado pelo assistente de produção. Na opinião de Watson, *Querelle* foi uma oportunidade para o cineasta tratar de forma crítica e imaginativa aqueles aspectos agressivos da sexualidade homoerótica que aparentemente o fascinavam e perturbavam. (Roberto A. de OLIVEIRA, 2015).

O marinheiro *Querelle* (Brad Davis) exerce seus desejos e fantasias homoeróticas com liberdade, mas, ao mesmo tempo, mascara para si e para os outros sua homossexualidade e se utiliza de estratégias para conseguir o que almeja. Ele trapaceia no jogo de dados com o personagem Nono (Günther Kaufmann), objeto de desejo, para, com o disfarce do suposto acaso, ser penetrado por ele sexualmente. O subterfúgio utilizado por *Querelle* para alcançar o que deseja é motivado pelo fato dele não admitir ser homossexual (assim como Nono) e, em minha análise, por se sentir oprimido pela homofobia que identifica à sua volta, mas não nele mesmo.

A aceitação da própria homossexualidade é tão difícil que um número considerável de gays encontram-se em uma situação de isolamento e de angústia particularmente insuportável. A educação sexual e afetiva de gays e lésbicas efetua-se na clandestinidade, enquanto as referências literárias, cinematográficas e culturais são quase inexistentes; além disso, evoca-se o personagem homossexual, na maior parte das vezes, sob a forma do escárnio ou da tragédia (BORRILLO, 2010, p. 102).

Mesmo que seja algo relativamente recente, já se tem começado a perceber o surgimento de referências culturais positivas relacionadas ao cinema comercial vinculado a questões sobre experiências homossexuais, como é o caso do filme *Com amor, Simon* (*Love, Simon*, Greg Berlanti, 2018). O longa é importante tanto pelo aspecto do discurso geral positivo sobre as homossexualidades masculinas quanto por envolver um relacionamento interracial entre dois adolescentes. No entanto, ainda se observa neste filme, a construção de um personagem jovem e homossexual que, pelo fato de expressar uma performance de gênero dissidente em relação à masculinidade normativa, tem poucos/as amigos/as e não há, para ele, nenhum desfecho positivo no que tange à questão da afetividade e/ou da sexualidade. Ou seja, apesar das referências homossexuais estarem mudando no que concernem à construção de um olhar não trágico e/ou não depreciativo acerca da experiência homossexual no cinema, ainda se vê masculinidades dissidentes, nos filmes, construídas de forma negativa e propiciando a identificação do espectador gay nos mesmos moldes dos representados. Mesmo em um romance adolescente gay que pressupõe a discussão sobre a descoberta sexual e afetiva dos/as personagens que estão presentes na trama, como é o caso do personagem homossexual citado.

Desta forma, embora se perceba certo avanço em âmbito sociocultural relacionado ao tema da aceitação das homossexualidades, a internalização da homofobia pelos próprios homossexuais masculinos e femininos ainda é um desafio a ser enfrentado. “O ódio da sociedade contra os homossexuais pode transformar-se em ódio a si mesmo à maneira do personagem proustiano Charlus, que, na obra *Em busca do tempo perdido*, menospreza violentamente os outros sodomitas. (BORRILLO, 2010, p. 100-101).” Percebo que o personagem Querelle age de forma semelhante à do personagem Charlus.

A homofobia de Querelle (e talvez de Fassbinder e Genet) o faz ter ódio de si mesmo e de seus desejos homoeróticos. Por este motivo, ele

luta contra qualquer identificação destes desejos que o vinculam à homossexualidade. Pelo fato de não querer ou conseguir enfrentar seus próprios medos na forma de fantasmas, Querelle tenta destruí-los projetando estes fantasmas no outro (semelhante a ele) e luta contra todos eles com as forças que dispõe e por meio das armas que estão ao seu alcance.

Querelle briga ferozmente com seu irmão por este tê-lo chamado de sodomita (figura 113); mata o marinheiro que o ajudou no tráfico de ópio por este ter insinuado sobre sua homossexualidade (figura 114); entrega à polícia o homem que descobre amar acusando-o de um falso crime só para se afastar dele e suprimir o sentimento amoroso que lhe desvela sua homossexualidade. Enfim, ele manipula as pessoas à sua volta e violenta a si mesmo e os/as outros/as num jogo que é ao mesmo tempo cruel, perverso e sem nenhum senso de moralidade. O que importa para ele é se afastar, mascarar e reprimir qualquer possível autoidentificação com a homossexualidade.

Figuras 113 e 114



Fonte: imagens extraídas do filme *Querelle*, 1982.

Mais uma vez homossexualidade, marginalidade, perversão e criminalidade caminham juntas na ficção cinematográfica e mantêm as homossexualidades masculinas na esfera da anormalidade e do crime.

No documentário sobre a realização de *Querelle* (1982), *The Wizard of babylon* (1983), com comentários narrativos de Wolf Wondratschek e direção de Dieter Schidor, Robert Katz (1992) reconhece

a franqueza da narração acerca da personalidade (criativa) de Fassbinder redigida por um escritor escolhido pelo próprio cineasta. Diz Wondratschek: “como Querelle – fazer o mal com o coração de um lutador, ser delicado com ferocidade, sofrer a tortura dos próprios sentimentos, ser cruel, malvado e orgulhoso numa medida que ultrapasse os limites de todos os tabus imagináveis” (SCHIDOR, 1983, apud KATZ, 1992, p. 204).

Genet e Fassbinder, por outro lado, são ao mesmo tempo incisivamente críticos de seu tempo e *status quo* em suas obras, e transgridem o discurso machista, heterossexista, bem como denunciam o racismo dos contextos históricos e culturais em que viveram ao representarem em seu romance e filme, respectivamente, dois personagens homossexuais militares, Querelle e o capitão Seblon (Franco Nero); o policial Mario (Burkhard Drieste) e Nono (Günther Kaufmann), dono do prostíbulo, um homem negro, gay e viril cujo papel sexual na relação com Querelle é o de ativo (fig. 115). Nono “sodomiza” um militar branco e másculo e em seguida há a alusão a esta suposta submissão sexual de um homem branco por um negro (fig. 116).

Além das transgressões do discurso machista e heterossexista vinculado ao militarismo e do discurso racista que supõe a superioridade do homem branco em relação ao negro (ser penetrado é considerado socialmente no discurso machista um ato de submissão da mulher em relação ao homem, do homossexual passivo em relação ao ativo), há a presença, no filme, de outros/as personagens homossexuais e travestis vestidas com trajes religiosos que permeiam a cena fílmica transgressora concebida por Fassbinder com base em Genet.

Figuras 115 e 116





Fonte: imagens extraídas do filme Querelle, 1982.

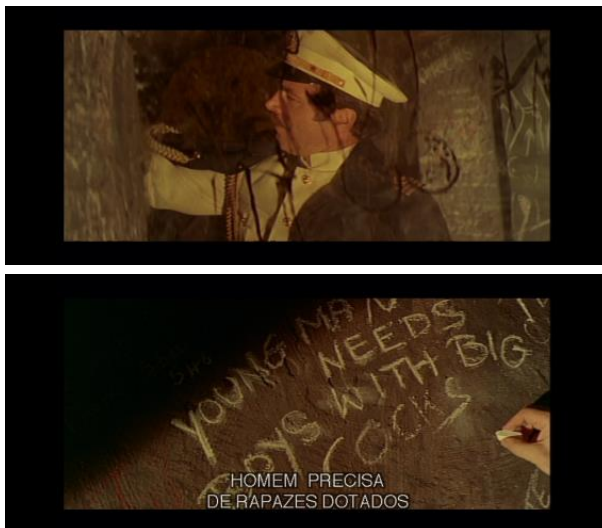
Todos os quatro personagens citados são construídos como homens viris (figuras 117 e 118) que exercem, ou desejam exercer, entre si, seus desejos e sentimentos homoeróticos íntimos. Estes aparecem por vezes expressos de forma anônima como os do capitão Seblon ao escrever na parede seu interesse por rapazes dotados (figuras 119 e 120) e outras vezes de forma explícita pelos personagens. No entanto, sempre é um jogo entre iguais no qual o feminino está ausente, foi banido. É o mundo da masculinidade hegemônica sufocando a homossexualidade latente, as masculinidades dissidentes e o feminino.

Figuras 117 e 118



Fonte: imagens extraídas do filme Querelle, 1982.

Figuras 119 e 120



Fonte: imagens extraídas do filme *Querelle*, 1982.

Lysiane (Jeanne Moreau), única atriz e personagem feminina em *Querelle* (1982), é casada com Nono para mascarar socialmente a homossexualidade do marido. No entanto, ele a manipula e a objetifica num jogo ao mesmo tempo misógino e machista cujo único objetivo é o exercício do livre homoerotismo masculino.

No diálogo abaixo, que precede a relação sexual entre Nono e Querelle, vê-se inicialmente a nítida objetificação da mulher com o objetivo dos personagens alcançarem, e ao mesmo tempo mascararem um para o outro, o desejo homossexual negado.

(24:08)

Nono – Conte-me, o que o deixa tão excitado com Lysiane? Explique-me.

(Querelle entrega o contrabando de ópio a Nono e este lhe entrega o dinheiro)

Querelle – É simples. Eu gosto dela.

Nono – Se você vencer, Lysiane é sua. Se eu ganhar, você é meu.

(Nono joga os dados na mesa e Querelle fica de costas para ele)

Nono – 29

(Querelle pega os dados e os joga também. Nono Fica de costas. Querelle modifica o resultado para que tenha perdido)

Querelle – 25

Nono – Você perdeu.

Querelle – Sentença de morte.

Nono – O que disse?

Querelle – Nada. Não nos beijaremos.

Nono – Nem precisa dizer.

(Querelle dá às costas a Nono. Ele está com os punhos cerrados e vai em direção a um pássaro branco – (metáfora do próprio marinheiro?) – que está dentro de uma gaiola no quarto. Querelle para em frente ao pássaro com o olhar quase hipnotizado e diz)

Querelle – Só darei meu rabo. Nada mais.

Nono – Exato. É tudo o que há aí.

(Querelle se vira para Nono)

Nono – Está pronto?

Parece que tanto Genet quando Fassbinder são críticos da noção de que a experiência homossexual velada pela masculinidade e heterossexualidade hegemônicas gera a misoginia e reitera o machismo. No entanto, curiosamente, o próprio cineasta age de forma misógina e machista ao expulsar sua companheira do set de filmagem e do apartamento onde moravam em função da paixão fulminante que sente pelo assistente de produção.

No terceiro dia da filmagem de *Querelle*, [Fassbinder] teve uma briga violenta com Juliane. Provavelmente não passou tudo de um pretexto, se levamos em conta o objetivo que tinha em vista, mas o fato é que bateu nela com o casaco de couro, e o fecho-*éclair*, ferindo-a, fez que sangrasse. Eles moravam num apartamento mobiliado em Berlim. Rainer expulsou-a de lá e proibiu que aparecesse no set, talvez para esconder a sua culpa evidente. Sem a presença da companheira, começou a fazer ativamente a corte a um pálido neozelandês, Michael McLernon, com intenções expressas de casamento (KATZ, 1992, p. 203).

Durante a briga de Querelle com seu irmão Robert (Hanno Pöschl), pelo fato deste último não aceitar a relação sexual do marinheiro com Nono e tê-lo chamado de sodomita, Fassbinder constrói a cena de forma que Lysiane esteja de fora olhando a briga dos irmãos enquanto os dois outros homens gays, Mario e Nono, tentam apartá-la. Neste momento o narrador diz:

Narrador: Entre tais homens e só para eles, estabelece-se um universo do qual a mulher é banida. A ausência da mulher obriga os dois homens a extrair uma certa feminilidade de dentro do outro para inventar a mulher (fig. 121).

Figura 121



Fonte: imagem extraída do filme Querelle, 1982.

Será que é possível para tais homens “inventar a mulher” no outro já que este banimento do feminino é também subjetivo e se relaciona a não identificação à homossexualidade? Negada pela identificação à masculinidade viril e ao heterossexismo? É uma pergunta importante que, parece-me, estar alheia à crítica que Fassbinder faz à relação entre misoginia e homossexualidades masculinas.

Em outro diálogo do filme, mais à frente, o policial Mario deseja Querelle e o instiga a contar detalhes de como foi sua relação sexual com Nono para, desta forma, aproximar-se do seu objetivo de também estabelecer relações sexuais com o marinheiro. A cena se desenvolve através de um diálogo sedutor em que ambos falam de seus desejos homoeróticos até que estes se concretizem efetivamente sem que nenhum deles admita a própria homossexualidade.

Capítulo 4 – 43min.

Policial Mario – Apenas pergunte a ele, tudo bem. Pergunte a quem você quiser. E você? Você está na marinha. Conheci muitos marinheiros que

gostavam disso. Isso não os impedia de serem homens de verdade.

Querelle – Talvez.

Policia M. – Se deixou Nono te foder, por que não eu?

Querelle – Você não devia acreditar em tudo o que ouve sobre Nono.

Policia M. – Sei tudo sobre a vida, pode acreditar.

Querelle – Está bem, fiz com Nono. Mas não comece a ter ideias esquisitas. Não sou bicha.

Policia M. – Eu sei disso. Mas foi Nono que fodeu, certo?

Querelle – Certo. E?

Policia M. – Esqueça. Você não precisa me provar que é homem. Nós sabemos. Nós dois somos homens. Você foi para cama com Nono e isso não é crime. Contanto que ele tenha cuidado bem de você. Espero que tenha tido sua parcela de prazer.

Querelle – Não vou dizer que não. Posso fazer muito bem a qualquer cara. Se é divertido, não há nada de errado nisso. Nono deve ter gostado também, ele é bem tarado e você é bem bonito. (...).

Quanto a esta questão do homoerotismo confesso, porém vivenciado através da negação da identificação à homossexualidade como o diálogo acima expõe, Vicente Parizi (2006, p. 80) afirma que, tanto no livro quanto no filme, “Querelle não é homossexual, mas um hiper-macho que gosta de relacionar-se com outros hiper-machos”. O autor diz ainda que ser possuído por outro homem, nessa concepção identitária de identificação com alguém que aparenta ser igual, pode ser considerado até algo honroso quando quem possui é alguém reconhecido entre seus pares. Mas o que cruzaria a linha da autoidentificação com a homossexualidade é o sentimento. Apaixonar-se, amar outro homem é que é interditado.

Querelle não tolera a idéia de estar apaixonado por outro homem: entrega-o à polícia, falsamente acusando-o de um crime. A canção tema do filme tem por refrão a frase célebre de Oscar Wilde: “todo mundo mata aquilo que ama”. A idéia parece ser que o sexo é permitido em todas as suas variações, mas o amor é impossível entre homens (PARIZI, 2006, p. 80).

Michel Foucault (2015), ao falar sobre a distinção social entre o sentimento e a prática sexual entre homens gays, embora não acredite em

qualquer noção fixa de autoidentificação identitária¹⁹³, diz que, de fato, “tolera-se o prazer, mas não se aceita a felicidade” (FOUCAULT, 2015, p. 12). Foucault diz isso, em primeiro lugar, porque entende que a prática sexual entre os gays, em particular o sexo anal, é algo que também pertence à experiência heterossexual. Além disso, Foucault afirma que o rigor da civilização cristã só poderia funcionar caso houvesse certa margem de tolerância.

Através de outro exemplo, o autor diz que se a condição de funcionamento do sistema penal é a delinquência, “o ilegalismo faz parte do funcionamento da lei. E, em consequência, as práticas interditas fazem parte do funcionamento da lei que as interdita” (FOUCAULT, 2015, p. 12). Foucault afirma que se tolera e até mesmo se aceita as práticas licenciosas. Ele identificou inclusive que certos prazeres, além de tolerados, foram até mesmo cultivados nas sociedades ocidentais modernas. A questão, diz ele, é que este prazer é tolerado justamente porque não é perene, porque ele passa assim como passa a juventude.

Se é esse o prazer de alguns, que o tenham, não os levará a grande coisa; sabe-se que terão bastante dor e tristeza, e que pagarão caro pelo prazer do qual desfrutam; por sua solidão, por suas rupturas, por suas disputas, por seu rancor, por seus ciúmes etc. Prazer que se sabe compensado e, conseqüentemente, não incomoda.

Mas... e a felicidade, justamente? O que poderia fazer com que o prazer não fosse compensado por algo como uma infelicidade fundamental? (FOUCAULT, 2015, p. 13).

A pergunta do filósofo aponta para a indagação que permearia os discursos das sociedades heteronormativas ao se perceberem traídas, apesar de sua indulgência e tolerância ao sexo entre homens, e o consequente engano sobre o destino da experiência homossexual: como é possível que para além das formas de prazer toleradas aos homens gays, mas não às demais pessoas, ainda há para estes o encontro com a felicidade emocional/conjugal? Se for assim, então a equação prazer =

¹⁹³ “Foucault dizia que embora do ponto de vista tático possa ser importante afirmar momentaneamente ‘que se é homossexual’, não é necessário, no âmbito de uma estratégia a longo prazo, colocar em discussão a identidade sexual. O que importa, do ponto de vista foucaultiano, é muito mais a possibilidade de inventarmos novas modalidades de relação e de criação do que o sexo em si” (Carlos A. PEIXOTO JUNIOR, 2011, P. 71).

punição não está correta e há uma “explosão”, diz Foucault, desta construção normativa acerca da homossexualidade. É por isso que a felicidade não se perdoa, pois o prazer termina nele mesmo, já a felicidade (emocional) se estende “ao dia seguinte” da relação e perdura.

(1:22:44)

(Querelle e Gil se beijam ardorosamente)

Querelle: Você é doce, sabia?

Gil: Por quê?

Q: Você me deixou beijá-lo sem reclamar.

G: Por que deveria? Eu disse que você era meu amigo.

Q: Isso o incomoda?

G: Não

Querelle: Gil, você tem que ser meu amigo especial para sempre. Entendeu?

Gil: Sim.

Q: Você será?

G: Sim.

(1:25:19)

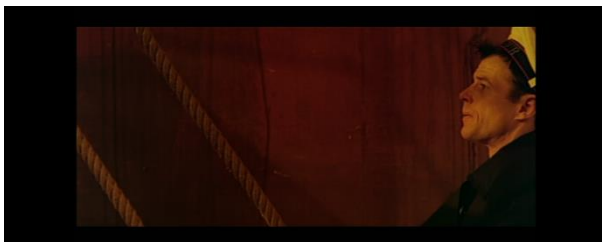
Querelle: Nunca havia amado um rapaz. Você é o primeiro.

Gil: Verdade?

Q: Verdade.

Querelle, ao se constituir por meio dos discursos (hétero)normativos sobre os quais falou Foucault e onde não há aceitação da afetividade entre homens, vê-se clivado e, por isso, denuncia e trai seu objeto de amor. O marinheiro não suporta o juízo que a sociedade fará deles dois ao descobrir o que sentem um pelo outro. E pior, por não suportar o juízo que faz de si mesmo, autopune-se através da angústia gerada pela traição (a si e ao outro) e pela solidão a que se submete e da qual se torna continuamente cativo. Na imagem abaixo, Querelle, após denunciar seu amor, retorna ao navio com uma expressão angustiada (fig. 122).

Figura 122



Fonte: imagem extraída do filme *Querelle*, 1982.

Logo após a denúncia de Querelle sobre o paradeiro de Gil, que estava sendo procurado por um crime motivado por homofobia e por outro que o próprio Querelle cometeu e disse ter sido o amante, o narrador diz:

(1:27:41)

Narrador: Querelle adentrava num tipo de acordo tácito com o diabo. Ele não havia prometido seu corpo ou sua alma para ele, mas algo igualmente valioso. Um amigo. E a morte desse amigo santificaria seu crime. Expressemos a qualidade universal de um fenômeno específico. Não estamos mais preocupados com uma obra de arte, pois uma obra de arte é livre.

Em outro trecho do documentário *The Wizard of babylon* (1983), que analisa a produção de *Querelle* (1982), pode-se, de certa forma, vincular a imagem solitária e transtornada de Querelle ao que o narrador do documentário constrói, poeticamente, sobre a possível correlação entre a vida pessoal de Fassbinder, a proximidade dele com a cultura gay norte-americana e o processo de concepção do protagonista do filme. Diz o narrador:

O jardim de sua solidão: a vida ávida dos bares gays de Nova York, onde os homens têm, uns em relação aos outros, a mesma indiferença que em relação ao êxtase e ao homicídio.

E, às vezes, no mais negro de sua solidão, havia horas em que você esperava do fundo do coração que um deles fosse puxar uma navalha (SCHIDOR, 1983, apud KATZ, 1992, p. 205).

A construção deste imaginário sombrio, depressivo e violento acerca da personalidade de Fassbinder, mesclados ao da própria subcultura gay no âmbito da experiência homossexual nova-iorquina dos

anos 70 e início dos 80, levou-me a constatar que a narrativa documental trata, mais uma vez, de realizar também um discurso de reiteração da anormalidade das homossexualidades masculinas e, no filme, de reiteração e, ao mesmo tempo, crítica deste mesmo discurso. Há nas imagens cênicas e na construção do roteiro de *Querelle* (1982) a reiteração da violência gerada por homofobia e, por outro lado, um discurso crítico e de resistência a este estado de coisas na sociedade e cultura alemãs, bem como também na francesa da época de Genet. Relaciono este mesmo discurso de reiteração da violência homofóbica vinculado às homossexualidades (masculina e feminina) ao que foi observado na análise de *Parceiros da noite* (1980).

Pouco antes de sua morte, Fassbinder falou de sua ambivalência em relação à possibilidade dos aspectos fascistas em *Querelle* de Brest e sua fascinação por sadomasoquismo. Admitiu dificuldade em determinar a linha que separa “brega” e “fascistóide”, e que a “glorificação da violência” no livro se aplica apenas à sociedade com a qual Genet estava lidando – onde se você não é perfeito tem de se tornar violento, um traidor, um assassino. Fassbinder admitiu fascínio por violência e sexo sado-masoquista, mas apenas enquanto não fujam do controle (OLIVEIRA, 2015).

No documentário de 1983 sobre *Querelle* (1982), parece-me que o narrador, através da construção de seu olhar sobre a personalidade complexa e conturbada de Fassbinder, bem como a vinculação do cineasta à noite gay de Nova York, leva-o a concluir que as homossexualidades masculinas nos anos 1970 e 80 estariam, assim como Fassbinder e o personagem *Querelle*, contingenciadas a uma vivência permeada por solidão, violência, depressão e desespero.

Embora o texto de Wondratschek alusivo à Fassbinder e *Querelle* (1982) seja poético e de certa forma imaginário, o fato de ter sido construído para um documentário pressupõe que tenha sido erigido com base em informações verídicas sobre o cineasta, fusionadas, a meu ver, à imaginação e criação do autor da narrativa.

Quanto à questão da atração de Fassbinder pelo sadomasoquismo e a relação desta prática no filme, identifico a presença subliminar e metafórica, em *Querelle* (1982), da subcultura *leather* e sadomasoquista gay.

Logo na primeira cena em que o marinheiro aparece, Querelle está engraxando as botas de couro do seu superior, o capitão Seblon (figura 123). De sua cabine, como um *voyeur*, Seblon, apaixonado pelo marinheiro, reflete sobre sua homossexualidade, o fato de comandar aqueles marinheiros e seu desejo reprimido por eles. Seblon grava o que observa à sua volta e, particularmente, o que vê em Querelle.

Figura 123



Fonte: imagem extraída do filme Querelle, 1982.

(com um gravador na mão, Seblon escuta o que havia gravado anteriormente).

Capitão Seblon off – Antes eu sofria pela solidão causada por minha peculiaridade. Talvez nu, segurarei esses rapazes que me perturbam com sua audácia e força, contra meu corpo.

(Seblon folheia um livro com fotos contendo esculturas de nus masculinos da Grécia Antiga).

CS off – Embora eu mal acredite, agradeço a Deus por me proporcionar esse êxtase. Minhas lágrimas me suavizam. Derreto com a umidade delas em meu rosto. Estremeço. Navego em ondas de ternura por esses rapazes com suas faces duras e rasas.

(desliga o gravador. A câmera revela Querelle sentado bem em frente da janela da cabine de onde o capitão o observa. Ele liga novamente o gravador e começa a gravar).

CS – A grande paixão de Querelle é seu próprio corpo em repouso. É como se refletisse a si mesmo em sua própria imagem. Ele olha para si mesmo como que através de uma lente de aumento. Ele examina os mínimos eventos como um etimólogo. Mas quanto brilha seu corpo na glória de seus gestos orgulhosos?

(Querelle se levante e vai até a cabine do capitão. Ele bate na porta)

CS – Entre.

(O marinheiro está sem camisa, seu tórax musculoso e está visivelmente suado. O capitão o observa sério e somente responde as perguntas de Querelle)

Querelle – Suas botas, senhor.

CS – Deixe-as aí.

Q – Mais alguma coisa, senhor?

CS – Não, obrigado. (fim da cena)

No monólogo inicial do capitão e no diálogo entre ele e Querelle no final da cena se percebe um jogo erótico que se inverte e que relaciona ao discurso do jogo sadomasoquista. Fassbinder subverte os ordenamentos do militarismo e os transforma em uma dinâmica subliminar erótica na qual Querelle é submetido ao capitão/dominador como seu subordinado/submisso ao engraxar suas botas (objeto de fetiche erótico da cena *leather* e sadomasoquista gay). A forma de construção do curto diálogo entre os dois, na cabine, age também de maneira a remeter ao jogo erótico sadomasoquista. Neste, o submisso obedece às ordens do mestre e o respeita acima de tudo:

Querelle – Suas botas, senhor.

CS – Deixe-as aí.

Q – Mais alguma coisa, senhor?

CS – Não, obrigado. Corta.

Por outro lado, através do monólogo inicial do capitão, é Seblon que se coloca na posição de submisso diante do desejo inconfesso que sente por Querelle e também por todos os outros marinheiros fortes e viris do navio que têm como papel comandar. A missão ambígua e quase insuportável para Seblon é comandá-los como seu superior e, ao mesmo tempo, adorá-los e desejar servi-los como seu submisso (figura 124).

Figura 124



Fonte: imagem extraída do filme *Querelle*, 1982.

Em outro momento do filme, logo após denunciar Gil Turko (Hanno Pöschl), seu objeto de amor, Querelle vai até a cabine de Seblon, encontra o gravador do capitão, liga-o e começa a escutar os relatos sobre ele. Através desses, vê-se o discurso transgressor de Fassbinder (e Genet) ao relacionar o jogo dominador/submisso na relação aspirada pelo capitão com Querelle. Nesse jogo, Seblon expressa sua necessidade de agir como superior e “comandante” dos marinheiros, o desejo de através de sua masculinidade dominá-los e, ao mesmo tempo, o disfarce que esse jogo representa quando ele se depara com o que sente por Querelle.

Capitão Seblon (voz em off): Amado por Querelle, eu seria amado por todos os marinheiros da França, pois Querelle concentra todas as virtudes masculinas e ingênuas. Se eu desejo autoridade, esta forma admirável que evoca amor e medo, devo despertar um sentimento por essa autoridade no coração dos marinheiros. Eles devem me amar. Quero ser o pai deles e machucá-los. Vou marcá-los. Eles me odiarão. Diante de sua miséria permanecerá inabalável. Mais e mais o sentimento de poder preencherá meu ser. Domando minha compaixão serei forte e triste quando considerar o meu disfarce patético. Eu sei que jamais deixarei Querelle. Minha vida toda será dedicada a ele.

A análise de *Querelle* (1982) poderia ir além da intencionada nesta pesquisa e ser também construída por outros caminhos. É um filme denso, hermético, com várias citações e realizado através de um roteiro que também não tem a intenção de estabelecer uma amarração rígida e/ou fechada das situações apresentadas tal qual a que se costuma realizar num roteiro convencional do cinema comercial dominante. É um filme de “autor”.

Além disso, as locações do filme foram todas construídas em estúdio e nelas se vê um clima surrealista, e muito teatral, desde a cenografia passando pela iluminação, fotografia, trilha sonora até a construção dos/as personagens. E não seria possível, diante da pretensão de certa forma horizontal do capítulo, apresentar a pluralidade de imagens do filme e comentar detidamente os muitos aspectos conceituais e estéticos, inter-relacionados, que o mesmo abriga.

O que pretendi, no entanto, através do meu olhar sobre o filme, foi analisar alguns dos discursos observados nele e que se vinculam às questões de gênero e sexualidades, foco dessa pesquisa, e a relação destes discursos com a vida e a obra de Jean Genet e Werner Fassbinder. Ancorando-me em elementos concretos e outros imaginários que o filme inspira, construí um recorte das minhas intenções sobre a obra.

6.2 DOIS TIRAS MEIO SUSPEITOS (1982) E A REITERAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS PEJORATIVOS VINCULADOS ÀS MASCULINIDADES DOMINANTE E DISSIDENTES E ÀS HOMOSSEXUALIDADES

Originalmente intitulado *Partners*, este filme estadunidense de 1982, mesmo ano da produção de *Querelle*, revela o quanto longas-metragens de um mesmo período histórico podem, a depender do gênero, concepção do/a cineasta e local de produção, ser realizados de forma tão distintas no que concerne à abordagem das homossexualidades masculinas.

O discurso de *Querelle* (1982), embora reafirme aspectos negativos acerca da experiência homossexual masculina, é construído de forma a deflagrar e ao mesmo tempo criticar vários aspectos do discurso normativo que dá legitimidade ao *status quo*. A construção do discurso fílmico de *Querelle* desmascara a hipocrisia da heteronormatividade compulsória, em particular a direcionada contra os gays, descaracterizando sua hierarquia, poder e hegemonia através da relação, por exemplo, que se estabelece entre o policial e Querelle.

Já *Partners* apenas reafirma o *status quo* preconceituoso, hierárquico e excludente heteronormativo por meio da ridicularização dos gays como recurso dramático de criar comicidade. A trama é construída com base em personagens homossexuais estereotipados, o que só tende a depreciar a imagem geral dos gays e de sua comunidade, em um período de enfrentamento político e afirmação social das homossexualidades. Ele realiza um grande desserviço a esta comunidade.

A maior parte dos personagens gays, no filme, é retratada como medrosa, frívola, voltada apenas para o sexo e também apresentando aspectos de feminização. Ao mesmo tempo estes mesmos personagens enaltecem e cultuam a beleza masculina, bem como a força e virilidade de um dos protagonistas, que é branco e heterossexual. Este, sentindo-se assediado por tais personagens logo que chega à comunidade gay, comenta, para o colega policial homossexual, que se sente como as mulheres. Vê-se neste discurso do personagem hétero a inversão do lugar do opressor, que, ao se colocar no lugar do suposto oprimido, inferioriza e estigmatiza ainda mais os gays enquanto categoria identitária subalterna, e assim reitera a heterossexualidade como categoria hierarquicamente superior às demais.

Marco A. M. Prado e Frederico V. Machado (2012) dizem que a relação interna às hierarquias não é unidirecional, pois esta opera de forma recíproca e se constrói dialeticamente. Ou seja, quanto mais determinado grupo é inferiorizado, mais o outro se sustenta em sua superioridade. “Quanto mais uma orientação sexual não heterossexual assume o *status* de doença, perversão, pecado, degeneração ou anomalia, maior será a legitimidade da heterossexualidade compulsória” (PRADO; MACHADO, 2012, p. 72).

Dois tiras meio suspeitos (1982), título em português, é uma comédia comercial sem graça cujo roteiro se baseia, em forma de paródia, no argumento central de *Parceiros da noite* (1980): dois policiais, um hétero homofóbico e um homossexual não assumido, são convocados pelo chefe de polícia para investigarem o assassinato de um jovem gay, filho de um jornalista, indignado com o fato da polícia não ter dado a devida atenção ao caso. O crime aconteceu na comunidade gay da cidade de Los Angeles e, até o início do filme, o que parece é que nada havia sido feito para se descobrir o assassino.

A investigação só começa depois que o jornalista, pai do rapaz assassinado, pressiona a polícia chamando-a publicamente de sexista. O chefe de polícia Wilkins (Kenneth McMillan), incomodado com a matéria no jornal, vê-se obrigado a fazer alguma coisa para minimizar a publicidade negativa sobre a polícia que a matéria divulgou. Percebe-se, logo de início, que se o jornalista não tivesse influência na mídia talvez o caso não fosse investigado. O que reitera, já no começo do filme, os corpos que importam e os que não importam (Judith BUTLER, 1993 [2011]) serem preservados na sociedade norte-americana sexista e homofóbica dos anos 1980. Discurso esse que também se vê presente na análise realizada do filme *Parceiros da noite* (1980).

Os dois policiais são, a contragosto, intimados a investigar o caso juntos. Eles se disfarçam como se fossem um “típico casal gay” e vão morar num apartamento do bairro homossexual da cidade. No entanto, desde a escolha do carro destinado aos dois, um Volkswagen conversível rosa (fig. 125), até os figurinos dos protagonistas, os do policial homossexual em geral na cor rosa (fig. 126) e os do hétero em geral uma caricatura do “jeito gay de se vestir” na época (fig. 127), tudo é construído de forma bastante estereotipada.

Figuras 125, 126 e 127



Fonte: imagens extraídas do filme *Dois Tiras Meio Suspeitos*, 1982.

Há a caracterização explícita de um estreito vínculo entre homossexualidade e “feminilidade” para o personagem do policial gay (a cor rosa e salmão das roupas, ações do personagem, etc.) e de homossexualidade e subcultura *leather/S/M* para o personagem do policial hétero (fig. 128).

Figura 128



Fonte: imagem extraída do filme *Dois Tiras Meio Suspeitos*, 1982.

Estes estereótipos do suposto “estilo de vida gay” se revelam de forma desrespeitosa contra os gays e se mantêm, desta forma, até o final da narrativa. É o recurso utilizado pelo roteiro e direção para criar comicidade. A respeito disso, Russo (1987) comenta:

Partners foi mais uma oportunidade para criar um filme inovador no qual um homem gay e um homem hétero aprendem algo um com o outro em uma situação humana engraçada. Mais uma vez os cineastas se recusaram a confiar em seu público preferindo risos baratos. “O mais recente crime de Hollywood contra a humanidade em geral e os homossexuais em particular”, escreveu Rex Reed no *New York Post*, “é um show idiota chamado *Partners* – estúpido, sem sabor e homofóbico [...]” (RUSSO, 1987, p. 282).¹⁹⁴

Escrito por Francis Veber, o mesmo criador do roteiro de sucesso do também estereotipado *A gaiola das loucas* (*La Cage aux Folles*, Édouard Molinaro, 1978), e dirigido por James Burrows, diretor heterossexual norte-americano mais voltado para a criação de séries cômicas da TV estadunidense, *Dois Tiras Meio Suspeitos* (1982) não consegue ir além da valorização da superioridade da masculinidade hegemônica em detrimento das subalternizadas e, conseqüentemente, da legitimação e reforço dos privilégios vinculados à masculinidade dominante e à heterossexualidade. O filme deprecia de forma flagrante as

¹⁹⁴ “*Partners* was yet another opportunity to create a breakthrough film in which a gay man and a straight man learn something from each other in a funny, human situation. Once again, the filmmakers refused to trust their audience, going instead for cheap laughs. ‘hollywood’s latest crime against humanity in general and homosexuals in particular,’ wrote Rex Reed in the *New York Post*, ‘is a dumb creep show called *Partners* – stupid, tasteless and homophobic [...]’”

homossexualidades masculinas, ao submetê-las à exposição irônica e debochada, por criadores e atores brancos, homens e heterossexuais.

O galã, conhecido na época por sua homofobia, Ryan O'neal, fez o papel do policial Benson, um homem hétero mulherengo e homofóbico. Já o ator John Hurt, Fred Kerwin, fez o papel de um homem gay enrustido que, durante o processo de investigação, apaixona-se pelo colega de trabalho e, pior ainda, incorpora o estereótipo feminino na relação “conjugal” que estabelece com Benson. Kerwin “cuida” do colega policial. Ao longo do filme, ele prepara seu banho, leva seu café na cama (fig. 129), passa a roupa do casal (fig. 130), enfim, age como uma típica esposa dentro dos padrões machistas e heteronormativos.

Figuras 129 e 130



Fonte: imagens extraídas do filme *Dois caras meio suspeitos*, 1982.

A estereotipia do personagem homossexual e a vinculação dele ao papel social machista reservado ao feminino são tão explícitas que chega ao cúmulo de, durante um momento importante da investigação na qual os dois personagens estão em um supermercado seguindo um suspeito importante, Kerwin se mostrar mais preocupado em fazer compras e suprir as necessidades do lar, que focar na investigação a que foi convocado a realizar (fig. 131 a 134).

Figuras 131 a 134



Fonte: imagens extraídas do filme Dois caras meio suspeitos, 1982.

Kerwin age o tempo todo reproduzindo e reafirmando o estereótipo machista da “mulher companheira” que espera ser reconhecida em seus esforços para agradar o marido e, em retribuição, receba dele a atenção, o cuidado e a proteção devidos.

O duplo paradigma naturalista que define, por um lado, a superioridade masculina sobre as mulheres e, por outro lado, normatiza o que deve ser a sexualidade masculina produz uma norma política andro-heterocentrada e homofóbica que nos diz o que deve ser o verdadeiro homem, o homem normal. Este homem viril na apresentação pessoal e em suas práticas, logo não afeminado, ativo, dominante, pode aspirar a privilégios do gênero (Daniel WELZER-LANGER, 2001, p. 468).

O policial Benson, durante o tempo de convivência “marital” com o colega, exerce sem cerimônia a atitude receptiva dos privilégios destinados ao masculino e, no caso, a ele dispensados. E se permite ser “paparicado” pelo parceiro homossexual (fig. 135), embora não tenha a menor intenção de se relacionar afetivamente com Kelwin. Passa a gostar e a sentir falta dos “paparicos” que lhe são oferecidos pelo colega apaixonado como forma de agradá-lo (fig. 136).

Figuras 135 e 136



Fonte: imagens extraídas do filme *Dois caras meio suspeitos*, 1982.

Em um momento específico do filme, Benson, que não se mostra preocupado com o rigor da investigação, conhece uma mulher, Jill (Robyn Douglas), que está sendo investigada como possível assassina. Atraído por ela, Benson leva Jill para o “lar doce lar” do suposto “casal gay”. A atitude de Benson deixa Kerwin visivelmente incomodado, mas ele

disfarça. Jill janta com os dois e é servida por Kerwin durante todo o jantar. Na hora de Kelvin servir o café, o novo casal o deixa com a bandeja na mão e vai para o quarto.

Jill passa a noite com Benson e, pela manhã, resolve ir até a cozinha preparar um café para os dois. Kerwin, que não havia conseguido dormir por causa da rejeição e decepção pela atitude de Benson, fica deitado no sofá e finge estar dormindo quando Jill atravessa a sala em direção à cozinha. Kerwin se levanta rapidamente e vai atrás dela. Os dois começam uma discussão. Ele diz que a cozinha é dele e exige que ela saia dali, pois somente ele pode cozinhar no local. Na cena, os dois estão vestindo apenas uma camiseta e ambas são iguais e da mesma cor, rosa (fig. 137).

Figura 137



Fonte: imagem extraída do filme *Dois caras meio suspeitos*, 1982.

O discurso fílmico de feminização das homossexualidades masculinas, emitido através da vinculação de um mesmo figurino para os dois personagens, indica a reiteração das homossexualidades relacionadas ao feminino. Além disso, a presença de Kerwin e Jill na cozinha e a briga pelo papel de quem fará o café da manhã para Benson, reafirma o *locus* social machista da mulher e sua função de servir ao homem. Ao mesmo tempo vincula as homossexualidades e masculinidades dissidentes a um papel semelhante. Ambos estão ali para servirem, na cama e no dia-a-dia, ao homem viril.

Ambos os personagens, Kelvin e Jill, ao discutirem pela posse do papel de quem vai servir Benson, reiteram a norma regulatória que confere às mulheres e aos gays identificados a este papel o lugar de servir ao companheiro. No entanto, no contexto do filme, é Jill que, após o sexo e em relação ao personagem homossexual, passa a ocupar o lugar privilegiado no triângulo relacional composto por ela, Benson e Kerwin. Com essa nova configuração, resta ao parceiro homossexual a manutenção de sua subalternidade, que o leva, neste momento do filme, a servir não apenas ao homem objeto do seu desejo, mas ao casal heterossexual. E isso acontece para que Kelvin não seja totalmente

excluído do triângulo relacional criado com entrada de Jill e, de alguma forma, possa manter algum status de pertencimento no relacionamento que fantasia vivenciar com Benson. Kerwin, apesar de se sentir excluído, submete-se ao papel de serviçal do casal (fig. 138 e 139).

Figura 138 e 139



Fonte: imagens extraídas do filme *Dois caras meio suspeitos*, 1982.

Embora hierarquicamente seja o casal heterossexual que prevalece na trama em detrimento do casal fantasioso criado por Kerwin, mas conveniente aos caprichos de Benson, são ambos, mulher e homem gay que, ao final, servem aos desejos, conveniências e necessidades do homem viril. Ela, objetificada em face do desejo de Benson, e ele, subalternizado e agindo como um serviçal do masculino.

É o olhar patriarcal do cinema hollywoodiano que concebe a cena fílmica, ao construir um discurso normativo de reiteração da superioridade masculina sobre as mulheres e, também, sobre as homossexualidades. Mais particularmente neste filme as representadas por masculinidades subordinadas ao padrão normativo vinculado à masculinidade viril.

Sobre este olhar preponderantemente masculino (e heterossexual) na construção da cena fílmica, Laura Mulvey (1983) diz que:

na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do

olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1983, p. 445-446).

Mesmo que se trate de uma comédia na qual o controle do protagonista masculino sobre os eventos às vezes é subliminar, é o “olhar masculino” que está lá o tempo todo controlando e construindo a imagem da cena fílmica (imaginação) e conduzindo a narrativa para onde o personagem central, masculino e heterossexual, entende ser conveniente e satisfatório em face de suas vontades e privilégios. Vê-se também que não é o protagonista homossexual que conduz os eventos da trama, mas o hétero.

Quando Benson fez algo errado, por exemplo, ao ter levado a mulher suspeita para casa dos dois policiais, Kerwin, após denunciar o parceiro ao delegado, fica com a pecha de “bicha ciumenta”. Já o comportamento inconsequente do policial hétero é desvalorizado e justificado com a descaracterização que o delegado faz da atitude de Kelvin. Como disse Russo (1987), é o riso barato que importa, mesmo que ele seja calunioso em relação às homossexualidades.

Por fim, concluo que a construção discursiva da fantasia relacional de Kelvin com seu parceiro reitera o discurso normativo preconceituoso que condiciona os/as homossexuais ao destino da infelicidade emocional. Leitura essa que também foi percebida na época de exibição do filme. “David Ansen observou, na revista *Time*, que *Partners* trouxe de volta ‘os bons e velhos tempos em que os homossexuais eram retratados como frutas saturadas, rainhas maliciosas e solteironas patéticas’” (RUSSO, 1987, p. 283-283, tradução nossa).¹⁹⁵

O envolvimento de Kelvin por Benson se revelou a grande questão problemática do filme, pois apontou para uma violência subliminar ao vincular a afetividade dos/as homossexuais a uma condição de irrealidade. E o discurso fílmico de *Dois tiras meio suspeitos* reforça essa concepção. Márcia Figueira (2013, p. 129) diz que “não podemos esquecer que o corpo está sempre mergulhado em campo político onde as relações de poder têm alcance imediato sobre ele”, marcando-o e dirigindo-o. A trama termina com Kelvin fantasiando ainda o encontro amoroso com o parceiro hétero e o chefe de polícia informando à Benson, de maneira debochada, sobre as intenções afetivas de seu parceiro homossexual.

¹⁹⁵ “David Ansen noted in *Time* magazine that *Partners* brought back ‘the good old days when homosexuals were portrayed as swishy fruits, leering queens and pathetic spinsters.’”

6.3 ANJOS DA NOITE (1987) E A LUTA PELO RESPEITO DAS IDENTIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES

Assisti ao longa-metragem brasileiro *Anjos da noite*, de Wilson Barros, exibido em 1987, no mesmo ano em que iniciei o trabalho como diretor e ator de teatro. Neste espetáculo, criei e representei um personagem homossexual que bradava para o público presente um monólogo do texto teatral *Abajur lilás*, do dramaturgo Plínio Marcos. No monólogo, o personagem Giro, que de certa forma descontextualizei da peça quando o inseri no espetáculo, afirmava e visibilizava questões relacionadas às homossexualidades e às masculinidades dissidentes.

Curiosamente, no longa-metragem *Anjos da noite* (1987), um processo criativo semelhante se deu. Há uma personagem identificada como travesti pelo ator que a representou, Chiquinho Brandão, que, em determinados momentos do filme, expressa um discurso crítico, reflexivo, reivindicatório e libertário acerca da opressão e discriminação sofridas pelas identidades travestis. Discurso esse de certa forma semelhante, na forma e no conteúdo, com o expresso pelo personagem que representei. Dessa maneira, a proximidade do discurso dessa personagem na recepção de *Anjos da noite* com o que representei no teatro me impactou na época.

No filme há dois momentos que destaquei. O primeiro é o da cena inicial. Nela, a travesti está em um banheiro, de frente para o espelho, retirando a maquiagem. O indicativo anterior ao início da cena propriamente dita, e que se revela por meio das ordens em *off* de um diretor para que se inicie a filmagem ou o ensaio da peça, informa ao/à espectador/a que a cena significa a preparação de um espetáculo teatral ou de um filme. Ao longo da cena se percebe que é o ensaio de uma peça de teatro. Segue a descrição da cena e o primeiro monólogo da personagem.

Diretor – E aí, tá tudo em cima? Vamos lá? Atenção! Silêncio!

(Lola inicia o monólogo)

Lola/Mauro – Chega de fantasias, chega de mentiras, chega! Lola maravilhosa! A rainha da noite, das madrugadas, dos risos, dos aplausos. Ah, os aplausos! A bicharada enlouquecida, porque Lola é divina! A maior! Mentira. Tudo mentira. E essa pica no meio das minhas pernas? Foi assim que eu te amei, calhorda. Como homem. O segredo de Lola é o encanto de Lola! Lola é um homem. Eu sou um homem. Um homem como você, seu puto.

Eu mijo em pé como você! Quer dizer, como você mijava, né? Não mijava mais. (figura 140).

Figura 140



Fonte: imagem extraída do filme Anjos da noite, 1987.

(a personagem retira a peruca, continua a retirar a maquiagem, o brinco, olha para câmera como que encarando o/a espectador/a e sai do banheiro. A câmera em plano geral através do espelho conduz o olhar do/a espectador/a para uma banheira onde se encontra um homem morto. Há sangue escorrendo pela banheira e dentro da mesma. A câmera segue mostrando o banheiro e revela uma tesoura fincada na perna do homem. A câmera sai do banheiro e revela outro cenário, indicando que se trata de um cenário de uma peça em que, no outro cômodo, encontra-se o quarto onde a travesti, já “desmontada”, veste uma calça, colete, botas de couro e uma camiseta preta. Ela, agora ele, Mauro, coloca um cinto de metal, ajeita o poá de plumas dentro de uma bolsa e sai do quarto. Fim da cena. Aparece o diretor da peça) (figura 141).

Figuras 141



Fonte: imagem extraída do filme Anjos da noite, 1987.

O segundo momento que quero destacar é o da prisão da personagem Lola e, conseqüentemente, o monólogo que a travesti expressa logo após ser presa. Ela é arbitrariamente detida durante um show que estava realizando em uma casa noturna da cidade de São Paulo onde parte da trama se desenrola. Lola, que está sendo acusada de assassinato, é detida de forma abusiva. Levam-na presa em meio ao show que realizava e ela nada pode fazer. No entanto, em seguida a este momento da cena, há certa suspensão da narrativa mimética e que se dá pelo discurso da personagem no meio da rua. Tal discurso não é interrompido em nenhum momento pelos policiais. É como se eles deixassem de existir na ficção e só a presença e a fala da personagem existissem. Nota-se, já desde o início do filme, que a narrativa de *Anjos da noite* é concebida em moldes não verossímeis. A direção propõe, ao longo da narrativa, a fusão de linguagens, ao misturar, na construção das cenas, elementos oriundos do teatro, do vídeo e do próprio cinema. Estes elementos fazem com que o/a espectador/a de certa forma se distancie da identificação com a trama.

Quanto à cena em questão, a personagem Lola, já na rua, desvencilha-se dos policiais que a detiveram, vai até o meio da rua e, esbravejando, inicia um monólogo que analiso como um manifesto crítico à cisheteronormatividade, às homossexualidades e à hipocrisia presente no social. Segue a descrição da cena e o monólogo citado.

(Lola está em um bar/boate cantando *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel. Ao final da performance musical, Lola é presa e vai sendo retirada do bar de forma violenta sob o olhar dos frequentadores presentes. Quando chega na rua, Lola escapa dos policiais e inicia um monólogo em meio a uma noite bastante chuvosa). (figuras 142 e 143).

Figuras 142 e 143





Fonte: imagens extraídas do filme Anjos da noite, 1987.

Lola – Eu não fiz nada, porra! Eu não fiz nada! Por que eu? Porque eu sou veado? Porquê? Porque me vesti de mulher e acredito nisso? Eu sou a fantasia barata de todos vocês! E vocês? Por que me olham com essas caras de imbecis? Seu bando de bundamoles! Passivos! Mesmo com toda promiscuidade vocês nunca deixaram de ser muito bem-comportados! Eu conheço o sonho de todos vocês, seus veados, frouxos! Suas esperanças são pobres! Miseráveis! Hipócritas! Vocês gostariam mesmo é de serem mulherzinhas! Maridinhos! Se pudessem teriam um bando de filhinhos! Uma fileira de adoráveis monstrinhos pra depois reproduzir essa merda toda!

(Corta. Há um *close* na personagem, que continua seu monólogo de frente para o/a espectador/a, mas sua imagem é enquadrada em uma tela de vídeo, como se ela estivesse agora falando para o/a telespectador/a). (fig. 144).

Figura 144



Fonte: imagem extraída do filme Anjos da noite, 1987.

Lola – Banheiros imundos, bancos traseiros de carros, sombras, sexo escuro, pelo meio... O tesão de sempre no lugar errado. E aí? Ninguém vai reagir, não, é? Burros! Burros, passivos, escrotos!

O que vocês fizeram do prazer? O que vocês fizeram da sexualidade? Que merda vocês fizeram da...? Que merda!

(a câmera amplia o foco e a TV na qual o monólogo de Lola estava sendo transmitido por vídeo vai ficando ao fundo. A imagem em plano de conjunto revela uma cena de sexo a três entre duas mulheres, uma negra e uma branca e um homem negro. Esta imagem é de transição para a cena seguinte).

Na cena inicial, Lola não é uma personagem do filme, mas, sim, de um espetáculo teatral que está sendo encenado. Ou seja, ela não é real na trama fílmica, mas apenas na ficção da encenação. No ensaio do espetáculo, Lola parece ter acabado de matar seu companheiro. Por sua fala, parece que ela e ele brigaram por algum motivo não explicitado, mas que diz respeito à identidade de gênero da personagem e que levou ela à assassiná-lo. Lola, ao retirar a maquiagem, a peruca etc. em frente ao espelho na cena fílmica/teatral, e ao questionar sua vida como travesti e artista nas noites LGBTQ, comunica ao/à espectador/a a frustração e infelicidade relacionadas à sua autoimagem pelo fato desta não ser suficientemente respeitada no dia-a-dia.

A identidade “Lola”, para a personagem, revela-se uma ilusão, uma fantasia que só existe ou se sustenta no *glamour* das noites e dos shows, já que na realidade é a identidade “Mauro” que na maior parte do tempo lhe é exigida. A alusão que Lola faz de seu pênis no monólogo e a crítica ao modo normativo de ser masculino (“mijar em pé”) apontam para este constrangimento contínuo que a personagem sofre em seu cotidiano e, ao mesmo tempo, em sua vida íntima e relacional (“e essa pica no meio das minhas pernas? Foi assim que eu te amei, calhorda! Como homem”).

O discurso fílmico de *Anjos da noite* critica o falocentrismo, pois entende que ele está na raiz da visão de mundo patriarcal e no cerne das relações sociais, mesmo as mais íntimas. Segundo este discurso, é o lugar de poder que o símbolo do falo representa que vai orientar a constituição dos desejos nos sujeitos, a forma “correta” de ser e agir de seus corpos (quer sejam estes masculinos ou femininos) e, conseqüentemente, a expressão de gênero no social. A personagem de Lola não consegue viver e expressar livremente sua travestilidade porque necessita, na maior parte do tempo, agir de modo a corresponder às exigências norteadoras das normas coercitivas do sistema sexo/gênero. Neste, sua identidade de gênero deve corresponder ao seu sexo biológico. Como seu entorno lhe exige isso, incluindo seu próprio companheiro, a personagem vê sua

identidade travesti como um simulacro, algo vazio e sem expressão pela falta de reconhecimento social. Esta identidade só consegue ser minimamente preenchida e reconhecida quando se dá o ato performativo que o show lhe concede, mas não na realidade do di-a-dia. Daí sua frustração e sofrimento.

Segundo Fernanda Capibaribe Leite (2016), os corpos “trans” são aqueles que extrapolam o trinômio sexo-gênero-desejo, pois residem no “entre-lugar” das definições binárias. Ultrapassam as fronteiras do “território-casa” que orienta o sistema sexo/gênero. Como esta desterritorialização dos corpos “trans” é vista como anomalia e abjeção justamente por ultrapassar os limites estritos determinados pelo âmbito dos binarismos de gênero que o falocentrismo quer respeitados, tais identidades são as primeiras a sofrer exclusão, violência e extermínio.

Letícia Lanz (2015, p. 194), por sua vez, afirma que “o estigma sociopolítico-cultural e religioso que paira” sobre as travestilidades é o gerador do caráter perverso e doentio associado a estas identidades. Ao serem marginalizadas, demonizadas e patologizadas pelas sociedades normativas, estas intencionam “proteger o cumprimento das normas de conduta fixadas pelo dispositivo binário de gênero” (LANZ, 2015, p. 194)

O monólogo inicial de Lola em *Anjos da noite* denuncia essa coerção dos corpos “trans” e, por um lado, explica alguns dos motivos que levaram à sua marginalização. No entanto, por outro lado, avalio que tal discurso fílmico pode, também, ajudar no reforço à patologização e à demonização desses corpos queers através da composição de uma trama ficcional que coloca a travesti Lola, inicialmente, como uma assassina. Mesmo que este estigma seja até certo ponto desconstruído, ou não reforçado, talvez, pelo fato da cena não passar de uma “ficção teatral” que será logo desconstruída, este é o discurso que abre o filme e que leva à reiteração do estigma das travestilidades como identidades sociais de pessoas desequilibradas e perigosas.

Há também a possibilidade da cena ter sido concebida como uma metáfora crítica da reiteração que as imagens culturais no teatro e no cinema em geral fizeram no sentido da manutenção de uma “verdade” normativa acerca dessas identidades e das LGBTQs em geral. E que o filme, ao construir um discurso negativo sobre elas, estaria criticando.

Quanto ao monólogo seguinte à prisão arbitrária de Lola, quando o/a espectador/a já sabe que houve um crime “real”, mas que não foi a travesti que o cometeu, há a denúncia do abuso do poder estatal ao criminalizar a travesti e prendê-la arbitrariamente sem provas de sua culpa.

No capítulo 4 expus como tais dissidências de gênero, no Brasil do início dos anos 1980, foram fortemente marginalizadas e criminalizadas pela polícia. O discurso fílmico de *Anjos da noite*, em 1987, continua a denunciar esses abusos, bem como constrói a crítica à manutenção da marginalização das identidades travestis por meio da forma de realização da cena. No entanto, sabemos que isso ainda acontece no Brasil dos dias atuais. Salvo raras exceções de pessoas travestis e transexuais que vêm conseguindo, com muito esforço, furar esse “*apartheid*” dos binarismos de gênero que ainda é forte.

No segundo monólogo da personagem, o sentimento de revolta cresceu. Presa injustamente, Lola esbraveja em face da injustiça contra ela e faz um manifesto, em forma de desabafo, expressando sua visão relacionada à hipocrisia que vive e vê na sociedade brasileira que a estigmatiza constantemente. Enquanto à luz do dia tais pessoas vivem seus papéis sociais convencionais, à noite vivenciam, às escondidas, seus desejos e fantasias sexuais inconfessos.

A personagem “tira a máscara” do puritanismo social e expõe ao/à espectador/a a verdade do que, para ela, esta máscara está tentando encobrir. Este segundo monólogo é agressivo, mas ao mesmo tempo é lúcido no seu intento “cirúrgico” de expurgar e denunciar a doença social que a cisheteronormatividade impõe a todas as pessoas. Ela termina com pergunta: “o que vocês fizeram da sexualidade?”.

O discurso fílmico constrói a transição para a próxima cena através da imagem em vídeo de uma situação de sexo a três na qual um homem negro e duas mulheres, uma branca e uma negra, vivenciam entre si e, livremente, sua sexualidade. Não há na cena a primazia do desejo do homem sobre as mulheres, mas a possibilidade de interação entre ele e elas a partir da vivência conjunta de seus desejos e fantasias. Parece que o diretor quer apontar, com a cena, para um caminho de maior liberdade quanto à sexualidade, para além dos padrões normativos de uma sexualidade em moldes convencionais como proposta libertária de existência. Talvez como resposta à pergunta que Lola deixou para o/a espectador/a no fim do seu monólogo.

CAPÍTULO 7 – O ENTRECruzAMENTO DO TEATRO E DO CINEMA LGBTQ A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS DO PESQUISADOR

O capítulo que segue foi construído anteriormente ao início da escrita da tese propriamente dita. Embora já pensado para a mesma, ele foi sendo “gestado” através das disciplinas realizadas no doutorado a partir de seus trabalhos finais. Através destes, pude começar a entrar em contato, pouco a pouco, com o objeto da pesquisa e com as imagens mais significativas, para mim, que me levaram a me interessar pela pesquisa sobre o cinema LGBTQ.

Ambas as análises realizadas neste capítulo, não por coincidência, tratam de filmes que, anteriormente, foram concebidos como espetáculos teatrais representativos para a cultura teatral e artística brasileira. Acredito que a escolha destes filmes para iniciar a pesquisa se deve tanto aos aspectos pessoais que necessitava refletir e elaborar, como pelo fato de cada um dos longas-metragens ter correspondência com peças teatrais que tiveram também importante repercussão em minha vida. A primeira, *Os rapazes da banda* (1968), por estar relacionada a uma história familiar importante, e a segunda, *O beijo da mulher aranha* (1981), pela impactante recepção da peça e seu significado.

Creio ser significativo que este seja o último capítulo da tese, embora tais análises tenham sido as primeiras que realizei. Em primeiro lugar porque fecham algo que abri lá atrás, no passado, muito antes do doutorado, quando vivenciei tais experiências com estes filmes e peças. Em segundo lugar porque, olhando para estes estudos hoje, e em retrospecto, pude perceber o quanto amadureci meu olhar analítico e crítico sobre o cinema LGBTQ e, também, o quanto cada uma dessas análises se revelou importante marco (e marcas) de afetações que o cinema e o teatro me proporcionaram.

É bom concluir algo entendendo o seu percurso. Compreendendo as escolhas que nos levaram a realizá-lo de tal maneira. Escolhas que se tornaram importantes por fazerem parte, indiscutivelmente, de um percurso intuitivo para realizar certa pesquisa sobre certo objeto. Pois este, como dizem sabiamente as epistemologias feministas, nunca estará dissociado das particularidades históricas e individuais do/a pesquisador/a.

7.1 OS RAPAZES DA BANDA (1970) E A INVISIBILIZAÇÃO DAS HOMOSSEXUALIDADES MASCULINAS

“se a gente pudesse não se odiar tanto. É essa a verdade. Se a gente pudesse aprender a não se odiar tanto assim.” (Michael, *Os rapazes da banda*, cap. 12).

“Eu conhecia muita gente como eles. Eu diria que os nove personagens são fragmentos de mim mesmo. Eram infelizes e tristes. Se eu me enganei, era um reflexo do que estava errado na minha cabeça. Mas era assim que eu via as coisas na época.”

Mart Crowley.¹⁹⁶

“Como um filme mudou a história do movimento LGBT” (COHEN, 2015, tradução nossa)¹⁹⁷. Este é o título de chamada da matéria da Revista *Time*, *on line*, publicada em 17 de maio de 2015, sobre os 45 anos do lançamento, nos EUA, do longa-metragem *The Boys in the Band* (1970). Em português o filme tem como título “Os Rapazes da Banda” e estreou no Brasil também em 1970. A direção do filme é de William Friedkin, mesmo diretor de *Parceiros da noite* (1980).

Vito Russo (1987) diz que os anos de 1970 iniciaram com reações contrárias aos estereótipos de reforço negativo relacionados às homossexualidades no cinema e que o filme *Os Rapazes da banda* (1970) contribuiu para fortalecer. Segundo o autor, os tumultos nos EUA com os quais a década iniciou e que desencadearam no movimento de libertação gay levariam a mais protestos no fim da década pela “nova violência pública vinculada às filmagens de outro filme de William Friedkin, *Parceiros da noite* (1980)” (RUSSO, 1987, p. 179)¹⁹⁸. Russo diz que as manifestações contra o filme, já analisadas aqui, marcam a primeira importante revolta pública relacionada à realização de um filme. Quando, diz ele, “o herói ainda não podia ser queer.”¹⁹⁹ (p. 179).

O roteiro do longa-metragem *Os Rapazes da Banda* foi concebido a partir de uma peça de teatro *off Broadway*²⁰⁰ escrita por Mart Crowley e que estreou em Nova Iorque no dia 14 de abril de 1968. O espetáculo,

¹⁹⁶ Relato do dramaturgo e roteirista da peça e do filme *Os rapazes da banda* (1968/1970) no documentário *Celluloid Closet* (1995)

¹⁹⁷ *How One Movie Changed LGBT History* (COHEN, 2015).

¹⁹⁸ “More public violence over the filming of another william Friedkin, *Cruising* (1980) [...]”

¹⁹⁹ “and the hero still could not be queer.”

²⁰⁰ Espetáculos alternativos, realizados e apresentados fora do *mainstream* do circuito de espetáculos da *Broadway*.

dirigido por Robert Moore, teve como curiosidade o fato de que o mesmo elenco da montagem foi o que compôs também o *casting*²⁰¹ do longa-metragem, sendo esta a única exigência dos produtores do filme (PERRONE, 2013).

No Brasil, entre os anos de 1960 e início dos 70, a peça teve duas produções, uma menos conhecida cuja exibição foi comprometida e uma mais mencionada e produzida por John Herbert e Eva Wilma. Esta segunda produção contou no elenco com atores consagrados, além do próprio Herbert, como Walmor Chagas, Raul Cortez, Antonio Pitanga, Denis Carvalho, Tony Ramos, Paulo Padilha, Benedito Corsi e Osmar Prado (LEKITSCH, 2011) (fig. 145). O espetáculo estreou em São Paulo em 1972, no Teatro Cacilda Becker, e foi dirigido por Maurice Vaneau (PERRONE, 2013).

Figura 145



Fonte: Blog de Orlas Elias: *Astros em Revista*.²⁰²

²⁰¹ Elenco.

²⁰² Disponível em: < <http://astrosemrevista.blogspot.com/2014/03/raul-cortez-no-teatro-e-cinema.html>>. Acesso: 31 out. 2018.

Particularmente, o conteúdo da peça e o título em português, “Os Rapazes da Banda”, foram para mim durante muitos anos envoltos em uma “aura” de mistério, medo e fascínio. Isto porque, quando criança, circulava em família a informação de que um tio materno e ator de teatro, Irismar Bustamante, havia montado o espetáculo no Brasil, no Rio de Janeiro, mas de forma semelhante à produção paulista, que teve sua temporada interdita pela censura. A informação que circulava era de que a montagem deste meu tio também havia sido censurada pela Ditadura Militar.

Até o início deste trabalho e as pesquisas para sua realização, eu não dispunha de nenhuma fonte documental (a não ser a esparsa história oral de família que havia ficado no passado) a partir da qual pudesse ter maiores informações sobre o envolvimento efetivo de Irismar Bustamante com o texto e o espetáculo propriamente ditos, pois ele veio a falecer em 1972, tragicamente, aos 33 anos de idade.

Em função das pesquisas para este trabalho, no entanto, tive acesso a dois documentos importantes que confirmam a realização do espetáculo no Brasil, por Irismar Bustamante em 1968, bem antes da produção de John Herbert. O primeiro documento é o registro nos arquivos da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) daquela que talvez seja a primeira tradução em português do texto em questão e que está em nome de Bustamante. O segundo documento, o programa de um espetáculo musical de que Bustamante participou na época, *Um violinista no telhado*²⁰³, e que informa a efetiva relação do ator com a peça em questão. No programa do musical está escrito:

Irismar, já tendo atuado em vários filmes, estreia no teatro em “Paixão da terra” em 1957; mais tarde fez teatro de revista como ator, cantor e bailarino. Passou alguns anos em Nova York onde estudou teatro e atuou em “West Side Story” em Summer Stock. Foi *crooner* em Tóquio. *Em 1968 produziu e interpretou “Os Rapazes da Banda”, peça interdita pela censura na ocasião.* Voltou ao

²⁰³ “A primeira montagem de Violinista no Telhado no Brasil teve vez em 1971, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Estrelando Ida Gomes (Golda) e Oswaldo Loureiro (Tevie), teve direção de Wilfredo Ferrán e ainda contava no elenco com Suzy Arruda, Maria Helena Dias, Miriam Müller, Francisca Fraccaroli, Fernando Reski, Marco Mirelli, Irismar Bustamante, Francisco Dantas e Cléo Ventura. Um segundo elenco, em 1972, traria Ety Fraser, Salomé Parisio e Riva Nimitz.” (Carlos ERLICHMAN, 2009).

Japão em 1969 e, de retorno ao Rio, fez “A festa”
(BUSTAMANTE, S/D, p.10, *grifo meu*)

Apesar das circunstâncias conturbadas de um Brasil em pleno ano em que foi instituído o AI-5, Bustamante atesta, por seu currículo no programa do espetáculo, que produziu e interpretou *Os Rapazes da Banda* e que, provavelmente, também traduziu o texto na mesma ocasião. O que podemos observar, a partir dos dois documentos encontrados na pesquisa sobre o texto teatral que deu origem ao filme norte-americano, objeto deste estudo, é que eles resgatam o fato histórico da montagem da peça em 1968 no Brasil (anterior à que é considerada pioneira) e a vinculação efetiva do ator e produtor Irismar Bustamante à história das realizações desta obra e da história do teatro de nosso país durante um período conturbado da sociedade e cultura brasileiras. O título da tradução de Bustamante para o português está registrado no banco de dados da SBAT da seguinte forma: “Os Entendidos” ou “Os Garotos da Banda”²⁰⁴ (SBAT: banco de dados, 2015).

7.1.1 O silêncio que muito fala de nós

Carmen Dora Guimarães (2004, p.33), em “O homossexual visto por entendidos”²⁰⁵, diz que:

colocam-se, de início, dois problemas básicos na constituição de um instrumental analítico adequado à construção deste objeto específico [no caso, a homossexualidade masculina na zona sul do Rio de Janeiro nos anos de 1970]: “a ideologia do silêncio”, que obscurece a questão da sexualidade,

²⁰⁴ O título “Os entendidos” está datilografado no original do texto a que tive acesso por cópia digitalizada. Já outro título, “Os garotos da banda”, encontra-se escrito à mão ao lado do primeiro citado. Eu não consegui informações sobre se o próprio tradutor o teria sugerido ou se outra pessoa o teria escrito depois (o que me parece mais coerente). Mas o fato de no texto constar apenas o título “Os Entendidos”, de forma datilografada, sugere, pelo menos, que este teria sido a escolha inicial (e principal) do tradutor para ser o título da peça em português.

²⁰⁵ Originalmente, o conteúdo deste livro nasceu de uma dissertação de mestrado orientada por Gilberto Velho e defendida em 10 de novembro de 1977 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da UFRJ (VELHO, 2004). O objeto da dissertação foi a construção biográfica da homossexualidade entre homens moradores no Rio de Janeiro na década de 1970 (HEILBORN, 2004).

e a “ideologia do desvio”, que reveste o comportamento homossexual.

É a partir principalmente destes dois pressupostos ideológicos correlacionados, ou seja, o silenciamento das homossexualidades pelo fato delas serem compreendidas como desvios da norma social (e natural), que tecerei a contextualização da montagem da peça aqui no Brasil e a análise do filme em questão.

Guimarães (2004), com o título de sua obra e a citação, evidencia algumas questões importantes e relacionadas. A primeira questão se refere ao uso do termo “entendido”, presente no título de seu livro, e que, a meu ver, propõe um duplo sentido a partir do jogo de palavras pretendido pela autora. O primeiro sentido seria a apresentação do léxico propriamente dito e a desvinculação que se deu, a partir de sua criação, da perspectiva patologizante que o termo homossexual tinha até então no Brasil e fora dele. Segundo Iran Melo (s/d, p. 1007), o termo ‘homossexual’ foi criado em 1870 com base na ideia de que um homem, ao ter nascido biologicamente modificado, “não sentia a inclinação afetivo-sexual da ordem ‘comum’, ou seja, desejo pelo sexo oposto. Desde então, essa orientação passou a ser estudo da Psiquiatria, pois foi considerada insanidade”.

Conforme Fry e MacRae (1985), a partir do início das constantes mobilizações políticas em prol dos direitos dos homossexuais, os próprios gays ajudaram a reformular o léxico utilizado para denominá-los. Por exemplo, na década de 1960, surgiu um novo termo para nomear o homossexual: “entendido”. Era uma versão do “gay” norte-americano, que nasceu na mesma época nos Estados Unidos. Ambos os vocábulos designavam os indivíduos que não apresentavam os traços “afeminados” associados aos homens homossexuais ou “masculinizados” atribuídos às mulheres lésbicas (MELO, s/d, p. 1010).²⁰⁶

²⁰⁶ “Entretanto, os grupos homossexuais, com o passar dos anos, resolveram rejeitar os termos ‘entendido’ e ‘gay’, preferindo denominarem-se com o já existente ‘bicha’ (termo de significado pejorativo usado na época). Passaram a usá-lo por acreditarem que ‘bicha’ revela maior contundência na militância de autoafirmação e chama, facilmente, a atenção da sociedade. Ou seja, o vocábulo ‘bicha’ foi utilizado com um objetivo político claro: de o homossexual conduzir a opinião pública a considerar seu comportamento e sua existência” (MELO, s/d,

No caso do segundo sentido, que entendo ter sido também proposto por Guimarães no jogo de palavras que compõe o título de seu livro, este se vincula, no meu entendimento, ao conhecimento acadêmico que foi produzido por ela, ao observar alguns aspectos da subcultura e da experiência homossexual em seu trabalho de campo, que descortinou, a partir do estudo cuidadoso das biografias de alguns homens gays do Rio de Janeiro na década de 1970, o que estaria “escondido” sobre este tema até aquele momento. Percebo que o que a autora quis valorizar com o título e a pesquisa propriamente dita, foram os diferentes discursos destes indivíduos que foram silenciados, patologizados, vistos como desviantes e criminalizados pelas sociedades até aquele momento histórico.

A partir da escuta atenta de Guimarães a estes discursos, recupera-se a fala destes sujeitos que, por serem os mais “entendidos” acerca de si, suas próprias vidas e experiências, podem mais e melhor falar sobre o que vivem, sentem, pensam, desejam e são. Bem diferente da instituição médica que, até aquele momento, ainda falava em nome dos gays por meio de um saber/poder instituído, designando àqueles por uma nomenclatura excludente e dicotômica, e que se contrapunha ao termo heterossexual também padronizado, conforme analisado por Michel Foucault²⁰⁷.

[...] Qualquer investida na área da sexualidade, principalmente em nossa sociedade, é envolvida no *mito do silêncio* que a reveste. E com referência à categoria social *homossexual*, o *mito da anormalidade* reforça este silêncio, fazendo com que pareça impenetrável. Frente a esta questão, a recente obra de Foucault, *La volante de savoir* (1976), adquire maior relevância, situando a discussão da sexualidade numa perspectiva sócio-histórica e política particular (a trajetória das relações de poder-saber-prazer do sistema

p.1010). O termo queer também corresponde, de certa forma, no Norte de língua inglesa, ao termo pejorativo bicha e, hoje em dia, é também usado como elemento de resistência política da militância LGBTQ.

²⁰⁷ “Dentre as formas de individualidade que nos foram impostas durante séculos, cabe considerar a heterossexualidade normativa [...]” (DUARTE; CÉZAR, 2012, p. 13-14). Assim, segundo os autores, com base em um viés foucaultiano, a busca pela fixação de qualquer identidade que designe o sujeito reafirma o dispositivo de obediência ao *status quo*, já que toda suposta verdade que se possa atingir acerca de si mesmo será sempre o eco de uma injunção impositiva do social sobre quem se é. (DUARTE; CÉZAR, 2012).

capitalista clássico e contemporâneo europeu)
(GUIMARÃES, 2004, p. 35).

Buscando questionar e refletir sobre essa dinâmica normativa relacionada à experiência homossexual nas sociedades capitalistas contemporâneas e em particular a norte-americana, o filme (e também a peça) *Os Rapazes da Banda* aponta para a saída dos gays do silenciamento (“do armário”) a que estavam submetidos pela hegemonia heterossexista. A exibição do filme vai descortinar aspectos que são social e politicamente positivos, mas, por outro lado, subjetivamente negativos, pois concernem à construção e reiteração de um olhar cinematográfico comprometido com uma sexualidade considerada, naquele momento histórico e mesmo hoje, “desviante” da norma aceita.

A culpa internalizada e o ódio a si mesmo de oito homens gays em uma festa de aniversários em Manhattan formaram o melhor e mais poderoso argumento para a liberação gay jamais oferecido em uma forma de arte popular. Ele forneceu exemplos concretos e personalizados acerca dos efeitos negativos vinculados ao que os homossexuais aprendem sobre si mesmos a partir das distorções da mídia. E o filme causou a primeira reação pública de um crescente movimento pelos direitos dos gays contra os estereótipos aceitos na peça de Crowley. (RUSSO, 1987, p. 176-177)²⁰⁸.

Essa condição de submissão ao *status quo* sobre a qual Guimarães (2004) fala e que o filme *Os rapazes da banda* vai de certa forma contrapor, aponta para diferentes aspectos coletivos e ao mesmo tempo subjetivos que geram conflito individual, motivado, dentre outras coisas, por culpa religiosa. Além disso, tais sujeitos se revelam em geral divididos pela necessidade de representarem máscaras sociais que os levam a esconder e/ou negar (para si e o outro) sua própria orientação sexual. Em nome do exercício de uma fachada heteronormativa, que supostamente os incluiria socialmente, dá-se a supressão e/ou negação do próprio desejo

²⁰⁸ “The internalized guilt and self-hatred of eight gay men at a Manhattan birthday party the best and potente argument for gay liberation ever offered in a popular art form. It supplied concrete and personalized examples of the negative effects of what homosexuals learn about themselves from the distortions of the media. And the film caused the first public reaction by a burgeoning gay rights movements to the accepted stereotypes in Crowley’s play.”

que, além de não admitido socialmente, acaba por gerar mais sofrimento e conflito internos que vão se manifestar de inúmeras formas.

A inadequação aos ditames sociais e a homofobia externa e interna são, a meu ver, as principais causas dos sofrimentos vivenciados por homossexuais (homens e mulheres). E o discurso fílmico de *Os Rapazes da Banda*, que de certa forma apresenta tais questões e as problematiza, por outro lado acaba por reforçar tais condições adversas na medida em que apenas apresenta os problemas, mas pouco oferece linhas de fuga para os mesmos.

O movimento contracultural dos anos 70, momento este no qual a peça e o filme se inserem, apresenta-se como detonador de reações contrárias ao *status quo*, e que possibilitou a emergência e diferentes movimentos sociais e seu entrincheiramento, a fim da luta contra um sistema patriarcal e homo/lesbo/transfóbico excludente.

No caso do filme em questão, Russo (1987) diz que os protestos que estavam sendo realizados contra *Os rapazes da banda* não eram pela presença de determinados estereótipos no roteiro e/ou encenação, mas por causa da unilateralidade da imagem construída acerca dos próprios estereótipos minoritários que o filme reitera.

Com relação à montagem de 1968, no Brasil, da peça *The boys in the band* e que foi realizada por Bustamante, não me parece casual que a tradução do texto feita por ele, e provavelmente concebida no mesmo ano da montagem de 1968 nos EUA, tenha no título o termo “Os entendidos”. O uso deste termo provavelmente pretendia apontar certa diferenciação, no Brasil, do termo norte-americano “gay”.

Entendo que a escolha do tradutor, ator e produtor de utilizar um léxico cunhado pelos gays brasileiros daquele momento histórico para se autoidentificar é relevante pela coragem e o cunho político e artístico-militante. Pois em um momento de opressão política, a escolha de Bustamante pelo uso do termo em português propõe expor e aproximar de nossa realidade, de forma crítica e ao mesmo tempo confrontatória, o que a recém-criada identidade “gay” militante já estava fazendo na sociedade estadunidense. Bustamante age de forma subversiva ante o estatuto dominante da cultura brasileira por meio do teatro. É bem provável que, por este motivo, a tentativa do ator de montar o espetáculo não tenha sido bem sucedida.

Como já vimos no capítulo quatro,

[João Silvério] Trevisan (2007) relata que a história dos homossexuais no Brasil durante as décadas de 60 a 80 é carregada de fatos relacionados ao

autoritarismo vigente, principalmente no Regime Militar. Homossexuais eram perseguidos e humilhados publicamente por policiais e militares que criavam razões indiretas para tais atos como “atentado ao pudor”, “vadiagem” ou “consumo de drogas” (SANTOS, 2008, p. 22).

Sabemos que esta perseguição aos gays pelos militares é apenas uma das facetas específicas em virtude de um contexto político em particular, pois o estigma e a negação das homossexualidades são antigos e remontam a diversos setores das sociedades.

Já quanto às palavras que usei inicialmente – mistério, medo e fascínio – para definir a minha experiência quando criança diante da informação do parentesco com alguém próximo que havia trabalhado com a peça citada, estas se relacionam à questão da “ideologia do silêncio” sobre a qual fala Guimarães (2004), e que foi vivenciada por mim e também por meu tio, em face do contexto de silenciamento de nossa orientação sexual no âmbito das relações familiares.

O fascínio e ao mesmo tempo o sentimento de mistério que eu vivenciei na infância diante da face audaz, libertária e artisticamente militante de meu tio (embora silenciada nos discursos da família na época), e a relação desta com o filme em questão, reverberavam em mim naquele momento específico como um eco recôndito de minha própria orientação sexual até então inconsciente e também silenciada. Por isso o sentimento de medo. Então, quando no início de minha adolescência tive a oportunidade de assistir casualmente ao filme *Os Rapazes da Banda* (1970) pela televisão, descortinou-se o entendimento, embora de forma ainda imatura e amedrontada, dos motivos pelos quais aquele fascínio e ao mesmo tempo mistério haviam me acompanhado por tanto tempo. O silêncio e a cumplicidade, na infância, com meu tio audaz e destemido haviam se transformado agora em discurso por meio das palavras e imagens daqueles personagens do filme, que, ao falarem de si e de seus conflitos sexuais, estavam falando também de mim e deste meu passado longínquo nesse momento reatualizado.

7.1.2 Por que um filme mudou a história do movimento LGBTQ?

O lançamento do longa-metragem *The Boys in the Band* nos EUA, em 17 de março de 1970, é um marco artístico e político importante, pois até dois anos antes de sua produção, Hollywood vivia sob a égide da “ideologia do silêncio” motivada pela “ideologia do desvio” da norma e dos bons costumes da família puritana e tradicional norte-americana. “Por

décadas a homossexualidade não aparecia inteiramente nas telas. A partir de 1930, um Código criado pela *Motion Picture Productions* foi aplicado até 1968 proibindo o retrato da ‘perversão sexual’” (COHEN, 2015, tradução nossa). Este Código, que ficou conhecido como o “Código Hays” por ter sido redigido pelo representante dessa associação, o advogado e político republicano William H. Hays, vigorou durante 38 anos e silenciou qualquer menção mais explícita sobre as questões homossexuais no cinema hollywoodiano.

Os Rapazes da Banda é o primeiro filme de temática homossexual masculina que foi produzido depois do início da mudança dessa rígida censura aos filmes. O Código, incorporado pelos estúdios de cinema dos EUA depois de alguns anos, foi forçado a ser implementado também por setores conservadores e religiosos, que ameaçaram um boicote aos filmes caso os produtores não seguissem à risca as regras de se cortar toda e qualquer cena que contivesse a insinuação mais ou menos explícita relacionada à temática homossexual (masculina e feminina), dentre outras temáticas (EPSTEIN; FRIEDMAN, 1996).

O Código de Hays condenava nos filmes situações que envolvessem beijos de língua, cenas de sexo, sedução, estupro, aborto, prostituição, escravidão (de brancos), nudez, aborto, obscenidade e profanação. O termo homossexual, ainda que não citado, provavelmente se encaixava nesta última proibição (SILVEIRA, 2011).

Assim, a produção e exibição do filme *Os Rapazes da Banda* inaugura um novo momento na cultura cinematográfica norte-americana em função da abrangência de veiculação do cinema norte-americano, que influenciará outros países como também o Brasil. Ao se integrar ao advento da liberação sexual entre os gays e lésbicas nos anos de 1970²⁰⁹, em face da constituição e afirmação do movimento homossexual²¹⁰, o cinema começa a favorecer também, embora com muitas críticas do movimento, o início de uma perspectiva mais igualitária no âmbito dos discursos sobre comportamentos e direitos civis que se fortalecerão com o tempo.

²⁰⁹ Ver o documentário *Gay sex in the 70's* de Joseph Lovett (EUA, 2005).

²¹⁰ Minhas referências ao movimento homossexual se devem ao fato de que, inicialmente, a afirmação de tal movimento não incluía, em sua denominação, outras perspectivas político-identitárias relacionadas à orientação sexual e à identidade de gênero que vão se afirmar posteriormente dando origem ao movimento LGBT.

Embora tenha sido difícil ver isso claramente em 1970, *The Boys in the Band* apresentou alguns homens gays atraentes e funcionais que formaram um desafio implícito aos estereótipos explorados em Emory (Cliff Gorman) e Harold (Leonard Frey). O filme não foi positivo, mas foi justo. O heterossexual Alan (Peter White) pode facilmente desprezar Nellie Emory porque ele é tudo o que uma “bicha” deve ser, uma “borboleta no cio”. Alan chega a sentir pena do “viado” maltratado ao final (RUSSO, 1987, p. 175)²¹¹.

Santos (2008), com base em Silvério Trevisan (2007), diz que a partir do final dos anos 1960 o movimento de gays e lésbicas nos EUA começou a protestar de forma mais veemente contra o sistema que marginalizava a homossexualidade. E os militantes homossexuais, articulados aos movimentos de luta pelos direitos dos/as negros/as e das mulheres, ampliaram-se e influenciaram os grupos gays e de lésbicas brasileiros.

No documentário *Celuloide Secreto* ou *O Outro Lado de Hollywood* (*Celluloid Closet*, 1996), já citado no capítulo 4, o roteirista norte-americano Barry Sandler disse que, na época, quando viu *Os Rapazes da Banda* e embora não fosse ainda assumido, o que mais gostou foi ver que os gays estavam sendo mostrados com um grande sentido de camaradagem que ele nunca havia visto antes (EPSTEIN; FRIEDMAN, 1996). Este sentido de grupo relatado pelo roteirista se dá em função da situação apresentada pelo filme: o encontro de amigos que se reúnem para a comemoração do aniversário de um deles (contexto central da narrativa) e os desdobramentos relacionais e conflituais que vão evoluir a partir deste encontro.

O roteiro do longa-metragem, ao propor que os homossexuais masculinos (personagens e atores sociais) saiam do silenciamento, invisibilidade, isolamento social e solidão, apresenta-se como um arauto das questões homossexuais daquele país e momento histórico específico e torna visíveis, possibilitando que aquela comunidade se observe através da obra e conseqüentemente se autoconheça, reflita e mude.

²¹¹ “Although it was difficult to see this clearly in 1970, *The Boys in the Band* presented some attractive and functional gay men who formed an implicit challenge to the stereotypes exploited in Emory (Cliff Gorman) and Harold (Leonard Frey). The film was not positive, but it was fair. The heterosexual Alan (Peter White) came easily despite the Nellie Emory because he is everything a faggot is supposed to be, a ‘butterfly in heat’.”

A mediação deste autoconhecimento se dá pelos diálogos dos personagens uns com os outros ao longo da narrativa. Mesmo que as situações apresentadas se deem, como no caso de um filme, no âmbito da ficção, o/a espectador/a homossexual, tem a oportunidade de se identificar com os comportamentos e diálogos ali representados e, desta forma, ver-se na tela se percebendo também como parte da sociedade que o invisibiliza. Isto permite a este/a um voltar-se para si de forma que, a partir deste momento, ele/a poderá caminhar rumo a uma contínua e crescente reflexão sobre os diferentes contextos vivenciados no filme e o conseqüente e necessário enfrentamento de tais situações de opressão (interna e externa) ao se conscientizar das mesmas.

Quando a personagem expressa a si mesma [como é no caso do filme analisado], a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito [filmado] e o “vivido” (BRAIT, 1987, p. 61).

“O filme ajuda a que a comunidade gay se torne culturalmente visível durante um momento em que estão se abrindo discussões sobre a homossexualidade que ainda era um tabu”, destaca COHEN (2015)²¹². Mesmo que a obra não proponha um ideário de integração harmonioso entre os personagens de uma comunidade em recém-processo de constituição, afirmação e ainda oprimida, os apontamentos duros que os personagens fazem uns para os outros sobre questões relacionadas à sua afetividade e sexualidade, propõem uma autoanálise também do espectador/a, quer seja este/a homossexual ou não exclusivamente, ao se identificar ou ter empatia com o apresentado ao longo da narrativa.

Sobre a relação entre o cinema, o sonho e o processo de identificação do/a espectador/a ou do/a sonhador/a, Tânia Rivera (2008) diz que há

vários mal-entendidos a respeito da posição “interna” ou não da produção onírica e cinematográfica e da possibilidade de identificação do eu com um personagem ou com o ponto de vista parcial do narrador (ou da câmera). O sonho, porém, é prenhe de exemplos notáveis a respeito da

²¹² “The film helped make the gay community culturally visible during a moment in which openly discussing homosexuality was still taboo” (COHEN, 2015).

problematização que ele opera do lugar do sujeito. O sonhador seria aí, como já apontava Jean-Paul Sartre, ao mesmo tempo o ponto de vista superior que organiza a situação total do sonho e aquele que o encarna em um objeto qualquer. O filósofo conclui que o ponto de vista é sempre do sonhador em sua posição de criador do sonho, apesar do enfoque ser dado pelo sonhador-sonhado, objeto do sonho. Lacan, porém, mostra-nos que o fundamental no campo do olhar é justamente o fato de sermos olhados, de fora, por uma espécie de Olhar Outro (RIVERA, 2008, p. 30).

O que compreendo a partir da colocação de Rivera (2008), ao citar Lacan, é que o próprio filme, ao “Olhar” para o/a espectador/a pelos olhos de seus/suas criadores/as/narradores/as/personagens, pode possibilitar a identificação daquele/a com este “Outro” que o/a observa de fora e pode levar a que ele/a se veja por múltiplos ângulos diferenciados e até então despercebidos.

Refletindo ainda um pouco mais sobre esta possível relação entre o sonho e o sonhador diante da recepção fílmica, Dulcinéa Monteiro (2013), ao falar sobre o processo de fruição da obra fílmica na perspectiva junguiana, concorda que:

o cinema tem sido um espaço privilegiado para a maior compreensão de si mesmo. Segundo Jung, a projeção é o primeiro passo do autoconhecimento; vemos com clareza o que se passa fora, com os outros e após este processo de percepção e compreensão do acontecer fora torna-se muito mais fácil voltar a visão para dentro. Um filme, permite com seu rico engajamento de imagens unir nossas funções de pensamento, sensação, intuição e sentimento. Somos “tomados” por suas imagens e não há como não sermos “tocados” por elas (MONTEIRO, 2013, p. 11).

Já quanto a este “outro” que se apresenta a nós como o criador da obra, Mart Crowley, que foi o dramaturgo da peça e ao mesmo tempo o roteirista e produtor do filme de 1970, diz que ele conhecia muitas pessoas como os personagens de *Os rapazes da banda* e que os nove personagens eram como se fossem fragmentos dele mesmo. Ele diz ainda que o humor autodepreciativo presente no roteiro foi motivado pela baixa autoestima decorrente dos conceitos vigentes na época (EPSTEIN; FRIEDMAN,

1996). Por este motivo, segundo Crowley, é que os personagens vivenciam momentos de grande hostilidade entre eles.

Em minha análise, entendo que estes conflitos e humor autodepreciativo podem ser compreendidos hoje à luz do conceito de homofobia que, naquela época, era uma noção, parece-me, ainda pouco discutida. Daniel Borrillo (2010, p. 101) diz que os gays e as lésbicas não estão “imunes a sentimentos homofóbicos. [...] Em uma sociedade em que os ideais de natureza sexual e afetiva são construídos com base na superioridade psicológica e cultural da heterossexualidade, parece difícil esquivar os conflitos interiores resultantes de uma não adequação a tais valores”.

No entanto, embora seja importante a problematização acerca da homofobia, entendo que em um momento de afirmação política da sexualidade, como foi o da ocasião da produção de *Os rapazes da banda*, a exposição no discurso fílmico de aspectos negativos da experiência homossexual masculina, sem que estes possam ser mediados durante a própria obra, espelha e veicula, no social, uma face danosa que reitera os discursos violentos e normalizadores que mantêm as homossexualidades na esfera da patologia. Por isso a forte crítica ao filme realizada pelo movimento homossexual.

7.1.3 A obra em análise

Em *Os rapazes da banda*, o contexto de sentimentos negativos e autodepreciativos entre os personagens durante a narrativa é explicitado com a chegada desestabilizadora de Alan (Peter White), um amigo supostamente hétero de faculdade do anfitrião Michael (Kenneth Nelson). Este, ao chegar à casa de Michael sem avisar ou ser convidado, adentra a festa de aniversário, que já estava acontecendo, quebrando todo o clima de intimidade e descontração que o grupo vivenciava até sua chegada. Com a presença de Alan na festa (que a narrativa deixa em aberto se o personagem seria ou não homossexual), o próprio Michael é o primeiro a tentar aparentar e também propor aos outros amigos que ajam a partir de um comportamento mais viril, nos moldes de uma masculinidade padrão, com o objetivo de disfarçar para Alan o indistigável.

A “ideologia do silêncio” se apresenta, assim, mais uma vez fomentada pela “ideologia do desvio” que pretende reforçar a invisibilidade de orientações sexuais e comportamentos de gênero fora da cisheteronormatividade. A atitude de recusa e resistência de um dos

amigos de Michael, Emory (Cliff Gorman)²¹³, em aparentar tal comportamento para ele risível, e, além disso, ao assumir um confronto direto com Alan em função do contexto opressor motivado por sua chegada, acaba suscitando um clima cada vez mais tenso na narrativa dramática e que se revela por meio da hostilidade dos comentários sarcásticos de uns para os outros personagens e pelos pequenos conflitos que vêm à tona a partir daquele momento. Em um determinado contexto de clímax da narrativa, Alan, muito incomodado pelas contínuas provocações de Emory, o agride fisicamente.

Antes deste momento de intensa tensão dramática, que leva a uma *Transição*²¹⁴ e que vai gerar o *Recomeço*²¹⁵ da narrativa, Alan expõe reservadamente no quarto a Michael, o anfitrião, a sua homofobia ao verbalizar comentários negativos e discriminatórios a respeito de Emory. Alan diz que Emory é uma “bicha louca” (OS RAPAZES..., 1970, cap.5), embora peça desculpas em seguida por perceber a expressão séria com a qual Michael reage ao seu comentário. Mesmo assim, Alan continua dizendo que Michael deve admitir que “Emory é afeminado” (cap. 5). Michael, embora visivelmente incomodado com o discurso preconceituoso de Alan, responde que “de fato ele é um pouco afeminado sim” (cap. 5). Alan ri com a resposta nada enfática de Michael ante o comportamento de gênero de Emory, e diz: “ele é como uma ‘borboleta no cio’” (cap. 5).

Na continuidade da cena, Michael vai ficando cada vez mais incomodado com os comentários de Alan e isto leva este a inquiri-lo sutilmente sobre sua suposta homossexualidade velada. Até que Alan, sentando-se ao lado do amigo, diz-lhe que pelo fato dos dois se conhecerem, Michael deve saber que ele não se importa com o que cada um faz de sua vida particular, pois esta não é de sua conta, “contanto que não façam em público e forcem o resto do mundo a fazer igual” (cap. 5).

O diálogo descrito entre Michael e Alan revela explicitamente a homofobia deste último, o preconceito dele diante do outro que difere do que reconhece e entende como “normal”, a superioridade heterossexual ditando as regras de conduta aceitáveis ou não socialmente, além do

²¹³ Curiosamente o único ator heterossexual (LEKITSCH, 2011), embora, enquanto personagem, o de comportamento mais fora do padrão de uma masculinidade convencional.

²¹⁴ Cenas que servem para ligar uma situação ou atmosfera a outra (ARAÚJO, 1995, p. 27)

²¹⁵ Todos os dados da intriga até ali lançados se dissolvem. A história é relançada; conhece um novo início. *Ibidem*, p.27

exercício de poder legitimado por sua masculinidade hegemônica: ele é branco, social e economicamente bem estabelecido, casado e heterossexual. Estas características justificam para Alan as suas atitudes ofensivas e agressivas, pois, afinal, Emory destoa delas, por ser “afeminado”, ou seja, (des)viado de um comportamento masculino aceitável. Por este motivo, merece ser ridicularizado por se vincular ao feminino e se revelar aparentemente mais frágil e, provavelmente, passivo sexualmente.

No entanto, Emory é o único que, diante dos outros amigos e logo após a chegada de Alan, não esconde sua orientação sexual e comportamento de gênero não padronizado e, ao mesmo tempo, desafia o invasor que ameaça o seu espaço de autoexpressão identitária no grupo. É isto que gera o incômodo maior de Alan: Emory não fica “invisível” ante a sua chegada. Não fica “no armário” como se requer que socialmente aja um homossexual. Emory não é silenciado e invisibilizado pelo discurso hegemônico normatizador.

João Silvério Trevisan (1998) diz que o sistema masculino hegemônico, ao considerar ameaçador tudo aquilo que difere dele (ou do que ele conhece como normal e aceitável), evidencia sua fragilidade e, assim, o conduz à defesa de forma obcecada por meio de todo tipo de ataque. O personagem de Alan, pertencente a este sistema, ao adentrar em um universo de experiências nas quais diferentes expressões de masculinidade são a ele apresentadas, percebe-se pouco a pouco desestabilizado em sua frágil segurança ontológica em que se ancorava, e, atônito, começa a atacar para se defender e manter o seu status de superioridade hegemônica.

Por sua vez, o personagem de Emory, ao ser desafiado em seu espaço de poder e no qual se sentia protegido e aceito, não tem alternativa a não ser se defender atacando. O primeiro se defende atacando e o segundo ataca para se defender. Ambas as masculinidades, no entanto, a hegemônica e a desviante e subalterna, lutam literalmente corpo-a-corpo para se afirmar ontologicamente. A primeira, embora aparentemente mais forte, defende-se para afirmar algo que talvez não tenha certeza se de fato acredita. Já a segunda, por sua vez, aparentando mais fragilidade, revela no embate a força do herói na luta contra um Titã no intuito de sobreviver e não sucumbir ao seu opositor.

Almeida (1996), em sua pesquisa sobre masculinidades, analisa:

como se reproduz o modelo central de masculinidade – a masculinidade hegemônica – quando a diversidade das experiências e

identidades dos homens pareciam apontar no sentido de existirem várias masculinidades. A masculinidade hegemónica é um consenso vivido. As masculinidades subordinadas não são versões excluídas, existem na medida em que estão contidas na hegemonia, são como que efeitos perversos desta, já lá estão potencialmente (como o “perigo” homossexual que a homosociabilidade comporta, ou o feminino que está sempre presente na sua forçada ausência dos universos masculinos). As transformações que puderem vir a acontecer na masculinidade serão criações de uma nova hegemonia, a qual poderá inclusive resultar no fim da categoria do género. Isto é claramente uma utopia cultural, pois implicaria uma revolução na totalidade dos sistemas de classificação simbólica. É essa luta em torno do significado dos símbolos que muitas mulheres e homens têm vindo a travar nos movimentos feministas, gay e de novas masculinidades (ALMEIDA, 1996, p. 162)

A fala de Alan, no fim da cena descrita com Michael, revela o reforço da ideologia do silêncio (e da invisibilidade), apontada por Guimarães (2004), quando Alan apresenta o “armário” como único comportamento tolerável e possível de ser aceite pelo sistema masculino hegemónico diante dos homens que “optam” por seguir pelo desvio da norma dominante. Curiosamente, a perplexidade de Michael diante das palavras de Alan, ao dizer que todos os gays devem viver a sua condição no anonimato, de forma sigilosa, produz nele sentimentos de indignação e, ao mesmo tempo, de aversão a si mesmo, sentimentos estes que serão projetados e expressos aos seus amigos através de um comportamento agressivo, arrogante e impositivo ao tentar, ao longo de toda a narrativa que segue, fazer com que cada um deles exponha e assuma para o grupo e para si aquilo que ele mesmo quer negar e suprimir em si próprio: sua orientação sexual não normativa.

É a negação de si mesmo e de sua orientação sexual, disfarçadas por sua autoimagem aparentemente assumida e empedernida, que farão com que o personagem do aniversariante, Harold (Leonard Frey), que chega no exato momento da agressão física de Alan a Emory (*Transição*, instaurando um novo elemento ao conflito dramático e trazendo o *Recomeço* da narrativa), diga para Michael aquilo que ele não quer admitir para si, mas que o outro traz com uma empáfia como se fosse algo fácil de admitir e também algo totalmente resolvido para ele.

Agora é minha vez. Estando pronto ou não, Michael, aqui vai: Você é um homem triste e patético, Michael. Você é um homossexual e não quer ser. Mas não tem nada que possa fazer para mudar isso. Nem todas as orações para o seu Deus. Nem toda a análise que você puder pagar em todos os anos que te restam de vida. Mas você pode ter uma vida heterossexual um dia. Se quiser desesperadamente. Se buscar com o fervor com o qual o aniquila. Mas será sempre homossexual também. Sempre, Michael. Sempre. Até o dia que morrer (RAPAZES..., 1970, Cap. 12).²¹⁶

Russo (1987) diz que o discurso de Harold a Michael captura a essência do ódio a si mesmo e resume uma geração de homens gays que foram ensinados a culpar sua homossexualidade por todos os seus problemas.

Ao final, o ódio que Michael dirige a si, e sua incapacidade de se perceber, tornaram-se tão antiquados quanto o discurso de Harold, que mantinha sua maconha em uma caixa de *Band-Aids* no armário de remédios, para que ele pudesse se desfazer dela logo que a polícia chegasse (RUSSO, 1987, p. 176).²¹⁷

Após o discurso de Harold a Michael, a imagem²¹⁸ (que estava em *Plano*²¹⁹ de detalhe exibindo uma pequena parte do rosto de Michael

²¹⁶ Vemos aqui um discurso de afirmação identitária, que aponta para a localização histórica do contexto de constituição do movimento homossexual nos EUA.

²¹⁷ “In the end, Michael’s self-hatred and his inability to function became as antiquated as Harold’s keeping his marijuana in a Band-Aid box in the medicine chest so that he can flush it down the John if the police should arrive.”

²¹⁸ “A articulação de um conjunto em ações distintas, no interior de diferentes planos, é o que se designa habitualmente na prática cinematográfica como decupagem. Não apenas a ênfase de momentos isolados da ação reforça o efeito emocional, mas, sobretudo, ela dá uma interpretação dos elementos representados, pois para o espectador cada nova posição da câmera torna-se o único ponto de vista para absorver os acontecimentos” (EISENSTEIN s/d. apud ARAÚJO, 1995, p. 62).

²¹⁹ “Podemos definir um plano como sendo cada fragmento filmado. Um filme compõe-se, portanto, de planos. Quando um plano é cortado na montagem e se

suado, desfocado e escurecido, com o fundo da imagem nitidamente enquadrado na metade do rosto de Harold, de frente, observando-o e movimentando os lábios ao proferir as últimas palavras de seu monólogo) muda para um *Plano americano* focado em Harold, que ao mesmo tempo exhibe ao fundo, no cenário da casa de Michael, um quadro de moldura antiga com a imagem religiosa de um padre segurando uma cruz com outra cruz atrás dele.

No mesmo enquadramento da câmera, Harold ri alto e agradece como um ator ao final de sua representação. A câmera corta e volta para um Primeiríssimo plano que exhibe o rosto suado, emocionado e contido de Michael, rígido como o de uma esfinge. Na sequência, a imagem volta para Harold e a câmera o acompanha enquanto ele agradece pela festa e o “super presente”: um garoto de programa de codinome Cowboy (Robert La Tourneaux), contratado por Emory para presenteá-lo. Ele chama o rapaz, despede-se dos outros amigos e, na porta, uma última vez agradece a Michael pelas risadas dizendo com certa compaixão na voz: “Eu ligo pra você amanhã”. Ele e Cowboy vão embora em seguida.

Michael, que aguardou imóvel a partida de Harold, continua no mesmo lugar enquanto Emory, que ainda não havia ido embora, ampara Bernard (Reuben Greene), que está bêbado e deprimido, e saem ambos pela porta. Após a saída dos dois últimos convidados, Michael despenca no chão com uma crise convulsiva de choro e é amparado por Donald (Frederick Combs).

Michael, desesperado e chorando muito, diz que chegou “ao fim da linha”, que cansou de viver, mas que tem medo de morrer. Ainda em crise e chorando, Donald dá a ele um calmante, trata-o por “sua majestade” e o ajuda a levantar-se do chão. Após Michael se recompor um pouco, ele diz: “se a gente pudesse não se odiar tanto. É essa a verdade. Se a gente pudesse aprender a não se odiar tanto assim” (OS RAPAZES..., 1970, cap. 12). Donald concorda com Michael e o apoia dizendo: “por mais inconcebível que pareça, você já foi pior do que é agora. Talvez com muito trabalho, você poderá se ajudar um pouco mais” (cap. 12).

Michael tenta se recompor e diz: “Quem foi que sempre disse? ‘Você me mostra um homossexual feliz que eu te mostro um cadáver de um gay’” (cap. 12). Depois deste breve momento de reflexão e profunda percepção autodepreciativas, Michael recoloca a máscara de uma pessoa arrogante, ativa e de suposta segurança e se prepara para sair. Donald pergunta aonde vai e Michael responde que vai tentar pegar a missa da

passa ao plano seguinte, muda a posição da câmera e as dimensões do plano.” (ARAÚJO, 1995, p. 63).

meia noite na igreja de São Malaquias. Ambos marcam um novo encontro para o próximo sábado e Donald pergunta ainda se Alan havia lhe dito o motivo de estar chorando quando ligou pra ele antes de resolver ir à festa. Michael responde que acha que era por causa da separação da esposa, embora diga isto sem muita convicção. Donald pergunta novamente se seria por isto mesmo que ele estaria chorando e Michael, por fim, responde: “Como meu pai me disse quando morreu em meus braços: ‘não entendo nada, nunca entendi’” (cap. 12). Antes de sair, Michael diz para Donald apagar as luzes quando for embora e a narrativa termina com o retorno da música “The look of love”, composta por Burt Bacharach, que está presente também na apresentação dos créditos iniciais e das primeiras cenas.

Como já explicitarei no início da contextualização do filme, na época do lançamento de *Os rapazes da banda* o público gay não foi receptivo a ele, pois alguns acreditavam que o ódio a si mesmo ou a representação de comportamentos conturbados perpetuariam os estereótipos negativos. Entretanto, para Sascha Cohen (2015),

o filme era ainda um ponto de virada e não menos importante, por sugerir que a opressão homofóbica, ao invés de algum tipo de patologia inata, é responsável por fazer dos gays masculinos pessoas muito miseráveis. Em última análise, o filme condena as consequências sociais e psicológicas de se manter no “armário” (COHEN, 2015, tradução nossa).²²⁰

Muitos outros aspectos, a fim de análise, poderiam ser levantados para a continuidade da reflexão sobre o filme e diante dos diferentes elementos presentes na narrativa que não foram aqui abordados em função dos limites do trabalho. Alguns aspectos aqui e ali, embora pontuais mas não menos relevantes, ainda podem ser apresentados enquanto signos fílmicos também importantes e que situam a obra, criticamente, em um tempo e espaço históricos específicos da sociedade estadunidense: a constituição e afirmação do movimento e subcultura homossexual que se iniciava por lá e em diferentes países do mundo.

Há vários momentos da narrativa em que são apresentados ao/à espectador/a personagens secundários que comentam indiretamente para

²²⁰ “the film was still a turning point, not least for suggesting that homophobic oppression, rather than some sort of innate pathology, is responsible for making gay men so miserable; it ultimately condemns the social and psychological consequences of ‘the closet.’”

este/a os preconceitos e visão estigmatizante em relação aos gays presentes na sociedade norte-americana do início dos anos 1970. São eles: um motorista de táxi que observa pelo retrovisor, com reprovação, uma conversa alegre entre dois personagens no banco de trás do carro; uma mulher que observa estes mesmos personagens, na rua, também com a fisionomia de reprovação quando eles caminham alegremente; um rapaz que, ao entregar algo para a festa, balança a cabeça com desdém e reprovação quando ouve o grupo conversando e rindo no apartamento. Enfim, momentos pontuais, mas que indicam a discriminação, a opressão e o preconceito ainda fortes presentes na Nova Iorque dos anos 70, contexto em que o filme foi produzido.

Além dos signos que comentam o contexto discriminatório, o personagem de Harold, durante a festa, recebe de presente um quadro relacionado às docas, locais de experiência sexual intensa entre os gays do sexo masculino naquele momento de liberação sexual. Ou seja, convivem no filme, ao mesmo tempo, elementos que revelam a opressão e a liberação sexuais enquanto símbolos do tensionamento presente nas relações sociais estadunidenses em função de mudanças culturais daquele momento. Além disso, durante a narrativa, há muitos comentários críticos acerca do exagerado consumismo norte-americano e discussões, durante a festa, sobre formas não padronizadas de relacionamento entre os gays (como o relacionamento aberto) que não pude desenvolver de forma pormenorizada nesta tese.

Por outro lado, no Brasil, na época de exibição do filme e da peça, estávamos em plena ditadura militar. Cerceados/as da liberdade política, assistíamos ao avanço das lutas e conquistas no âmbito dos direitos civis que acontecia na sociedade norte-americana. Em função deste cerceamento, hoje necessitamos caminhar sem trégua para, em virtude do atraso, continuarmos na defesa, manutenção e garantia dos direitos humanos deixados como lacuna pela Ditadura, legado infeliz de nossa história recente. Apesar de todos os “senões” de uma cultura de valores hegemônicos, perfil colonialista e em muitos aspectos puritana, preconceituosa e beligerante como a estadunidense, por outro lado sabemos que ela pôde caminhar mais rapidamente no respeito à diversidade em função das muitas lutas e conquistas dos movimentos sociais de mulheres, negros/as e LGBTQs, que se fizeram presentes de maneira cada vez mais tenaz e organizada, quando por aqui ainda estávamos tolhidos em nossa liberdade de expressão.

Pode-se dizer que o filme já não reflete mais a realidade dos dias atuais, mas com isso vem a pergunta: de que realidade estamos falando? A nova-iorquina? A de uma grande cidade como São Paulo? A do interior

dos diferentes e distintos estados do Brasil? Se observarmos de perto os diversos contextos sócio-político e culturais presentes nas múltiplas sociedades aqui e ali e ao redor do mundo, podemos dizer que o filme ainda é, certamente, atual e até mesmo avançado para determinados contextos e pode, talvez, vir a ensinar as pessoas a conviver melhor com a diferença e a aprender a não odiá-la ao verem o alto custo humano que esse ódio acarreta.

7.2 O BEIJO DA MULHER ARANHA²²¹ (1981/1985) E AS IDENTIFICAÇÕES E DESIDENTIFICAÇÕES PELAS QUAIS NOS CONSTITUÍMOS SUBJETIVAMENTE

Entre 1981 e 1982, há mais ou menos 36 anos, assisti a um espetáculo teatral²²² no Rio de Janeiro protagonizado pelos atores Rubens Corrêa²²³ e José de Abreu (figuras 146 a 149). A recepção desse trabalho, na ocasião, foi impactante e marcou aquele momento de minha vida²²⁴. Não por acaso estou agora, depois de tantos anos, escrevendo sobre essa mesma história, mas, neste momento, motivado pelo longa-metragem que, assim como o espetáculo, tem como título em português *O beijo da mulher aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985)²²⁵. Tanto a dramaturgia da peça teatral²²⁶ quanto do roteiro cinematográfico²²⁷ foram adaptados da novela homônima, do argentino Manuel Puig, publicada no México em 1976.

²²¹ Há muitas análises feitas sobre este filme. Entretanto, poucas tocam na relação entre ele e a montagem teatral realizada no Brasil por Rubens Correa e José de Abreu, e que estreou, em 1981, no teatro Ipanema. Além disso, estabeleço um olhar diferenciado para o filme através de peça, pois tive um envolvimento pessoal importante, que analiso aqui como pesquisador, com esta última.

²²² O espetáculo, de grande sucesso de público e crítica, foi dirigido por Ivan de Albuquerque e teve sua temporada no Teatro Ipanema por quase um ano.

²²³ Um dos protagonistas do espetáculo e um dos mais importantes atores do teatro brasileiro, Rubens Corrêa (1931-1996) representou o papel de Molina e ganhou o prêmio Molière por este trabalho.

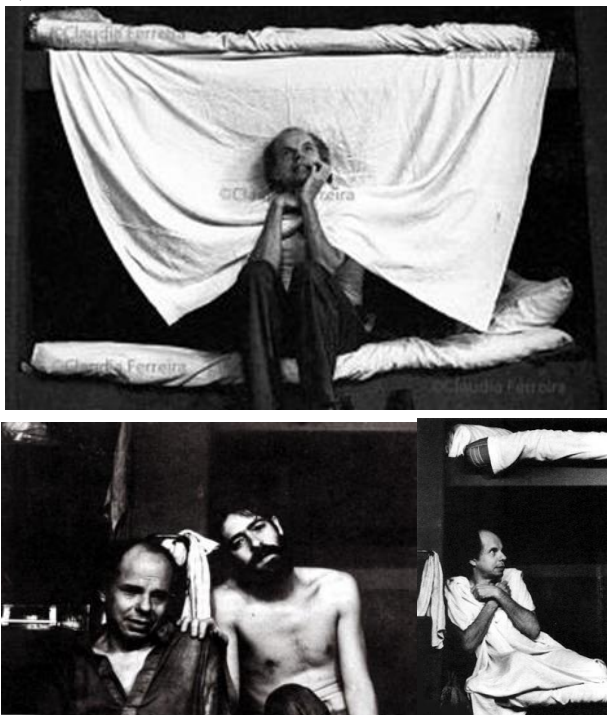
²²⁴ Eu tinha por volta de 15 anos de idade.

²²⁵ Willian Hurt recebeu o Oscar de melhor ator por sua representação do papel de Molina.

²²⁶ Adaptação para o teatro de Dina Sfat e Paulo José.

²²⁷ Roteiro de Leonard Schrader.

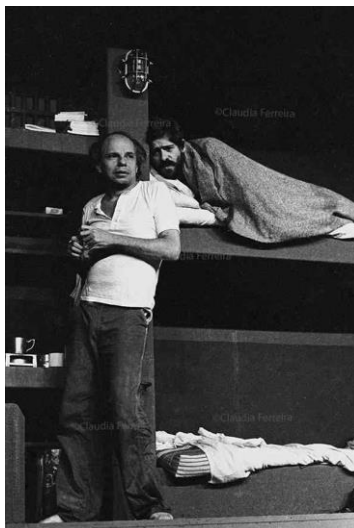
Figuras 146, 147 e 149



Fonte: Blog Astros em Revista: Rubens Correa²²⁸

²²⁸ Disponível em: < <http://astrosemrevista.blogspot.com/2017/02/rubens-correa-o-fogo-sagrado-do-talento.html> >. Acesso: 30 out. 2018.

Figura148



Fonte: *Site Memória e Movimento Social*²²⁹.

Nos diálogos que compõem a narrativa de *O Beijo...*, o comportamento dos dois personagens centrais e o relacionamento entre eles (tanto no romance quanto no espetáculo e filme) apontam, num primeiro momento, para uma explícita e aparentemente inconciliável diferença de visão de mundo motivada por aspectos ideológicos e pelas distintas identificações pessoais, orientações sexuais e expressão de gênero de cada um. Estas diferenças serão o mote temático do filme e do conflito que se dará entre os dois protagonistas.

São principalmente as diferenças relacionadas à orientação sexual e à identidade de gênero diversas das normativas que em geral incitam e promovem o preconceito, a discriminação e a violência, as quais por sua vez perpetuam os abismos relacionais entre as pessoas e causam diferentes sofrimentos. Foram estas explicitude e verossimilhança de temas afins aos citados, em face das situações vivenciadas pelos dois protagonistas, o que mais me impactou quando assisti ao espetáculo, tanto pelo fato de eu nunca ter estado diante da representação de temáticas acerca das questões de gênero e sexualidades no teatro, quanto pela forma como as mesmas foram tratadas.

²²⁹ Disponível em: < <http://www.memoriaemovimentossociais.com.br/pt-br/galeria/imagem/pura/373/?page=29>>. Acesso: 30 out. 2018.

No final do prefácio do livro *Manifesto contrassexual* (2014), da/o filósofa/o Beatriz/Paul Preciado, a/o socióloga/o Marie-Hélène/Sam Bourcier (2014, p. 14) diz que “o século [21] se anuncia como um tempo de mudança nos discursos e nas práticas da sexualidade. [...] Pela primeira vez os gays, as lésbicas e os transexuais começam a escrever sua própria história”.

Em consonância a este contexto histórico anunciado por Bourcier me insiro, e percebo hoje como pesquisador, refletindo sobre (e a partir de) minha própria história de vida e contextualizando-a por meio das experiências que me marcaram e constituíram até aqui.

7.2.1 A relação entre *O beijo da mulher aranha*, os discursos culturais generificados e os processos de constituição subjetiva

No longa-metragem *O beijo da mulher aranha* (1985), objeto deste momento do estudo, a partir da concepção metalinguística na qual a ficção de Manuel Puig foi adaptada à direção de Hector Babenco, exemplificar-se-á o aspecto de subjetivação que o cinema contém e, ao mesmo tempo, a perspectiva “generificada” presente no enredo e nos comportamentos e atitudes dos dois personagens centrais analisados. Estarei pontuando alguns momentos da obra fílmica nos quais é explícita a relação entre o cinema e os processos de subjetivação, bem como a relação destes processos com as questões de dissidências de gênero e sexualidades a partir da análise dos protagonistas.

A perspectiva teórica de abordagem na análise do filme e dos dois personagens, Molina e Valentin (a serem observados em seus comportamentos, atitudes e visão de mundo), deu-se também pela ótica dos estudos de gênero e sexualidades contemporâneos. Nestes, conforme foi citado por Bourcier (2014), já começa a haver a presença efetiva do olhar e da experiência de vida do/a pesquisador/a em diálogo com o objeto pesquisado. É esta imbricação entre a análise fílmica e minha constituição subjetiva o que pretendo correlacionar.

Além disso, segundo Pizarro (2005), há a necessidade neste momento da forja de uma episteme na pesquisa acadêmica que leve em conta as categorias de gênero e sexualidades, observadas nos diferentes discursos presentes na cultura. Pois é pela “sexualização das falas, das narrativas, do discurso” (PIZARRO, 2005, p. 228) que pode ser observada a reverberação de atitudes e comportamentos claramente “generificados” e indicar posicionamentos coercitivos de uma pessoa (ou grupo) em relação à outra, excludentes quanto aos direitos individuais e restritivos

frente às múltiplas e sempre diversas experiências subjetivas e objetivas constitutivas de sujeitos singulares.

Por fim, há também, muitas vezes, a possibilidade de que aspectos subjetivos e o que advém deles através dos comportamentos e da visão de mundo de cada um/a influenciem uma pessoa em relação à outra, fomentando entre elas uma troca efetiva e fecunda que poderá propiciar mudanças de posicionamento de uma e outra parte. No entanto, é necessário que haja uma abertura de cada sujeito a este jogo intersubjetivo de vivências que se dão em comum. É esta dinâmica de afastamentos e aproximações entre diferentes sujeitos o que pretendo analisar em *O beijo...*

7.2.2 O enredo de *O beijo...* e os binarismos de gênero e sexualidades

Stevan Lekitsch (2011, p. 99) diz que o enredo de *O beijo da mulher aranha* (1985) se passa em um “país não especificado²³⁰, notadamente sob a ditadura de militares”, em que dois prisioneiros dividem uma mesma cela inóspita e minúscula. Um dos presos é Molina (William Hurt), “homossexual assumido e transformista, preso por corrupção de menores”²³¹, e o outro é Valentin (Raul Julia), “homem rude e grosseiro, militante opositor político do regime. [...] Valentin tem completa repulsa por Molina, que é exatamente o *oposto* de tudo que ele é e em que acredita”²³².

Na continuidade da história, Molina narra para Valentin, na forma de devaneios, “[...] histórias fantásticas, cheias de personagens glamourosos”²³³ através das quais ambos os personagens vão sendo distraídos e conseguindo abstrair um pouco a violenta e mortificante realidade na qual se encontram. Roberto Echavarren (1978, p. 67) diz que “No *O beijo*, a morte do calabouço se opõe a dimensão imaginária como verdade e vida”.²³⁴

²³⁰ Apesar dos personagens falarem em inglês e nenhum deles externar o local (país, cidade) no qual se encontra, há uma cena, na sala do diretor da prisão, na qual a imagem de uma pequena bandeira do Brasil, presa ao mural da sala, nos conduz à identificação do país no qual a ficção se dá e a ditadura a qual se refere.

²³¹ LEKITSCH, 2011, p. 99

²³² *Ibid.*, p.99 *grifo meu*.

²³³ *Ibid.*, p.99-100

²³⁴ “em *El beso*, a la muerte del calabozo se opone la dimensión imaginaria como verdad y vida”.

Devagar, o contato entre os dois personagens mediado pela imaginação de Molina aos poucos consegue aproximá-los e tocar a imaginação e a sensibilidade de Valentin. Essa aproximação os conduz pouco a pouco a um intercâmbio fecundo de imagens subjetivas, ideias individuais e visões de mundo. A troca entre eles vai gerar, aos poucos, uma disponibilidade mútua emocional e, por fim, uma intimidade relacional e sexual. Em face das condições adversas em que ambos os personagens se encontram, das histórias narradas por Molina e dos cuidados que este último dispensa a Valentin (que está sendo continuamente torturado), os laços relacionais entre eles se estreitam e aos poucos efetivamente se estabelecem.

Antônio Moreno (2002, p 236, grifo meu) diz que a convivência entre os dois personagens é difícil, pois “são duas personalidades diferentes entre si, *cujo único ponto em comum* é de representarem, cada um a seu modo, uma ameaça ao Estado”. Moreno diz ainda que Molina vive “alienado da realidade que o militante político tenta passar para ele”²³⁵.

Reflico, a partir destas informações iniciais sobre o enredo do filme, sobre aspectos dos personagens que não descrevem estereótipos de gênero que polarizam as identidades de Molina e Valentin, visíveis inicialmente através de suas características particulares e comportamentos “generificados”. Através de seus posicionamentos individuais, fica nítido que cada um deles corresponde a um dos lados do binômio masculino/feminino, apesar de ambos serem identificados como pertencentes ao mesmo sexo biológico. Segundo Vito Russo (1987, p. 284), o romance de Puig é sobre “as definições de comportamentos masculinos e femininos, e se, de algum modo, essas definições têm a ver com sexualidade”²³⁶.

Molina expressa uma masculinidade concernente ao estereótipo feminino e Valentin reproduz aspectos da masculinidade hegemônica de cunho viril. De orientação homossexual, Molina se mostra delicado, fantasioso, imaginativo, sensível, alienado politicamente e desejoso por cuidar de Valentin, um comportamento presumidamente “feminino”. Já este último é heterossexual e se mostra rude em seu comportamento, age de forma pragmática e racional, tem maneirismos grosseiros e é focado em sua consciência e ação políticas, comportamento presumidamente “masculino”.

²³⁵ MORENO, 2002, p.236

²³⁶ “Puig’s novel is about the definitions of masculine and feminine behavior and what, if anything, those definitions have to do with sexuality.”

Valentin rejeita e sente repulsa por Molina porque este último contradiz tudo o que o militante acredita e aprendeu como “certo” e “normal” no tocante ao comportamento socialmente adequado a alguém do sexo masculino: sentir atração pelo sexo oposto, ter um posicionamento político definido, agir de forma viril em seus comportamentos e gestos, ser objetivo, pragmático, enfim, comportar-se tal qual se espera que se comporte um “homem de verdade”.

A reprodução de comportamentos heteronormativos explícitos em Valentin exclui e/ou, por outro lado, subordina Molina fazendo com que este último seja visto como inferior pelo primeiro. Pois a masculinidade dissidente do personagem²³⁷ homossexual, diversa do molde erigido pela masculinidade hegemônica, é vista como sendo anormal e marginal por Valentin (não por acaso Molina é condenado por corrupção de menores). A esse respeito, Tito Sena, Mara Lago e Miriam Grossi (2010, p. 239) afirmam que “[...] o deslocamento do conceito de norma e normal do biológico para o social e a emergência da doença mental na psiquiatria foram decisivos para a instauração de verdades nos corpos, produzindo subjetividades”.

Assim, a performance corporal e de gênero desviantes de Molina, por serem dissidentes e irem de encontro às normativas nas quais Valentin foi constituído subjetivamente, desafia o que foi erigido pelo personagem acerca do modo correto de agir e se comportar. O posicionamento de gênero diverso de Molina ameaça a fixidez do axioma que delineou e modelou o “natural” e “correto” conceito cultural moderno de masculinidade.

Não é gratuita a repulsa de Valentin por Molina e o fato do militante sentir-se superior ou agir de forma rude com ele, pois essa repulsa e rudeza falam também de uma ameaça que Valentin sente ao padrão de masculinidade no qual se subjetivou e que o levou a rejeitar Molina. João Silvério Trevisan (1998) diz que da antiga amizade apaixonada entre homens, tão natural na Antiguidade, hoje a “rudeza, o antagonismo e a rivalidade” [agem como] sintomas de defesa (“formações

²³⁷ Ao longo da descrição de Molina, utilizarei os artigos masculino e feminino em diferentes situações, e de forma proposital, a fim de designar a ambiguidade do comportamento de gênero revelada pelo/a personagem durante a história. Willian Hurt, em sua representação do papel, por vezes atua de forma mais identificada ao feminino normativo e, em outros momentos, mais identificado à norma masculina. Talvez esta ambiguidade no jogo representacional tenha sido uma escolha da direção junto ao trabalho de criação do ator a fim de não tornar o/a personagem caricato e/ou estereotipado e unidimensional.

reativas”) contra manifestações de ternura dos homens entre si (TREVISAN, 1998, p. 144-145).

Em uma cena do filme, quando eles ainda se antagonizam, Molina oferece metade de seu abacate a Valentin e este rejeita o oferecimento do alimento agindo de forma ríspida e sem nenhuma demonstração de gratidão. Molina, incomodado, expressa o seu sentimento de incompreensão ante o comportamento em geral insensível dos homens. Ele diz:

Molina: [...] entendo que lhe ofereço metade do meu abacate e o joga na minha cara.

Valentin: Não aja assim! Está parecendo uma...

Molina: Uma o quê? Diga. Como uma mulher, foi o que quis dizer. O que há de errado em ser como uma mulher? Por que só as mulheres são sensíveis? Por que não um homem? Um cachorro? Ou uma bicha? Se mais homens agissem como as mulheres, não haveria tanta violência assim.

Valentin: Talvez tenha razão.

Molina: Uma razão fraca, mas ainda assim razão (O BEIJO..., 1985, cena 3).

Apesar de Molina nomear sua própria masculinidade (distinta da de Valentin) com a de uma “bicha”, reafirmando para o guerrilheiro e para si o estigma da masculinidade homossexual (pelo uso que faz do termo), ou então legando às “mulheres” a sensibilidade como uma característica feminina, o que reafirma também a estereotipia essencializada do feminino, ele está, com seu discurso, questionando antes de tudo o comportamento rude, grosseiro e violento de Valentin e expõe a identificação desse comportamento ao papel de gênero que o guerrilheiro ocupa e que naturalizou.

Monica De Martino Bermúdez (1999, p. 288), ao analisar o conceito de masculinidade hegemônica, diz que “a heterossexualidade masculina é uma construção histórica através da qual se excluem outras formas de desejos e relações masculinas”²³⁸ que não se enquadram ao modelo hegemônico. Assim, o guerrilheiro se encontra tão identificado ao papel naturalizado de masculinidade, erigido socialmente, que age “naturalmente” sem perceber que está reproduzindo um modelo. É essa naturalização dos papéis de gênero e a correlação destes com características e comportamentos normalizados, o que gera a

²³⁸ “la heterossexualidad masculina es una construcción histórica a través de la cual se excluyeron otras formas de deseos y relaciones masculinas”

compreensão social acerca da anormalidade de quem difere desses papéis, e consequentemente a discriminação e a exclusão.

Sara Salih (2012, p. 112), ao explicitar a ideia de *hegemonia heterossexual* na obra de Judith Butler, vai dizer que a noção de “‘hegemonia’ [de Gramsci] refere-se às estruturas de poder no interior das quais os sujeitos são constituídos por meio de coerção ideológica e não da coerção física.” Assim, a heterossexualidade se configurou de forma compulsória e a coerção ideológica opera na medida em que esta posição é apresentada ao sujeito como o único e o “natural” caminho à socialização.

Thomas Laqueur (2001, p. 193-194) diz que “no final do século XVII e ao longo do século XVIII a ciência passou a considerar, em termos aceitáveis à nova epistemologia, as categorias ‘masculina’ e ‘feminina’ como sexos biológicos opostos [...]” Assim, a correlação entre o sexo biológico e os gêneros masculino e feminino ficou assegurada pela ciência e deu o suporte a que as diferentes instituições a estabelecessem como norma social. Desta forma, a cada sexo e gênero correspondente deve seguir-se também, de forma contumaz, o desejo sexual “natural” pelo sexo oposto, desejo este que se daria em virtude da necessidade instintiva humana de procriação e manutenção da espécie. Toda esta correlação normativa e compulsória naturalizou um modelo científico no qual qualquer outra orientação sexual ou identidade de gênero divergente da do sexo biológico passem a ser considerada anormal, antinatural e, por seu turno, doentia. O dogma religioso católico, que também vinculou fortemente a sexualidade aos fins de procriação e não de prazer, também favoreceu o julgamento moral das homossexualidades devotadas ao desvio e, consequentemente, ao pecado por serem ações antinaturais.

No que concerne ao filme analisado e à relação deste com as questões de gênero e sexualidades, fora os poucos momentos, como o citado acima, em que há o confronto direto entre os dois personagens e que se apresentam enquanto os acontecimentos “reais” da ficção, as histórias narradas por Molina a Valentin agem como um desvio da narrativa do foco central de conflito entre os personagens, pois:

[...] em seu diálogo imaginativo, os personagens gradualmente se tornam capazes, pouco a pouco, de derrubar as barreiras que os separam em função dos condicionamentos sociais, que parecem, inicialmente, prejudicá-los. Para o militante de esquerda, perfeitamente masculino e de sexualidade “normal”, é repugnante a mentalidade

*camp*²³⁹, afeminada e a aparência virginal acerca das ideias políticas. Este último, por outro lado, é prejudicado pelo desprezo do guerrilheiro em virtude de suas preferências cinematográficas. Puig deixa que as subjetividades dos protagonistas se articulem pouco a pouco através das fendas de um biombo constituídas pela narração dos filmes (ECHAVARREN, 1978, pp. 67-68).²⁴⁰

Segundo Echavarren, os dois personagens principais de *O Beijo...* em geral não falam de si de forma direta, mas, sim, em grande parte das vezes, através das películas narradas por Molina. Essa narrativa indireta, construída pela ficção de Puig, coloca-se como um anteparo na relação entre os dois personagens e possibilita a construção de um “jogo de implicações onde aparecem cifradas a subjetividade e o desejo”.²⁴¹

A narrativa ficcional informa aos poucos ao/à espectador/a que, apesar da quase total impossibilidade de relacionamento entre os protagonistas (em função da identificação do militante à masculinidade hegemônica em contraposição ao confronto com a masculinidade dissidente de Molina), o encontro entre eles é passível de se estabelecer. Pois Puig, ao romper na ficção com os padrões sociais que legitimam o trinômio artificial de correspondência entre sexo/gênero/desejo, visto como “natural”, rígido e correlato, tensiona o *status quo* binário, heteronormativo e viabiliza a possibilidade de uma troca significativa entre os dois personagens para além de tais construtos.

²³⁹ José Amícola (2000), com base em Meyer (1994), diz que o *camp* “se trata de uma manifestação do discurso *queer* frente à impossibilidade do sujeito se assumir como pessoa por causa da pressão da heterossexualidade compulsiva e os vínculos enunciativos de ordem dominante. A um nível desconstrutivo, [o discurso *camp*] passará a ser uma desestabilização da relação entre as coisas” (AMICÓLA, 2000, p. 50, tradução nossa).

²⁴⁰ [...] en su diálogo imaginativo los personajes se van volviendo capaces, poco a poco, de derribar las barreras que los separan hechas de condicionamientos sociales que parecen perjudicarlos inicialmente el uno contra el otro. Al militante de izquierda, perfectamente masculino, de sexualidade ‘normal’, le repugna la mentalidade camp afeminada y em apariencia virgen de ideas politicas. A éste, por otra parte, le hiere el desprecio del guerrillero por sus preferencias cinematográficas. Puig deja que la subjetividad de los protagonistas se vaya articulando em las grietas de um biombo constituído por la narración de las películas (ECHAVARREN, 1978, p. 67-68).

²⁴¹ “juego de implicaciones donde aparecen cifrados la subjetividad y el deseo.” Ibid., p.66

Judith Butler (2016) nos questiona sobre a necessidade de se tornar flexível o que se constituiu rigidamente acerca das categorias de sexo e gênero, e diz que tais construções ideológicas, ao serem minadas e desestabilizadas, permitem-nos uma nova visagem sobre estas, que as tornem mais fluidas e intercambiáveis.

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino quanto um feminino (BUTLER, 2016, p. 26).

Desta forma, Manuel Puig, já em 1976, nos convida a refletir por meio da construção de sua narrativa e da concepção dos dois personagens de *O beijo...*, que os papéis sociais normativos que interligam sexo, identidade de gênero e sexualidade, e se observados para além da norma que os enrijecem e restringem, podem ser questionados, e o respeito à expressão individual das diferentes subjetividades alcançado. Pois tais subjetividades, corporificadas, se se dispuserem de fato a um efetivo intercâmbio, levarão ao questionamento dos preconceitos e discriminações em curso e que conduzem ao abismo aparentemente intransponível na relação entre as pessoas.

7.2.3 Assujeitamento x resistência

Na abertura do longa-metragem analisado, concomitante aos créditos, ouve-se uma música antiga, melancólica, e que tem como base um violino. Na cena inicial, a música continua, embora em volume mais baixo, e surge a imagem de uma sombra da janela da cela projetada na parede oposta a que esta se encontra. Neste mesmo momento inicia-se a narração do primeiro filme de Molina a Valentin.

Na imagem fílmica, vê-se o tamanho da janela, as grades e a luz do dia do lado de fora dos muros que cercam a prisão. Há também nesta mesma parede e bem posicionada, a imagem da sombra da janela e das grades, projetada em um desenho clichê de um pássaro voando com o sol ao fundo. A relação entre as duas imagens (a projetada pela luz do sol e a desenhada na parede) sugere que o pássaro está voando por entre as grades da janela e saindo da prisão.

Por ser a imagem de abertura de *O Beijo...* e que surge ao mesmo tempo em que se dá o início da narração do filme de Molina, algumas interpretações relevantes já podem ser feitas sobre a obra de Puig filmada por Babenco. A primeira análise é a do significado denotativo da própria prisão enquanto um símbolo representativo de poder, opressão e cerceamento das liberdades. Esta imagem criada por Babenco sintetizaria o *status quo* moderno de submissão do indivíduo a um Estado coercitivo e policial.

O aprisionamento como um recurso restritivo da liberdade individual se dá quando o sujeito se afasta das normas do “bom convívio social”, transgredindo-as. Assim, o indivíduo é punido e excluído de tal convívio através da restrição de sua liberdade. No filme, esta restrição da liberdade se dá a partir de duas diferentes transgressões: a de Molina e a de Valentin. A primeira em âmbito sexual e a segunda em âmbito político.

Sandro Braga (2010), com base em Foucault, traz em sua pesquisa sobre travestilidades uma crítica ao sistema jurídico moderno dizendo que, na modernidade, ao invés do corpo é a *alma* (a subjetividade) que vai sofrer a punição por meio do cárcere. Assim, diferente dos antigos suplícios físicos medievais, “passa-se a julgar, também, as paixões, os instintos, as anomalias [...]” (BRAGA, 2010, p. 31).

Desta maneira, o filme em questão, assim como a peça e o romance, teria como propósito criticar e apontar, de forma também transgressora, a opressão do Estado diante das liberdades individuais enquanto instância maior de controle social em suas múltiplas modalidades. Não por acaso, o argentino Manuel Puig termina o romance e o publica no México em 1976, no mesmo ano em que se inicia uma ditadura militar na Argentina que vai durar até 1983.

Assim, a metáfora da prisão nesta obra de Puig pode estar significando também a sujeição do indivíduo ao *status quo*, no sentido de um assujeitamento inconsciente, conforme teorizou Foucault e que se dá desde o final do século XVIII por meio dos dispositivos biopolíticos. Estes, por seu turno, operariam em nós por meio da coerção psicossocial a fim de nos posicionarmos em consonância às normas hegemônicas e sermos mais facilmente controláveis e manipuláveis.

Para Foucault (2008), o biopoder é o conjunto de mecanismos do Estado a fim de que seja regulada a gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, etc. e tudo aquilo que, “na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais [e que] vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder” (FOUCAULT, 2008, p. 493). A prisão então, como diz Braga (2010), coloca-se na modernidade como a prisão da *alma*

(da subjetividade) encarcerada em um corpo a ser docilizado e continuamente normalizado pelo controle social do Estado.

Em *O beijo...*, ainda metaforicamente, a “prisão” significaria também os condicionamentos sociais observados através do jogo conflituoso, intersubjetivo e de poder que se dá entre os dois personagens centrais (e não só estes). Além disso, o romance em particular, foi publicado em um momento histórico específico no qual os movimentos sócio-políticos e culturais, a partir dos anos de 1960, começavam justamente a questionar tal sujeição do corpo/subjetividade em face também de Estados ditatoriais.

Alcilene Cavalcante e Karla Holanda (2013, p. 137) dizem que entre os anos de “1960 e 1980, as ‘políticas do corpo’, relativas às reivindicações em favor dos direitos de reprodução e às questões do corpo e da sexualidade [...] enfatizavam o caráter político do corpo e da subjetividade.” Assim, os aprisionamentos coercitivos do corpo e da subjetividade, advindos com o Estado moderno, foram, naquele momento histórico, objeto de questionamento social tanto em face das ditaduras em curso na América Latina, e não só nela, quanto em função das reivindicações dos movimentos sociais em diferentes partes do mundo (os movimentos contraculturais nos EUA, França etc.).

A imagem da projeção da sombra da janela da prisão na parede e a relação desta com o pássaro voando por entre os espaços livres das grades, poderia ser interpretada como um símbolo de resistência a esse assujeitamento em meio às múltiplas instâncias objetivas e subjetivas que constituem a experiência humana em sociedade. E, em especial, naquele momento histórico da realização do romance (1976) e do filme (1985).

Como a junção destas duas imagens é apresentada ao/à espectador/a concomitante ao início da narração do filme por Molina, posso inferir que esta resistência ao assujeitamento se dá também (para Puig e para Babenco) por meio do ato criativo e imaginativo enquanto instância de liberdade e vontade individuais. E, também, na medida em que este ato é subjetivo e, de certa forma, pode ser condicionado, mas não eliminado. Pode-se prender o corpo e condicionar a subjetividade, mas as ideias e a imaginação podem resistir a este jogo de assujeitamento. É o que faz Molina com as estratégias e armas de que dispõe.

Assim, esta correlação entre a imagem fílmica e a narrativa criativa de Molina representa também um símbolo de resistência da própria personagem e de certa forma da homossexualidade que ela encarna, pois através de seu “vôo” imaginário Molina busca manter-se íntegro e livre para ser o que deseja ser e sonhar, apesar da coerção social que o aprisiona de forma objetiva e subjetiva e o faz sofrer e subsumir.

Puig foi um escritor homossexual e que teve que sair da Argentina por conta de sua postura transgressora. Molina, apesar de preso por sua homossexualidade, tenta se “libertar” das grades da prisão através de seu universo de criação imaginária. Echavarren (1978, p. 66-67) diz que é justamente “o diálogo entre os personagens, que põe em jogo a imaginação deles e permite que eles sigam vivendo. [...] Essa outra cena, [a imaginária] é que possibilita que haja um exercício efetivo das subjetividades em conflito”.²⁴² Tais subjetividades em conflito, acabam por ter a imaginação como mediadora de sua autoexpressão.

7.2.4 Feminino x masculino

*Sonhei que estava hospedado em uma imensa casa, em um local rodeado por muito verde e no qual acontecia uma filmagem. Eu e Sônia Braga contracenávamos nesta filmagem e nossa ação, em uma determinada cena do filme, era nos lançarmos abraçados em uma grande piscina. Assim, nos jogávamos juntos nesta piscina e nosso mergulho era espetacular. Ao sairmos da água, a minha gestualidade e expressão corporal durante o mergulho eram elogiadas pelas outras atrizes e atores que estavam ali contracenando conosco e que assistiram à nossa representação.*²⁴³

A câmera, em seguida à imagem inicial descrita através da projeção da janela da prisão, movimenta-se através de uma panorâmica²⁴⁴ pela cela de forma concomitante à narração de Molina sobre a mulher misteriosa, Leni (Sônia Braga), e o local luxuoso onde ela vive.

Ela é... Bem, ela é... Meio estranha. Você percebe que ela não é uma mulher como as outras. Ela parece toda fechada em si mesma. Perdida. Em um mundo que ela carrega lá dentro dela. Mas cercada por um mundo de luxo. Um quarto suntuoso.

²⁴² “el dialogo, que pone en juego su imaginació e les permite seguir viviendo. [...] Esta ‘outra escena’ [a imaginária] es la posibilidad de un ejercicio efectivo de la subjetividad en conflicto de los personajes.”

²⁴³ O fragmento do sonho em questão teve sua expressão em uma vivência onírica que se deu durante a elaboração deste trabalho.

²⁴⁴ “Panorâmica – [é quanto] a câmera move-se em seu próprio eixo. É semelhante a uma pessoa que mexe a cabeça de um lado para outro ou de cima para baixo, alterando o ângulo de visão” (ARAUJO, 1995, p. 39).

Colcha de cetim na cama, cortinas de *chiffon*, De sua janela, dá para ver a torre Eiffel [...]. (O BEIJO..., 1985, cena 1).

Vê-se que o local criado pela imaginação de Molina (ao lembrar e recontar o filme a Valentin) é completamente diverso das paredes sujas da cela que, ao mesmo tempo, estão sendo mostradas ao espectador. Assim, somos lançados em duas imagens (e “realidades”) superpostas: uma revelada pela reconstituição fantasiosa de Molina do filme e outra pela realidade ficcional propriamente dita na qual o/a espectador/a é conduzido por meio da câmera. O contraste entre as duas imagens comunicadas ao/à espectador/a e a forma inebriada com a qual Molina descreve o lugar em que vive sua heroína, nos sugere que é para o espaço da fantasia que ele parece querer se evadir e, por sua vez, nos indica também a própria identificação de Molina à figura da mulher que está narrando.

Ana Lucília Rodrigues (2014), ao descrever as mudanças pelas quais vão passar as imagens modelares do feminino no *star system* do cinema norte-americano, diz que, a partir dos anos de 1930, os modelos antigos vão sendo aos poucos fusionadas e novos modelos vão sendo gerados, configurando uma maior possibilidade de projeção/identificação da/o espectadora/o pelo fato de serem modelos:

[...] mais complexos, realistas e psicológicos. [...] Surge a mulher chique, a *feminine-masculine girl*, simultaneamente amante e companheira. A partir de 1949, a antiga vampe, ao desagregar-se de sua estereotipia, liberta uma imagem erótica, que se expande para a mulher chique e desinibida, cantora de cabaré ou bailarina do teatro de revista. Seu *sex appeal* é incorporado agora em nova chave, marcada pela interiorização (RODRIGUES, 2014, p. 31-32).

Estas características de interioridade, desinibição, sensualidade e da mulher percebida enquanto amante e companheira de um homem ideal (que fazem parte do universo da heroína do filme que Molina conta para Valentin) vão fazer com que o personagem homossexual, ao se identificar com tais características “femininas”, sonhe com a possibilidade de, quem sabe um dia, encontrar o “homem de verdade” (*O Beijo...*, 1985, cena. 1) que tanto almeja, digno de seus sentimentos e cuidados.

Mas é somente a partir da identificação de Molina à heroína de seu filme, e com a vivência amorosa plena, que ele consegue, por alguns

instantes, alienar-se um pouco de sua realidade adversa, que desde sempre o impeliu à exclusão e à solidão, e mascarar parcialmente a angústia motivada pela inadequação social que sente, em face de sua identidade de gênero e orientação sexual desviantes da norma naturalizada.

Ao fantasiar o encontro da felicidade por meio do final do filme e o desfecho para a heroína à qual está identificado, apesar de se dar conta em seguida que isto para ele parece impossível, Molina pode por alguns momentos vislumbrar, quem sabe, mesmo que no âmbito da fantasia, a possibilidade de realizar um relacionamento afetivo e feliz tal como deseja e nunca conseguiu vivenciar:

Molina: É tão lindo quanto os amantes ficam juntos para sempre (Molina chora). Por que isso é impossível?

Valentin: Deve ser doído por estar chorando por isso.

Molina: Eu choro pelo que eu quiser. Valentin, acha que você é o único que sofre? Acha que é fácil encontrar um homem de verdade? Um que seja humilde e tenha dignidade. Há quantos anos eu procuro! Há quantas noites! Quantos rostos cheios de desdém e de mentiras (*O Beijo...*, 1985, cena 5).

Valentin não compreende os motivos que levam Molina a “pintar” o filme em tons emocionais e, por isso, nega e rejeita a forma do narrador expressar sua fantasia subjetiva por meio do viés romantizado que o cinema lhe apresenta. O militante observa Molina e o julga a partir de seu ponto de vista unidimensional (masculino/objetivo/racional/heteronormativo), ponto de vista este que o leva a estigmatizar o companheiro de cela como alguém alienado e, pior ainda, por ser “afeminado”. Desta forma, Valentin, ao agir de forma defensiva a fim de resguardar sua construção identitária (sua masculinidade viril), recusa-se a aceitar a masculinidade dissidente de Molina e tenta destruir o universo imaginário concebido pela personagem homossexual. O militante age de forma machista, sexista e prepotente e tenta quebrar o tempo todo o clima de romance que Molina imprime à sua narrativa. Não se permite ser afetado por ele. Tem medo.

Daniel Borrillo (2010, p. 89), em seus estudos acerca do significado da homofobia, vai dizer que:

Para um homem heterossexual, confrontar-se com um homem efeminado desperta a angústia em relação às características femininas de sua própria personalidade; tanto mais que esta teve que

construir-se em oposição à sensibilidade, à passividade, à vulnerabilidade e à ternura, enquanto atributos do “sexo frágil”.

Por isso Valentin é irônico, sarcástico e debochado quanto faz comentários sobre a ficção de Molina e sempre quer entender e/ou explicar a história sob um viés apenas racional e objetivo. Ele desvaloriza por completo, como totalmente desprezível, o olhar emocional e romântico pelo qual Molina narra (e vê) o filme. O que torna claro o interesse do guerrilheiro em negar a experiência subjetiva e imaginária da personagem e querer lhe impor a sua visão objetiva de ver e lidar com a realidade. Como se sua forma de percepção desta última fosse a única possível e efetivamente a mais correta e verdadeira. A questão não é Valentin pensar diferente e/ou ver a vida com “outros olhos” possivelmente tão legítimos quanto os de Molina. A questão é ele não respeitar o olhar de Molina sobre a realidade e querer que o dele prevaleça. Talvez se ele verdadeiramente respeitasse e fosse receptivo à perspectiva de compreensão da realidade do seu companheiro/a de cela, pode ser que Molina também se tornasse mais receptivo à visão dele. Algo que Molina não faz por querer afirmar seu lugar de existência no mundo peremptoriamente negado por sua condição dissidente das normas de gênero e sexualidades.

Molina resiste a submeter-se às concepções de Valentin e, irritado, em determinado momento do diálogo com o militante diz: “eu não explico os meus filmes, isso acaba com a emoção” (*O Beijo...*, 1985, cena 1). Guilherme Castelo Branco (2015, p. 34), ao estudar sobre as noções de poder e resistência em Foucault, diz que, para o filósofo, “a liberdade, por sua condição ontológica é insubmissa. Diz sempre não às forças que procuram controlá-la e eliminá-la” Assim, Molina, ao afirmar para Valentin que o seu real interesse ao narrar o filme não é objetivo, mas sim emocional e de vivência livre do seu universo imaginário e criativo, está resistindo ao posicionamento autoritário e preconceituoso de Valentin e se impondo por meio da afirmação de seu próprio ponto de vista sobre o filme e sobre a vida.

Por outro lado, a identificação de Molina com a heroína do filme vai reforçar na personagem (em âmbito subjetivo) o binarismo de gênero que ao mesmo tempo a exclui e que, por sua vez, a leva a projetar (e vincular) a possibilidade de realização afetiva sobre um homem heterossexual. Em determinado momento do diálogo, quando os dois protagonistas já estavam mais próximos um do outro, Molina conta para Valentin sobre o seu interesse por um garçom heterossexual que trabalha

em um restaurante no qual costumava almoçar. Seu relato, no entanto, termina revelando a decepção e a frustração de Molina pelo fato do garçom ter se recusado a aceitar sua ajuda que levaria a um relacionamento mais íntimo entre os dois.

Molina: E, então, está tudo acabado, de novo. Meus sonhos desaparecem... Na escuridão. Eu acordo sozinho... Esperando, esperando, e esperando como sempre.

Valentín: Esperando pelo quê?

Molina: Um homem. Um homem de verdade. Mas isso não acontece porque um homem de verdade quer uma mulher de verdade (*O Beijo...*, 1985, cena 4).

Russo (1987, p. 285, tradução nossa) diz que J. Walcott, do *Texas Monthly*, escreveu que *O beijo da mulher aranha* “é essencialmente uma fantasia de desejo homossexual sobre como o amor de um ‘homem real’, ainda que breve, pode ser transformador – purificador”²⁴⁵. O autor diz que muito dessa visão é cultural, pois nas sociedades “em que há uma forte ética machista, o desempenho de papéis sexuais é tão básico para a vida gay quanto para a cultura dominante”²⁴⁶. Para Russo, *O beijo da mulher aranha*, assim como outros filmes sobre experiências homossexuais da mesma época, como *Dois tiras meio suspeitos* (1982), compartilha da “ideia da exploração da paixão gay em termos de sua natureza basicamente não correspondida. Em todos esses filmes, somos apresentados a homens gays que tentam, de forma obcecada, seduzir homens heterossexuais (verdadeiros) para depois virem a sofrer com isso”²⁴⁷.

Tamsin Spargo (2004), ao refletir sobre o par heteronormativo central e que sustenta todas as outras oposições e hierarquizações padronizadas entre os gêneros, diz que:

[...] a tradicional oposição masculino/feminino, mutuamente dependente, mas antagônica, adquiriu sua estrutura hierárquica em virtude de sua

²⁴⁵ “is essentially a homosexual wish fantasy about how the love of a real man, however brief, can be transforming – purifying.”

²⁴⁶ “in the societies in which there is a strong macho ethic, sexual and role playing is a basic to gay life as it is in the dominant culture.” (RUSSO, 1987, p.285).

²⁴⁷ “na exploration of gay passion in terms of its basically unrequited nature. In of these films we are presented with gay men who obsessively try to seduce straight (real) men and come to grief over it.” *Ibid.*, p.285

associação com outras oposições: racional/emocional, forte/fraca, ativo/passivo, etc. Heterossexual/homossexual também é apanhado em uma rede de oposições que a sustentam (SPARGO, 2004, p.60, tradução nossa).²⁴⁸

Paradoxalmente, apesar de Molina se posicionar identificado ao “feminino” a partir de características de sua personalidade que supostamente pertenceriam às mulheres, é a sua recusa em aceitar o ponto de vista de Valentin sobre o filme (e firmar o seu) que vai configurar sua resistência a um enquadramento de gênero. Pois mesmo submetido hierarquicamente à masculinidade hegemônica (e que se reafirma na prisão através das atitudes prepotentes e autoritárias de Valentin), Molina, ao se contrapor ao personagem de Valentin, consegue não só resistir ao poder do masculino hegemônico, como também enfrentá-lo e impor o seu.

Russo (1987) critica a adaptação fílmica de Hector Babenco do texto de Puig, pois entende que o cineasta, talvez, teria deixado de fora na versão cinematográfica

o aspecto mais crucial do romance de Puig, [que é] a constatação de Valentin de que homens homossexuais não precisam adotar as atitudes de sexismo amplamente adotadas por homens heterossexuais sobre as mulheres. Em uma longa passagem de diálogo no romance, Valentin desafia a identificação destrutiva e masoquista de Molina com a mulher oprimida do cinema, dizendo-lhe que não há qualquer razão para os gays não assumirem o papel sexual ativo, bem como o passivo (RUSSO, 1987, p. 285, tradução nossa).²⁴⁹

Acho esta leitura de Russo sobre a obra de Puig e sobre os/as personagens Valentin e Molina problemáticas, pois parece que Russo (e

²⁴⁸ [...] la tradicional oposición varón/mujer, mutuamente dependiente pero antagonica, há adquirido su estructura jerárquica em virtude de su asociación com otras oposiciones: racional/emocional, fuerte/débil, activo/passivo, etc. Heterossexual/homossexual se halla igualmente presa en una red de oposiciones que la sustentan (SPARGO, 2004 p. 60).

²⁴⁹ “The film version leaves out perhaps the most crucial aspect os Puig’s novel, Valentin’s realization that homosexual men needn’t adopt the sexism attitudes widely held by heterosexual men about women. In a long passage of dialogue in the novel, Valentin challenges Molinas’s destructive, masochistic identification with the cinematic downtrodden female, telling him that there isn’t any reason why gay men shouldn’t take the active sexual role as well as the passive.”

Puig) pretende colocar, mais uma vez, o homem heterossexual, branco, viril, etc. a ditar as regras sobre o que seria “melhor” para o homem homossexual, no caso Molina, em face de sua masculinidade dissidente e sexualidade particular.

Em minha análise do romance a partir de Russo, o julgamento de Valentin sobre o comportamento “feminino” de Molina no romance, ao afirmar que ele é destrutivo porque supostamente se basearia nas heroínas “masoquistas” do cinema, é um julgamento a meu ver homofóbico, machista e talvez misógino, pois pretende normalizar e normatizar as homossexualidades através de um olhar masculino sobre elas e, também, sobre as mulheres nos filmes. Em sua tentativa de superar tais binarismos, Valentin, Puig e Russo estariam querendo impor à Molina que aja de um jeito ou de outro com base em valores homonormativos que eles acreditam e, também, porque consideram o comportamento das heroínas nos filmes aviltante por ter sido construído pelo olhar dominante patriarcal. Mas o que eles, homens, estão fazendo se não reproduzir este mesmo pensamento patriarcal, excludente e hierárquico? E se Molina nunca quiser agir no papel ativo sexual? Por que ele teria que agir desta maneira e violentar seu jeito de ser e desejar? Só para superar os binarismos? Só para ser um homossexual mais “plural”, menos “feminino” e por isso não passível de ser dominado por outros homens?

Russo (e talvez Puig) parece que quer romper com os binarismos, que de um jeito ou de outro nos constituem, mas através da construção (e imposição) de novos modelos homossexuais de ser e agir. E acho isso muito problemático. No entanto, entendo que são posições políticas que, talvez, em um momento histórico específico tiveram o intuito de transformar os estereótipos de gênero e de sexualidades vinculados às homossexualidades masculinas (e creio que também femininas). Acho que estas reflexões são importantes ainda, mas acho também que já estamos em outro momento político. A valorização e o respeito das liberdades individuais para além de quaisquer “patrulhas” ideológicas é o que, em minha opinião, nos é requerido hoje.

Na continuidade da descrição inicial da cela conduzida pela câmera, esta vai mostrar fotos de atrizes famosas de cinema na parede e em seguida fotos da mãe de Molina também presas à parede. A câmera mostra suas roupas em um varal e estas exibem cores, estampas e formatos de peças do vestuário feminino padrão.

Na sequência da imagem fílmica, em cima de um caixote de madeira que age como mesa de cabeceira, há objetos de maquiagem, de unha e cabelo revelados ao/à espectador/a. Quando a câmera se aproxima de Molina e o revela ao/à espectador/a, a personagem começa a

representar, por meio de seu corpo e gestos, a própria cena do filme que está narrando e na qual a mulher misteriosa realiza ações em seu banheiro luxuoso.

Molina: sua empregada preparou um banho de espuma para ela. A estrela pega uma toalha e a enrola na cabeça como um turbante. Suas unhas estão pintadas de rosa-pêssego. Ela desamarra seu robe de tafetá e o deixa escorregar suavemente por suas coxas até o chão de ladrilho. Sua pele brilha. Seu pequeno tornozelo toca a água perfumada, depois suas pernas sensuais. Até que finalmente todo o seu corpo é acariciado pela espuma... (*O Beijo...*, 1985, cena 1).

Ele incorpora, através de seu mimetismo cênico, a representação da personagem feminina. Ele narra e ao mesmo tempo se vê como se fosse a própria mulher misteriosa. E a mensagem de Babenco e Hurt, via Puig, é que Molina está projetado (identificado) a esta mulher, bem como a todas as outras mulheres de seus filmes. Ele “é” todas elas. Pois ele se sente como elas, vive os sentimentos delas como se fossem os seus próprios sentimentos.

7.2.5 Para além dos estereótipos de gênero e sexualidades a fim de um possível encontro entre duas pessoas

Valentin e Molina terão muitas experiências em comum ao longo do filme, experiências estas que farão com que os dois personagens se conheçam mais e melhor e se aproximem um do outro para além dos preconceitos, estereótipos de gênero, sexualidades e diferenças ideológicas que os impediam até então de se relacionar sem tais máscaras. Essa troca contínua de vivências e o conhecimento mútuo do universo de experiências de cada um, bem como a forma pela qual individualmente se expressam, favorecem que ambos se defrontem com as suas próprias limitações pessoais (ao se observarem por meio um do outro) e, com isso, se voltem para si, reflitam sobre seus posicionamentos e, ao se autoanalisarem e reverem, se modifiquem.

Em um momento de *O Beijo...*, após uma cena em que se dá o maior conflito entre os protagonistas e que Valentin tem um acesso de raiva e crítica agressivamente a performance de gênero de Molina, este vai, depois de passado algum tempo do ocorrido, oferecer bombons ao militante. Os bombons, que supostamente Molina teria recebido de sua mãe, estão dentro de uma grande caixa vermelha em formato de coração.

Molina, teatralmente, leva a caixa ao peito como se ela significasse o seu próprio coração e a oferece a Valentin que está encolhido e amuado no canto da cama. Quando Molina percebe que há algo de errado com o parceiro de cela, pergunta:

Molina: Qual o problema? Não gosta de doces?

Valentin: É sobre esta manhã. Meu acesso. Sinto muito.

Molina: Que bobagem!

Valentin: Nem era com você que eu estava zangado. Mas talvez eu esteja zangado com você.

Molina: Por quê?

Valentin: Porque você é tão generoso. Não quero me sentir obrigado a tratá-lo do mesmo modo.

Molina (cantando): “Incapaz de aceitar... Incapaz de dar”.

(Molina sorri, abre a caixa de bombons e a coloca em cima da cama. A câmera corta para um Plano de detalhe na caixa em que estão os bombons e Molina a empurra em direção a Valentin. Este último também sorri. Corta) (*O Beijo...*, 1985, cena 4).

Com este diálogo curto relacionado à cena anterior em que se deu o acesso de raiva de Valentin e sua conseqüente agressividade dirigida à Molina, percebe-se o quanto o militante se sente ameaçado em sua masculinidade a partir do comportamento generoso, cuidadoso, gentil e cativante da outra personagem e que faz com que ele sinta raiva, mas ao mesmo tempo afeto por Molina. Há uma ambigüidade em seus sentimentos. Valentin neste momento sente vergonha por seu comportamento defensivo e violento e se culpa por tratar mal Molina. Afinal, este último havia sido solidário com ele em várias situações ao longo da narrativa e sua raiva homofóbica é um ato covarde em face do que já viveram juntos. Molina, por sua vez, sente-se finalmente reconhecido em suas atitudes e gratificado pelas palavras e o pedido de desculpas de Valentin.

O mote das cenas seguintes é esta crescente influência mútua e a contínua aproximação entre os dois personagens. Valentin vai se enternecer cada vez mais por Molina e este, por seu turno, também revê sua postura egoísta e desonesta em relação ao companheiro de cela. Molina havia feito um acordo com o diretor da prisão (José Lewgoy) e um chefe de polícia (Milton Gonçalves) para ser o informante deles em troca de sua liberdade. Molina os informaria sobre os passos da guerrilha em curso através de suas conversas com Valentin. Este foi o motivo,

inclusive, de, estrategicamente, ter sido colocado na mesma cela que o guerrilheiro.

No entanto, o envolvimento afetivo de Molina por Valentin e sua crescente compreensão acerca do significado da militância do companheiro de cela irão fazer com que Molina mude de posicionamento e não queira mais trair e delatar Valentin. Ele começa a procrastinar os informes e ao mesmo tempo se aproveita da situação para ganhar tempo e solicitar mantimentos especiais a fim de que ambos possam ter momentos mais agradáveis juntos na prisão.

Mais para o final do filme acontece uma importante cena na qual Molina se revela fragilizado pelo sentimento afetivo que nutre por Valentin e, ao mesmo tempo, pela enorme tristeza ao se dar conta da falta de perspectiva quanto a uma possível realização emocional em sua vida. Valentin, que neste momento já está também mobilizado emocionalmente por sua crescente proximidade com Molina, pede para tocá-lo, o abraça carinhosamente e o apoia em um momento terno e íntimo que se desdobra em um encontro sexual.

Na cena como um todo, que muito me impactou quando a assisti através do espetáculo teatral, vê-se que, apesar das distintas identificações de cada um e dos condicionamentos sociais que constituíram as diferentes posições de sujeito de Molina e Valentin, é a disponibilidade de afetar e ser afetado e a abertura subjetiva ao outro o que torna possível o relacionamento entre os dois. Assim, cada um deles, ao ir além de seus conceitos e preconceitos, consegue caminhar rumo à construção de algo em comum que amplia a percepção de ambos em face de si mesmos e do outro.

Puig, por meio de Babenco, nos convida a refletir através dos desdobramentos da narrativa de *O Beijo...*, que as correlações normativas estanques que restringem nossos comportamentos e atitudes (no que se referem às categorias trabalhadas) podem em algum momento ser superadas e transpostos os limites estabelecidos a partir delas. Russo (1987) é crítico ao filme. Ele diz que Babenco “tenta e falha em criar o ingrediente que falta em *Partners* [*Dois tiras meio suspeitos*], a transformação de um homem gay e de um homem hétero através da compreensão de um em relação ao outro” (RUSSO, 1987, pag. 283, tradução nossa)²⁵⁰. O autor entende que Molina, construído por William Hurt encarnando certa estereotipia do gênero feminino, não se transforma

²⁵⁰ The film tries and fails to create the missing ingrediente of *Partners*, the transformation of a gay man and a straight man through their understanding of one another.”

pela política no contato com o guerrilheiro, mas que o ajuda apenas porque está apaixonado por ele. É pelo amor que ele morre, segundo Russo, “transformando-se em um mártir da causa de Valentin”²⁵¹.

Não tenho a mesma impressão do militante gay Russo que, talvez, identifique-se mais com a visão da militância política de Valentin e por isso faz sua crítica ao filme. Eu, mais identificado à Molina, embora também por outro lado a Valentin, talvez tenha preferido ter um julgamento menos sectário a respeito do olhar crítico sobre a personagem de Molina. Ou ter visto nela outros aspectos que Russo não valorizou. Afinal, como diz Andréa Zanella, “o amor também político e revolucionário” (informação verbal)²⁵². No entanto, a crítica de Russo, que chega a mim somente depois deste meu olhar já construído sobre o filme, amplifica-o, e também me faz pensar sobre a constituição subjetiva do meu próprio olhar a partir de minha identificação anterior com esse universo imaginário, artístico, sensível e emocional desenvolvido por Molina. Penso que o caminho talvez seja seguirmos para além das dicotomias.

Gustavo Massaro (2014), ao falar sobre o impacto que o filme (e que acrescento também a peça teatral) tem na relação com o/a espectador/a, diz:

O cinema é um olhar para dentro, um encontrar na subjetividade as visões mais verdadeiras bloqueadas pela instância social. A câmera vai procurar surpreender trazendo novas configurações, permitindo a busca da diferença (MASSARO, 2014, p. 64).

Assim, é através de um filme (ou de uma peça), ao agir enquanto mediador do processo de constituição do olhar por meio da recepção da obra pelo/a espectador/a, que podemos ser mobilizados/as e desbloqueados/as ao contato sutil e íntimo de nossas próprias vivências subjetivas emocionais. Pois foi assim, através de minha identificação ao relacionamento entre Molina e Valentin, que fui mobilizado, lá atrás e agora, a conhecer e compreender melhor meus relacionamentos.

Alguns elementos significativos resultam da análise da obra fílmica em questão e a relação desta com os temas de estudo propostos. Em primeiro lugar chamo atenção para o corajoso e precursor esforço de Puig, ao escrever o romance sobre os temas citados em 1976, bem como o

²⁵¹ “becames a martyr to Valentins’ cause.” (RUSSO, 1987, p. 284).

²⁵² Apontamento da coorientadora durante o processo de orientação da pesquisa.

posterior esforço de Babenco de realizar a adaptação para o cinema em 1985. Ambos os artistas iluminaram criticamente um contexto relacional difícil entre dois homens de constituições subjetivas tão distintas em momentos históricos diferentes, embora em contextos de discussão nos quais tais temas ainda eram restritos. Assim, as disputas ideológicas presentes no tenso e intenso debate sobre as masculinidades hétero e homossexuais vão ser colocadas por cada um dos dois artistas no intuito de discutir tais temas em suas obras literária e fílmica.

Mesmo que o contexto ficcional das obras (literária, cênica e fílmica) discuta também, de forma imbricada, a situação de opressão social motivada por questões políticas, percebe-se que esta discussão se apresenta como o pano de fundo da trama e, muito embora não menos importante, esta se coloca correlacionada às temáticas centrais de gênero e sexualidades. Pois a questão principal proposta por Puig, em minha análise, a partir do filme dirigido por Babenco, é em que medida as questões da micropolítica, presentes na esfera das relações humanas, podem propiciar (ou não) mudanças significativas no modo de cada sujeito perceber a vida, vivê-la e conseqüentemente se relacionar com os outros. E Babenco, por meio das interpretações sensíveis, precisas e acuradas de William Hurt e Raul Julia, em minha opinião conseguiu demonstrar isso. A minha análise pretendeu revelar os principais pontos nos quais a obra fílmica consegue expressar tal intenção de Babenco, respeitadas também as intenções de Puig presentes em seu romance.

Já quanto à análise do filme e à relação desta com a minha própria história pessoal e familiar, pude identificar, através da observação dos dois personagens principais, aspectos importantes que compõem e dão sentido ao jogo psíquico que forja as identificações e desidentificações que nos constituem e produzem, por seu turno, as nossas diferentes posições de sujeito. Neste jogo imaginário, percebi que agimos como atrizes e atores de um filme (ou de uma peça de teatro) compondo um/a determinado/a personagem à/ao qual estaremos identificados/as e a partir da/o qual nos relacionaremos a outros/as neste jogo “de cena” que chamamos de viver.

Cada um/a de nós, sem uma direção prévia que nos ajude na criação do papel, é “convidado/a” a acolher e escolher certas características que considera as mais adequadas à/ao personagem que vai gestando e, por opção ou não, muitas vezes definimos pela escolha de um lado e/ou outro da moeda das oposições e binarismos de gênero, dentre outras, que acreditamos nos favorecerem mais em nossa compreensão das coisas que, por isso, será sempre parcial. Não há fórmula, não há cartilha que nos indique o caminho certo a seguir. Apenas vamos intuindo e tateando às

escuras na construção daquilo que nos afasta e/ou aproxima do que “somos nós” e do que “são os outros” ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim de todo trabalho acadêmico algumas perguntas se apresentam. Conseguimos realizar nosso intento? Seguimos pelo caminho proposto inicialmente ou nos desviamos dele? Quais resultados foram alcançados diante do que nos propusemos realizar? Esses resultados apontam para caminhos futuros de pesquisa? São perguntas que precisam ser respondidas. Por isso pretendo respondê-las nesse momento através de um retrospecto do percurso realizado e que entendo também como uma síntese dos intentos iniciais e dos resultados obtidos. Acredito que o percurso, que neste momento necessita de um ponto final, continua também de certa forma em aberto, pois, em geral, há sempre novos encaminhamentos possíveis que o próprio percurso já aponta como possibilidades de futuras pesquisas. Percurso esse que, como disse na apresentação do trabalho, começou bem antes do doutorado propriamente dito e alcançou uma nova configuração com a tese.

Quanto à primeira questão, se consegui realizar meu intento ou me desviei dele, tenho a sensação de que sim, de que o realizei. E uso a palavra sensação porque como esta pesquisa se construiu através de um olhar para experiências de recepção fílmicas vivenciadas por mim no passado, o novo olhar que se construiu, agora com base em algo já vivido mas que necessitava ser reconstruído, traz-me certa sensação de completude quanto às minhas intenções de revisitação de tais filmes e de expectativas quanto a um olhar crítico sobre eles. Percepção esta que, primeiramente pelos motivos citados, aponta para a finitude de um percurso que compreendo ter sido vivenciado. Por isso fico com a sensação inicial, como um primeiro sinal positivo, de que consegui realizar meu intento.

A intenção inicial foi de pesquisar, analisar e descrever, através de alguns filmes assistidos ao longo de minha trajetória como espectador do cinema LGBTQ, os discursos fílmicos que este cinema produziu e, ao mesmo tempo, vem favorecendo a construção da visão corrente acerca das identidades sexuais e de gênero LGBTQs concebidas em âmbito sociocultural no Brasil nas últimas décadas. Se estes discursos, em sua maior parte, contribuíram de algum modo para desconstruir os estigmas já existentes acerca de tais identidades. Se os discursos fílmicos analisados e que foram exibidos no Brasil relacionados às/aos lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros e queers reiteraram os discursos dominantes ou de certo modo os tensionaram e contribuíram para sua transformação.

Avalio agora, refletindo sobre meu intento original, que ele era muito ambicioso, já que acredito ser bastante difícil analisar e concluir em uma única tese de doutorado, com seus limites de tempo e possibilidades também limitadas de realização, uma tão ampla compreensão acerca da questão proposta. No entanto, como diz André Bazin sobre o cinema, nunca conseguiremos com ele alcançar o todo da realidade. Sempre o cinema será uma interferência na realidade a partir da qual o/a realizador/a de um filme terá que fazer escolhas e recortes para, quem sabe, construir certo “diálogo” criativo entre sua obra e a realidade, de maneira a desenvolver uma visada individual sobre esta, que em função do recorte escolhido será sempre particular, embora com intenções não particulares, no sentido de produzir determinado “enfoque” que se pretenda geral sobre a realidade.

Federico Fellini, por exemplo, em muitos de seus filmes trabalhou com imagens de sua infância. Lembranças que necessitaram ser ressignificadas e “revistas” através de um novo olhar sobre elas, que originou a elaboração de filmes geniais. Ou seja, o recorte para a reconstituição de qualquer olhar sobre a realidade (imaginário ou vivido) será sempre singular e mediado por nossas experiências subjetivas e objetivas. Mesmo que este olhar sobre a realidade se efetive através de uma tese de doutorado. E, principalmente, se tal tese tem por objeto a revisitação de filmes escolhidos com base na lembrança de determinado percurso fílmico assistido e/ou conhecido pelo/a pesquisador/a.

Por mais que tal intenção de pesquisa e seu respectivo “enfoque” analítico posterior nasçam do objeto – filme – que foi assistido por mim como indivíduo, foi no intuito de uma intervenção social como pesquisador, e que se expande para muito além do sujeito, de que se tratou nesta tese. Sobre o cinema que assisti enquanto alguém historicamente situado, em um determinado momento, que testemunhei questões que afetaram minha geração, bem como a que me sucedeu e outras que possam vir a assisti-lo e/ou refletir sobre ele e seus discursos. E a tese trata também, principalmente, sobre o que este cinema produziu, enquanto formas de saber/poder acerca destas identidades sexuais e de gênero nas sociedades de onde se originou e nas outras em que foi exibido.

Ao assistir inicialmente a *Parceiros da noite* (1980), observei, de imediato, o quanto este filme era perigoso. O quanto o seu discurso imprimiu, na época em que foi produzido, um olhar negativo e por sua vez danoso sobre as homossexualidades masculinas nas sociedades em que foi exibido. Desta forma, ao refletir em seguida sobre outros filmes a que já havia assistido, percebi o quanto tais filmes, em muitos aspectos, também

seguiram pelo caminho de *Parceiros da noite* ou, de certa forma, assemelhavam-se ao dele. E isso muito me inquietou.

Por isso posso afirmar que foi o próprio objeto que foi me guiando no percurso de construção da pesquisa, como efetivamente necessita ser em um estudo de caráter acadêmico, trazendo-me novos elementos concretos para que este cotejo intencionado entre os filmes pudesse se realizar e mostrar seu resultado.

Na continuidade do intento pretendido inicialmente, e que identifico não ter se desviado do trilho original, mas aprofundado seu rumo, outros filmes foram revistos para as análises comparativas e estas, por sua vez, mostraram-me o quanto discursos fílmicos muitas vezes transgressores ao *status quo* como *Querelle* (1982) e *Anjos da noite* (1987), por exemplo, também se revelaram danosos para a construção de um olhar positivo acerca de identidades sexuais e de gênero vistas socialmente de forma negativa.

No caso dos dois filmes citados, não foi unicamente por causa dos/as personagens analisados/as parecerem ou serem efetivamente assassinos/as que seu discurso se mostrou danoso. Este foi um elemento importante, mas não o único. A negação peremptória da homossexualidade pelo personagem *Querelle*, a reiteração do padrão de masculinidade dominante no filme como um todo, bem como a manutenção da marginalização das identidades travestis em *Anjos da noite*, dentre outros fatores analisados nos dois filmes, colocaram-nos em um lugar problemático em face da construção político-identitária que se fazia presente na época de sua produção. Assim, tanto *Parceiros da noite* quanto *Querelle* e *Anjos da noite* se opuseram às formas como tais identidades estavam sendo construídas pelos movimentos emergentes de gays, lésbicas e depois LGBTQ.

A partir de *Querelle*, em especial, percebi que a questão não era mais somente saber se o cinema LGBTQ analisado teria reafirmado ou transgredido os estigmas correntes acerca das identidades sexuais e de gênero que representava, mas, sim, o quanto uma coisa e/ou outra estava acontecendo às vezes ao mesmo tempo nos discursos fílmicos analisados. O quanto tal filme de fato transgredia, mas, em outros momentos reiterava o discurso preconceituoso e normativo do *status quo*. Por mais que seus/suas realizadores/as afirmassem querer desconstruir tal visão negativa sobre determinada categoria identitária como foi o caso de *Filadélfia* (1993). Embora com um discurso inclusivo que frontalmente buscava desconstruir o olhar negativo hegemônico sobre um homem gay com AIDS nos EUA dos anos 1990, *Filadélfia*, ao mesmo tempo, dizia que para que esta identidade pudesse ser “inocentada” e aceita

socialmente, na ficção e na realidade, ela teria que, obrigatoriamente, adequar-se e se moldar aos valores e padrões heteronormativos vigentes: ser um homossexual monogâmico, não “promíscuo”, fiel, etc. De outra forma tal identidade “merecia” continuar sendo excluída, assumir a responsabilidade e a culpa pelas consequências da AIDS. Não por acaso eu saí muito mobilizado negativamente do cinema na primeira recepção do filme.

Outro ponto importante foi o desafio das análises não caírem em um maniqueísmo sobre o que seria efetivamente um “bom” ou um “mal” discurso baseado apenas em minha perspectiva individual acerca dele, que me levasse, talvez, a não relativizar e/ou desconsiderar a possível crítica do/a cineasta sobre como tal categoria identitária (representada no filme) foi construída pelos discursos socioculturais sobre ela, agindo por isso de determinada maneira na trama. Percebo isso de forma mais evidente nos discursos fílmicos de *Os rapazes da banda* (1970), *Felizes juntos* (1997), *O fantasma* (2000), *Um estranho no lago* (2013) e, também, nos próprios *Querelle* e *Anjos da noite*. A questão é que, conforme nos diz Butler (2017) a partir de Foucault, o sujeito do discurso está ora subsumido às coerções sociais ora age como resistência a elas. Sua “fala é intermediária”. Por isso, meu olhar analítico sobre os filmes intencionou tanto observar e analisar o que possivelmente estaria atravessando o/a cineasta na produção de seu discurso, construindo gênero e sexualidades segundo Mulvey e Lauretis, quanto o que na crítica destes/as cineastas às coerções sociais, tais identidades sexuais e de gênero estariam sendo revistas e/ou desconstruídas pelo cinema.

No cômputo geral, o que avalio é que a maior parte dos discursos fílmicos que analisei, e que foram exibidos no Brasil desde os anos 80, em algum momento revelou certa perspectiva negativa e danosa acerca das questões que envolvem as identidades LGBTQ. Quer seja pelas características dos/as personagens, suas ações e reações na trama, LGBTQfobia, ou mesmo pelo caráter propriamente dito dos/as personagens. Por mais que concorde que não existe sujeito sem o social e se o social é preconceituoso e LGBTQfóbico os sujeitos tendem a sê-lo, também entendo que se tais discursos culturais “construtores de imagens” negativas sobre estas identidades não mudarem, as construções sociais sobre elas também não mudarão ou demorarão muito mais para se transformar. E, em última instância, teremos o cinema só pontualmente auxiliando na efetivação de tais mudanças necessárias.

Ao relembrar a fala do sujeito homofóbico no documentário *Celluloid Closet* (1995) que disse ao casal gay norte-americano, expulso do cinema em certa ocasião, que se os dois tivessem visto *Parceiros da*

noite (1980) saberiam o que mereciam, compreendo que se não forem feitos mais discursos como o deste filme, tais falas de ódio como a do sujeito estariam sendo coibidas e, até mesmo, modificadas com o tempo. Ao construir imagens que serão “incorporadas” e farão parte do tecido social e cultural, o cinema e seus discursos constroem tanto o reforço do preconceito e da discriminação quanto podem contribuir para sua dissolução. E o que a pesquisa apontou é que modificar esse reforço do preconceito tem o papel de denunciar e impedir que tais olhares politicamente incorretos e prejudiciais continuem a se expressar.

Assim, necessitamos falar disso agora, pois os discursos de ódio de diferentes ordens continuam a grassar nas sociedades, e em particular na nossa atualmente em virtude da modificação da ordem política estatal, e a se expandir (embora, felizmente, haja também forças individuais e sociais contrárias a eles). Disfarçados de piadas aparentemente inofensivas presentes nas comédias e/ou nas situações dramáticas das tramas fílmicas, os discursos preconceituosos, excludentes e discriminatórios de muitas formas continuam a existir de maneira a não favorecer que efetivas mudanças se realizem. Esta tese teve o intuito de contribuir para a denúncia deste estado de coisas no cinema e sua reverberação na realidade.

Com base nos estudos culturais e críticos feministas, principalmente, observei, através das técnicas cinematográficas, dos códigos cinemáticos e da construção dos roteiros (e diálogos) dos filmes analisados, como o olhar dos diretores (em geral homens e em sua maior parte de orientação heterossexual) vem construindo a cena LGBTQ no cinema. Observei também como esta cena, por sua vez, apresenta-se diferenciada (embora às vezes não totalmente) quando o olhar do/a espectador/a é conduzido por diretores/as homens não brancos e/ou mulheres que se constituíram, muitas vezes, com orientações sexuais não normativas e que romperam com o olhar hegemônico do cinema hollywoodiano, como em *Meninos não choram* (1999) e *Moonlight: sob a luz do luar* (2016), por exemplo. Assim, pude avaliar certas diferenças de como cada cineasta do filme analisado vem contribuindo para a construção do olhar do/a espectador/a sobre si mesmo e sobre a realidade à sua volta, quer seja este/a espectador/a um indivíduo LGBTQ ou não.

Dessa forma, o intuito inicial de revisitar alguns filmes a fim de analisar seus discursos e percursos no tempo e na cultura, propiciou a construção de um olhar crítico sobre este cinema, amparado e fomentado pelas teorias e metodologias citadas. Alguns dos longas-metragens analisados, justamente por seus/suas diretores/as, roteiristas e meios de produção os apresentarem como filmes-denúncia do *status quo*

preconceituoso e excludente, puderam funcionar como verdadeiros e importantes “luzeiros” na luta contra a discriminação. Filmes difíceis, porém importantes como *Meninos não choram* (1999), *O fantasma* (2000), *Bubble* (2006), *The normal heart* (2014) e *Moonlight: sob a luz do luar* (2016) revelam uma concepção social crítica, e alguns deles, incluem também aspectos relacionados à raça/etnia, classe e gerações vinculados às questões LGBTQ foco do estudo.

Quanto à última pergunta sobre as perspectivas futuras que este trabalho aponta, entendo que pelo fato de não ter conseguido analisar um lado mais “solar” e talvez mais positivo do cinema LGBTQ exibido no Brasil, tal “enfoque” de pesquisa fica faltando. Mas a escolha de, neste momento, olhar para um lado mais “sombrio” deste cinema vinculado à importante questão da violência de gênero e de sexualidades, foi necessário.

Filmes como *Um caso de amor* (*The sum of us*, Kevin Dowling, 1994), *Priscilla, a rainha do deserto* (*The adventures of Priscilla, queen of the desert*, Stephan Elliott, 1994), *Delicada Atração* (*Beautiful Thing*, Hettie MacDonald, 1996), *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997), *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005), *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009), *Minhas mães e meu pai* (*The kids are all right*, Lisa Cholodenko, 2010), *Triângulo amoroso* (*Drei*, Tom Tykwer, 2010), *Eu não quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Me chame pelo seu nome* (*Call Me by Your Name*, Luca Guadagnino, 2017), só para citar alguns dos que ficaram mais presentes na lembrança e que considero significativos para análise desta outra perspectiva, são filmes que gostaria de pesquisar em futuros trabalhos.

Por fim, outra categoria a ser observada neste cinema em futuros trabalhos e que também não foi possível de ser aprofundada de forma significativa nesta pesquisa, é a de gerações. A análise de outros filmes que envolvem questões de sexualidades e afetividades dissidentes entre pessoas bem jovens, mais velhas e de cunho intergeracional é outro potente “enfoque” necessário acerca do estudo do cinema LGBTQ.

Quanto ao contexto atual da política nacional e a mudança de rumo instalada, entendo que a continuidade da realização de trabalhos acadêmicos vinculados a temas afins ao tratado nesta tese é hoje, mais ainda, de fundamental importância. Para que os abusos e as violências sofridos desde sempre por estes grupos identitários, dentre outros minoritários, possam se manter no centro das discussões acadêmicas e sociais que tratam das lutas por direitos e respeitabilidade.

REFERÊNCIAS

- ACERVO O GLOBO. Disponível em:<
<http://acervo.oglobo.globo.com/frases/e-para-abrir-mesmo-quem-quiser-que-nao-abra-eu-prendo-arrebento-nao-tenha-duvidas-9047371>>. Acesso em 08 de jul. 2018.
- ADELMAN, Miriam; GROSSI, Miriam P.; GUIVANT, Julia. A teoria feminista e as perspectivas de gênero na teoria social contemporânea: contribuições e debates. In: GROSSI, Miriam P.; LAGO, Mara C. de S.; NUERNBERG, Adriano H. (Org^{as}). **Estudos in(ter)disciplinados. Gênero, feminismo, sexualidades**. Florianópolis: Editora Mulheres, pp. 21-40, 2010.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é insecionalidade?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALDA, Judith Alves. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. **Caderno de Pesquisa**, São Paulo, nº 81, pp.53-60, mai. 1992.
- ALLOA, Emmanuel. Introdução. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 7-19, 2015.
- ALMEIDA, M. V. **Gênero, masculinidade e poder. Revendo um caso do sul de Portugal**. Anuário Antropológico (Brasil), 95: p. 161-190, 1996.
- ALMEIDA, Nazareno Eduardo. Mapeando a polissemia da imagem: coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade e da grafia. Artigo apresentado no Encontro de Filosofia da Arte: Arte & Sentido, UFSC, 2017. No prelo.
- AMARAL FILHO, Otacílio; FERREIRA JÚNIOR, Sérgio do E. S.; MACEDO, Tarcízio. O choque do real na narrativa cinematográfica Azul é a Cor Mais Quente: reflexões sobre cultura e estética. **Sessões do Imaginário**, Ano 22, n. 37, 2017. Disponível em:<
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/21959>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.
- AMÍCOLA, José. **Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de um siglo fenecido**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ANDRADE, Augusto J. de A. Visibilidade Gay, Cotidiano e Mídia: Grupo Arco-Íris - Consolidação de Uma Estratégia. Um Estudo de Caso. Brasília: UNB, 2002. **Dissertação** de mestrado. 157 f.

ANDRES, S. S.; JAEGER, A. A. O cinema e suas interfaces com gênero, sexualidade e educação física. Porto Alegre, **Holos**, Ano 32, vol. 1, 2016. Disponível em:<
<http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/3686/1379>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.

ARAÚJO, Adriana. Cinema Queer: O que é isso, companheir@s?. In: **Congresso Fazendo Gênero 10** – Desafios atuais do feminismo, 2013, Florianópolis, *Anais....* Florianópolis: UFSC, s/p., 2013.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema. O mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

ARAÚJO, Tatiana Brandão. Cinema Queer: O que é isso, companheir@s?. **Congresso Fazendo Gênero 10**, Florianópolis, 2013. Disponível em:<
http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1382025552_ARQUIVO_TatianaBrandaodeAraujo.pdf>. Acesso em: 15 de mai. 2018.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. São Paulo: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2012.

AZEVEDO, Sílvia. Representação da Sexualidade Não Normativa no Cinema: o caso português. 2010. **Dissertação** (Mestrado em Artes e Letras) – Instituto de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann e PARAÍSO, Marlucy Alves (org^{as}.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASSO, Carolini; GOMES, Mariana; FREI, Luriam. **A história do VHS**. A história da comunicação. 2013. Disponível em:<<https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-vhs/>>. Acesso em: 11 de jun. 2018.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BEIRUTTI, Eliane B. **Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura americana**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMÚDEZ, Mónica De M. Connel y el concepto de masculinidades hegenónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, 1999. pp. 283-300.

BERTRÁN, Dorian L. Fortunas y adversidades del revisionismo: cine queer y contracorrente. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 2, 2014. Disponível em:< <http://www.redalyc.org/html/381/38131661018/>>. Acesso em 14 mar. 2018.

BESSA, Karla. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, 2017. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/ref/v25n1/pt_1806-9584-ref-25-01-00291.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2018.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Florianópolis, n. 28, 2007. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332007000100012&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 15 mar. 2018.

BONATTO, Adriana V. Entre lo propio y lo ajeno: modulaciones identitarias fronterizas en Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti y Luis Antonio de Villena. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, 2017. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/44845>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

BORILLO, Daniel. **Homofobia. História e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRAGA, Sandro. **O travesti e a metáfora da modernidade**. Palhoça: UNISUL, 2010.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

BRASIL, Ubiratan. **Filme de James Franco retoma polêmica de 'Parceiros da Noite'**. O Estado de São Paulo, 2013. Disponível em:< <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,filme-de-james-franco-retoma-polemica-de-parceiros-da-noite,1094299>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BREDER, Débora; COELHO, Paloma. Desvelando imagens: o visível e o indizível na pele que habitamos. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 25, n. 3, 2017. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2017000301489&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 15 mar. 2018.

BRETON, David Le. Corpo, Gênero, Identidade. In: FERRARI, Anderson; RIBEIRO, Cláudia M.; de CASTRO, Roney P.; BARBOSA, Vanderlei (orgs.). *Corpo, Gênero e Sexualidades*. Lavras: UFLA, 2014. Pp. 19-34.

BUSTAMANTE, I. M. Currículo. In: *Um Violinista no Telhado. Catálogo do espetáculo*. Rio de Janeiro, s/d.

_____. Os Entendidos... Ou Os Garotos da Banda (Tradução). **SBAT**, Banco de Dados. Caixa VC nº 0342, Documento nº 009781. Disponível em: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=sbat_pr&db=sbat_db&use=cs0&rn=3&disp=card&sort=off&ss=22422328&arg=entendidos. Acesso em 05 de set. 2015. 1985

BUTLER, Judith. **Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"**. New York: Routledge, [1993], 2011.

_____. Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2016.

_____. **A vida psíquica do poder. Teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAPARICA, Marco. **Como a pornografia gay ajudou a construir o movimento LGBT**. LadoBI Cultura e cidadania LGBT na real e com local. 2015. Disponível em:< <http://www.ladobi.com.br/2015/03/pornografia-historia-lgbt/>>. Acesso em 06 de ago. 2018.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTELO BRANCO, Guilherme. **Michel Foucault. Filosofia e biopolítica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos de 1970. In: de BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina C. (Orgs.). **Corpos em projeção – Gênero e sexualidade no cinema Latino-Americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. pp. 134-152.

CÉSAR, Maria Rita de Assis; ALTMANN, Helena. Apresentação. In: *Educar em Revista*. Universidade Federal do Paraná. **Dossiê Gênero, sexualidade e educação: novas cartografias, velhos problemas**. Org^{as}: CESÁR, M. R de A.; ALTMANN, H. M, Curitiba: Editora UFPR, n^o. 35, set./dez. 2009.

CÉSAR, Maria Rita de Assis; ALTMANN, Helena. Apresentação. In: **Educar em Revista**. Universidade Federal do Paraná. Dossiê Gênero, sexualidade e educação: novas cartografias, velhos problemas. (Org^{as}) CÉSAR, Maria R. de A.; ALTMANN, Helena. Curitiba: Editora UFPR, n^o. 35, pp. 15-19, set./dez. 2009.

CHAPARRO, Nina; VARGAS, Soraya Estefan. Imágenes de la diversidad El movimiento de liberación LGTB tras el velo del cine. **Culturales**, vol.VII, n. 14, jul-dez 2011.

CHRISTIAN, Metz. O significativo imaginário. In: CHRISTIAN, Metz; KRISTEVA, Julia; GUATTARI, Félix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema – Cinetexto**. São Paulo: Global Editora, 1980. pp. 17-92.

COHEN, S. **How One Movie Changed LGBT History**. *Time*. 17 mar. 2015. Disponível em: < <http://time.com/3742951/boys-in-the-band/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 21, n. 1-2, pp. 241-282, 1999.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. Anexo. In:

COUTINHO, Mário Alves. A invenção do realismo, ou Tudo que vive é Sagrado. In:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O que é realidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DUARTE, A; CÉZAR, M. R. A. Estética da existência como política da vida em comum: Foucault e o conceito de comunidades plurais. O que nos faz pensar. RJ: **Revista de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**, out. 2012, pp.1-21 Disponível em: <http://www.academia.edu/2576512/Est%C3%A9tica_da_exist%C3%Aancia_como_pol%C3%ADtica_da_vida_em_comum_Foucault_e_o_conceito_de_comunidades_plurais>. Acesso em: 12 de ago. de 2015.

ECHAVARREN, Roberto. El Beso de la Mujer Araña y las metáforas del sujeto. **Revista IberoAmericana**, Vol. XLIV, Núm. 102-103, Enero-Junio 1978. pp. 65-75. Disponível em: < <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3231/3413>>. Acesso em: 01 de ago. de 2016.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERNANDES, Adriana. H.; GATTO, Érica. R.; FERREIRA, Renata. C. O cinema em imagens – O projeto megacine no ensino fundamental pelas narrativas das crianças. In: BERINO, A.; SOARES, C. (Org^{os}.). E-book. **Educação e imagens II: Currículos e dispositivos de produção e circulação de imagens**. Petrópolis: Petrus, pp. 39-62, 2013.

FERNANDES, Cleudemar A. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Interneios, 2012.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidade. Repressão, Resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EDUFSCar, 2015. pp. 125-148.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. A imagem como dialética da imaginação. In: BAITELLO JR. Norval e WULF, Christoph (Org^{os}). **Emoção e imaginação. Os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

FERREIRA, Glauco b. Margeando artivismos globalizados: nas bordas do Mujeres Al Borde. **Estudos Feministas**, v. 23, n.1, 2015. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2015000100207&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 13 mar. 2018.

FERREIRA, Norma S. de A. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, nº 79, pp.257-272, ago. 2002. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e terra, 2010.

_____. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P.(Org^{os}). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. pp. 202-203.

FIGUEIRA, Márcia L. M. A revista Capricho e a produção de corpos adolescentes femininos. In: LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (Org^{as}). **Corpo, Gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

FILMES GAYS. Disponível em:< <https://filmesgays.net/>>. Acesso em 11 de jun. 2018.

FIGUEIRA, Fernando. Muitos cinemas. In: MOGRABI, G. J. C; REIS, C. M. D. da R. (Org^{os}). **Cinema, literatura e filosofia**. Rio de Janeiro: 7Letras, pp.17-33, 2013.

FONSECA, Márcio A. da. Entre monstros, onanistas e incorrigíveis. As noções de “normais” e “anormais” nos cursos de Michel Foucault no *Collège de France*. In: **Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. pp. 239-253.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Verve**, n. 5, 2004. Disponível em:< <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>>. Acesso em: 15 de ago. 2018

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense, 2014a.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014b.

_____. O saber gay. **Ecopolítica**, n. 11, 2015. pp. 2-27. Disponível em:<

<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/download/23545/16906>>. Acesso em: 15 de jul. 2018

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Braziliense, 1994.

GATTI, José. Laura Mulvey. **laFuga**, nº 21, 2018. Disponível em:<<http://2016.lafuga.cl/laura-mulvey/886>>. Acesso: 01 out 2018.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n3/a04v35n3.pdf>>. Acesso em: 16 de abr. 2018.

GÓIS, João B. Hora. A conservadorização do discurso anti-Aids nos EUA – anos 90. **Serviço Social & Sociedade**, ano XIX, n.50, nov. 1998. pp.162-183

_____. Homossexualidades projetadas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, 2002. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14976.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

GOMES, William B.; CASTRO, Thiago G. “Como sei que eu sou eu?” Cinestesia e espacialidade nas conferências husserianas *de 1907 e em pesquisas neurocognitivas*. **Revista da Abordagem Gestáltica** – XVII(2): p. 123-130, jul-dez, 2011. Disponível em:<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672011000200002>. Acesso em: 20 de mar. 2017.

GRAVEN, David. **Making Love While the Bullets Fly: Plata Quemada (Burnt Money), Representation, and Queer Masculinity.**

Bright Lights Film Journal, 2013. Disponível em:< em:< <https://brightlightsfilm.com/wp-content/cache/all/making-love-while-the-bullets-fly-plata-quemada-burnt-money-representation-and-queer-masculinity/#.W4WRK85KjIU>>. Acesso em 28 de ago. 2018.

GROTTO, Valdair. Representações da sexualidade em produto cultural: Percepções e impressões de um filme. 2012. **Dissertação** (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista – Unesp, Marília.

GUIMARÃES, Carmen D. **O homossexual visto por entendidos.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUIMARÃES, Dinara M. **Vazio Iluminado. O olhar dos olhares.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editoras, 2011.

_____. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: PUC-RIO – Apicuri, 2016.

HARDING, Sandra. Existe un método feminista?. In: BARTRA, Eli (Org^a). **Debates em torno a uma metodología feminista.** Ciudad de México: PUEG, pp. 9-34, 2002.

HAYMAN, Ronald. Tenho mais energia que qualquer bomba. In: Rainer Werner Fassbinder. São Paulo, Goethe-Institut, 1992. pp. 5-7.

HEILBORN, M. L. Orelha do livro. In: GUIMARÃES, C. D. **O homossexual visto por entendidos.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HISTÓRIA DE TUDO. **A história do DVD.** A história da comunicação. Disponível em:< <http://www.historiadetudo.com/dvd>>. Acesso em 11 de jun. 2018.

IRINEU, Bruna A.; RODRIGUES, Mariana M. Militância LGBT, Memória e Extensão Universitária: reconstruindo histórias de resistência a partir da produção de um documentário em Palmas/Tocantins.

Feminismos, Salvador, vol. 3, n. 1, 2015. Disponível em:< <http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/view/177>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.

KACZOROWSSKI, Craig. **Gay, Lesbian, and Queer Studies.** Encyclopedia Copyright. 2015. Disponível em:<

http://www.glbqtarchive.com/ssh/gay_lesbian_queer_studies_S.pdf.
Acesso em: 18 de jul. 2018.

KATZ, Robert. **O amor é mais frio do que a morte – A vida e o tempo de rainer Werner Fassbinder**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

KIMMEL, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio em la identidade masculina. In: VALEDÉS, T; OLAVARRIA, J. (orgs) (1997). **Masculinidades**. Santiago, Isis Internacional/Flasco-Chile (p. 49-62).

LAGO, Mara C. de S. De sujeitos e identidades: diálogos entre ciências humanas e psicanálise. In: RIAL, Carmen S. M.; TONELI, Maria J. F. (Org^{as}). **Genealogias do silêncio: feminismo e gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, pp.73-78, 2004.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa. A pessoa transgênera entre a conformidade e a transgressão das normas de gênero**. Curitiba: Transgente, 2015.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo – Corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, nº 28, v. 2, pp.101-115, Jul./dez. 2013.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. (Org^a). **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-241.

_____. Imagenação. **Caderno de pesquisa e debate do núcleo de estudos de gênero da UFPR**. Curitiba, n. 2, dezembro de 2003. pp. 2-79.

LEITE, Fernanda Capibaribe. Corpos em cena e trânsito: sujeitos em devir na filmografia de Cláudia Priscilla. In: COLLING, Leandro (Org^o), **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LEKITSCH, Stevan. **Cine Arco-Íris. 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras**. São Paulo: GLS, 2011.

LOPES, Denilson. Madame Satã. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org^{os}). **New Queer Cinema, Cinema, Sexualidade e Política**. Caixa Cultural, 2015. pp. 128-131.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New Queer Cinema e um novo cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org^{os}). **New Queer**

Cinema, Cinema, Sexualidade e Política. Caixa Cultural, 2015. pp. 14-19.

LOVO, Ivana C.; MENDES D. Mariuze; TYBUSCH, Jerônimo S. A construção da interdisciplinaridade: a área “sociedade e meio ambiente” do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. In: RIAL, Carmen; TOMIELLO, Naira; RAFFAELLI, Rafael (org^{os}). **A aventura interdisciplinar: quinze anos de PPGICH/UFSC.** Blumenau: Nova Letra, pp. 133/159, 2010.

MACHADO, Alisson; DIAS, Marlon S. M.; LISBOA FILHO, Flavi F.. Velhos amores: a representação dos homossexuais idosos em curtas contemporâneos. *Mediação*, Belo Horizonte, vol. 15, 2016. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1463>>. Acesso: 20 fev. 2018.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 2005.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe o gênero na margem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.

MARIANO, Silvana A. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. In: **Estudos Feministas**, nº 13(3), Florianópolis, pp.483-505, set/dez 2005.

MARINHO, Tamires. 2018. **Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017 é lançado em Brasília.** Disponível em: <<http://www.nesp.unb.br/index.php/noticias/387-mapa-dos-assassinatos-de-travestis-e-transexuais-no-brasil-em-2017-e-lancado-em-brasilia>>. Acesso em: 13 de jun. 2018.

MASSARO, Geraldo. **E se o psicodrama tivesse nascido no cinema?.** São Paulo: Ágora, 2014.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais.** São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MELO, I. **Representações sociodiscursivas da homossexualidade.** Universidade de São Paulo, p. 1006-1014. Disponível em: <http://www.defensoria.sp.gov.br/dpesp/Repositorio/39/Documentos/representacoes_sociodiscursivas_da_homossexualidade.pdf>. Acesso em: 30 de ago. 2015.

MERHY-SILVA, Fabiana Nunes. Contribuições para a construção de uma clínica ampliada e do apoio matricial na expansão da Rede Nacional de Atenção Integral à Saúde do Trabalhador no Sistema Único de Saúde (RENAST-SUS). Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. **Tese de doutorado**. 419 fls.

MERTEN, Luiz Carlos. **Querelle**. 04 dez. 2006. Disponível em:< <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/querelle/>>. Acesso: 03 de set. 2018.

METZ, Christian. História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos). In: **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 1983. pp. 403-410.

_____. O significante imaginário. In: CHRISTIAN, Metz; KRISTEVA, Julia; GUATTARI, Félix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema – Cinetexto**. São Paulo: Global Editora, 1980. pp. 15-92.

MILANEZ, Nilton. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. . In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara e SARGENTINI, Vanice (Orgs). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

MISKOLCI, Richard. O segredo de Brokeback Mountain ou o amor que ainda não diz seu nome. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 14(2), pp. 549-571, 2006. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n2/a20v14n2.pdf>>. Acesso: 30 out. 2018.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOLON, Susana I. *Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MONTEIRO, Dulcinéa da M. R. Apresentação. In: MONTEIRO, D. da M. R. (Coord.). *Jung e o cinema*. Curitiba: Juruá, 2013.

MORENO, Antônio. **A personagem Homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2002.

MORIN, Edgar. **Edgar Morin na Era Planetária**. Parte 2. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=C_hNtkX8m4>. Acesso em 15 mar. 2017.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp. 437-453.

NEVES, Sofia; NOGUEIRA, Conceição. Metodologias feministas: a reflexividade ao serviço da investigação nas Ciências Sociais.

Psicologia: Reflexão e Crítica, Porto Alegre, v.18, n. 3. pp. 408-412, 2005. Disponível em:< <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722005000300015> >. Acesso em 15 de mai. 2018.

O GLOBO. **Filme ‘Filadélfia’ aborda a Aids em Hollywood pela primeira vez**. 2013. Disponível em:<

<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/filme-filadelfia-aborda-aids-em-hollywood-pela-primeira-vez-9889804>>. Acesso: 04 nov. 2018.

O QUE É BDSM? Disponível em:<

<https://gasmask.wordpress.com/bdsm-definicoes/>>. Acesso em: Acesso em: 02 de ago. 2018.

OCANHA, Rafael F. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidade. Repressão, Resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EDUFSCar, 2015. pp. 149-175.

OLIVEIRA, Daniel. **Acesso ao mainstream afirma a diversidade do cinema queer**. 2018. Disponível

em:<<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/acesso-ao-mainstream-afirma-a-diversidade-do-cinema-queer-1.1562401>>. Acesso em: 20 de jun. 2018.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. **Fassbinder e Querelle**. 18 mai. de 2015. Disponível em:<

<https://cinemaeuropeu.blogspot.com/2015/05/fassbinder-e-querelle.html>>. Acesso: 04 de mar. 2018.

PAIXÃO, Gabriel. **Fome de viver (1983)**. 2016. Disponível em:<<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2016/01/fome-de-viver-1983/>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

PARIZI, Vicente. Überman: mudanças na (auto)imagem masculina, homossexualidade e homofobia analisadas a partir das imagens produzidas por Tom of finland. **História e Perspectivas**, Uberlândia, n. 35, 2006. pp. 57-98. Disponível em:<<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19061>>. Acesso: 05 de set. 2018.

PARRODE, Rafael C.. **O Fantasma, de João Pedro Rodrigues (Portugal, 2000)**. Cinética, Cinema e Crítica. 2013. Disponível em:< <http://revistacinetica.com.br/home/o-fantasma-de-joao-pedro-rodrigues-portugal-2000/>>. Acesso: 29 out. 2018.

PEIDRO, Santiago. **Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI**. *LatinoAmérica*, 2017. pp. 257-289. Disponível em:< <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857417300091>> . Acesso: 10 jan. 2018.

_____. Reflexiones Acerca de la caída del padre y las minirías sexuales. *Affectio Societatis*, vol. 10, n. 19, 2013. Disponível em:<<http://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/18001>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos A. O papel da cultura gay. In: **Mente, Cérebro e Filosofia: Foucault**, v. 4, 2ª ed., São Paulo, Duetto Editorial, 2011. pp. 69-77.

PERRONE, R. Os rapazes da Banda. (The Boys in the Band, 1970), William Friedkin. O dia da fúria. 18 mai. de 2013. Disponível em:< <https://diadafuria.wordpress.com/2013/05/18/os-rapazes-da-banda-the-boys-in-the-band-1970-william-friedkin/>>. Acesso eu 01 de ago. 2015.

PINO, Angel. Imagem, mídia e significação. In: LENZI, Lucia H. C.; DA ROS, Silvia Z.; DE SOUZA, Ana M. A.; GONÇALVES, Marise M. (Or^{as}). **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: UFSC, 2006.

PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara e SARGENTINI, Vanice, Introdução. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara e SARGENTINI, Vanice (Orgs). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

PISCITELLI, Adriana. Apresentação. In: **Cadernos Pagu**, Dossiê Antropologia, Gênero e Sexualidade no Brasil: Balanço e Perspectivas. (Org^a) FERREIRA, Carolina F. C., Campinas, nº 42, pp. 7-12, jan./jun. 2014. Disponível em:< <http://humanas.blog.scielo.org/blog/2014/09/19/antropologia-genero-e-sexualidade-no-brasil-balanco-e-perspectivas/>> . Acesso em: 15 mar. 2018.

PIZARRO, Marcio. A masculinidade em cena ou encena?. In: Vários autores. **Masculinidade em crise**. Porto Alegre: APPOA, 2005. Pp. 226-240.

PONTES, Carlos F. B. Peter Brook: Um renovador – entre o Ocidente e o Oriente – da Encenação contemporânea. São Paulo. ECA/USP, 2005. **Dissertação** de mestrado. 198 fls.

PORCHAT, Patrícia. Ato performativo e desconstrução: o gênero em Judith Butler. In: AMBRA, Pedro E. S.; SILVA JR. Nelson (Org^{os}). **Histeria & gênero – Sexo como desencontro**. São Paulo: nVersos, 2014. pp. 33-52.

PRADO, Marco A. M.; MACHADO, Frederico V. **Preconceito contra homossexualidades. A hierarquia da invisibilidade**. São Paulo: Cortez, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAINER Werner Fassbinder – **O anarquista da Fantasia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

REVISTA CULT. **Pressão por representatividade em Hollywood não foi bem sucedida, conclui estudo**. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/hollywood-ainda-exclui-minorias-da-tela-mostra-estudo/>>. Acesso: 30 out. 2018.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, 2005, V. 48 N^o 2. pp.613-648. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000200007&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 01 de dez 2014.

RICE-SAYRE, Laura. **Dominação e desejo: uma leitura materialista-feminista de “O beijo da mulher aranha” de Manuel Puig**. S/D, pp. 13-28. Disponível em: <<http://br.librosintinta.in/beijo-da-mulher-aranha-pdf.html>>. Acesso em: 01 de ago. 2016.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org^{os}). **New Queer Cinema, Cinema, Sexualidade e Política**. Caixa Cultural, 2015.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. RJ: Zahar, 2011.

RODRIGUES, Ana L. Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (STAR System). In: DUNKER, Christian I. L.; RODRIGUES, Ana L. (Orgs.) **Cinema e Psicanálise**. São Paulo: nVersos, 2014. pp. 27-36.

RUBIN, Gayle. **Pensando o sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade**. Trad. Felipe Bruno Martins Fernandes e Revisão de Miriam Pillar Grossi. 1984.

RURAL, Álvaro C. 2014. *Cruising de Al Pacino, blanco equivocado de los movimientos gays*. Disponível em:<<https://www.jotdown.es/2014/03/cruising-de-al-pacino-blanco-equivocado-de-los-movimientos-gais/>>. Acesso em 15 de jul. 2018.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies**. New York: Harper & Row, 1987.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies**. New York: Harper & Row, 1987.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu – Políticas anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANTOS, Ana C. Sexualidades politizadas: ativismo nas áreas da AIDS e da orientação sexual em Portugal. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, n. 18, 2002. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/csp/v18n3/9288.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SANTOS, I. A. dos. Narrativas de um adolescente homoerótico: conflitos do ‘eu’ na rede de relações sociais da infância à adolescência. Rio de Janeiro, 2008. **Dissertação de Mestrado** – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em:<http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610578_08_cap_02.pdf>. Acesso em: 25 de ago. de 2015.

SARA, Salih. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SARMET, Érica; Mariana BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, Canoas, v. 18, n. 38, 2016. Disponível em:<<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2227>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SCHOONOVER, Karl; GALT, Rosalind. Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, 2015. Disponível em:<

http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF30/11_Os_mundos_do_cinema_queeer.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2018.

SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**, v. 16, São Paulo: 1998. Disponível em:<

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183>>. Acesso: 29 out. 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, nº 28, pp. 19-54, jan./jun. 2007. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf> >. Acesso em: 19 mar. 2018.

SENA, Tito; LAGO, Mara C. S.; GROSSI, Miriam P. Os relatórios Kinsey, Masters & Johnson, Hite: sexualidades, estatísticas e normalidades – configurando a persona numerabilis. In: GROSSI, Miriam P.; LAGO, Mara C. de S.; NUERNBERG, Adriano, H. *Estudos in(ter)disciplinados. Gênero, Feminisno, Sexualidade*. Florianópolis: Ed. Das Mulheres, 2010. pp. 235-256.

SILVA, Marco A. A cidade de São Paulo e os territórios do desejo: uma etnografia do festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual. *EcoPós*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 3, 2013. Disponível em:< https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/830>. Acesso em: 16 mar. 2018.

_____. Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual. *Aceno*, Cuiabá, vol. 2, n. 3, 2015. Disponível em:><http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2538>>. Acesso: 13 mar. 2018.

SILVEIRA, F. O Homossexual no cinema: O dilema da representação. **@rasilianas.org**, ago. 2011. Disponível em:< <http://advivo.com.br/blog/marise/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao>>. Acesso em: 25 de ago. 2015.

SILVEIRA, William. **Amor e restos humanos**. Papo de cinema. Disponível em:< www.papodecinema.com.br/filmes/amor-e-restos-humanos/>. Acesso: 30 out. 2018.

SIMÕES, Júlio A. Gerações e identidades homossexuais entre homens: narrativas, tempo, diferença. In: ASSIS, Gláucia de O.; MINELLA, Luzinete S.; FUNK, Susana B. (Org^{as}). **Entrelugares e mobilidades. Desafios feministas**. Tubarão: Copiart, 2014. pp. 365-382.

SOUZA, Tamires de; BENTO, Marina; SILVA, Daniela; SALVE, Samanta. A história do Blu-ray. Disponível em:< <https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-blu-ray/comment-page-1/>>. Acesso em: 11 de jun. 2018.

SPARGO, Tamsin, **Foucault y la teoría queer**. Barcelona, Gedisa, 2004.

STAFFORD, Jeff. **April Showers: Midnight Express (1978)**. 2004. Disponível em:< <http://thefilmexperience.net/blog/2014/4/27/april-showers-midnight-express-1978.html>>. Acesso em: 24 out. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine – Estructuralismo, semiótica, narratologia, psicoanálisis, intertextualidad**. Barcelona: Paidós, 1999.

TONELI, M. Juraci F.; ADRIÃO, Carla G. Sexualidades masculinas: perspectivas teórico-metodológicas. In: GROSSI, Miriam P.; BECKER, Simone; LOSSO, Juliana C. M.; PORTO, Rozeli M.; MULLER, Rita de C. F. **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. pp. 93-106.

TREVISAN, João S. **Seis balas num buraco só – A crise do masculino**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Devassos no paraíso – a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. São Paulo: Record, 2007.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

UAIE+CINEMA. **Descoberta da orientação sexual ganha o cinema mainstream em ‘Com amor, Simon’**. Publicado no Correio Brasiliense, 04 de abril de 2018. Disponível em:< <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2018/04/05/noticias-cinema,224989/descoberta-da-orientacao-sexual-ganha-o-mainstream-em-com-amor-simon.shtml>>. Acesso em: 15 de jun. 2018.

VELHO, Gilberto. Apresentação. In: GUIMARÃES, C. D. O **homossexual visto por entendidos**. RJ: Garamond, 2004.

VEYNE, Paul. **Foucault. Seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

VIANA, Luciene G.; Isalena S. CARVALHO, Isalena S. Gêneros inteligíveis em cena: o cinema e a produção de verdades sobre os corpos. **Athenea Digital**, v. 14, 2014. Disponível em:< https://www.researchgate.net/publication/287450310_Generos_inteligib es_en_la_escena_el_cine_y_la_produccion_de_verdades_sobre_los_cue rpos>. Acesso em: 15 mar. 2018.

VIANA, Nildo. **Cinema e mensagem. Análise e assimilação**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

WELZER-LANGER, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Estudos feministas**, ano 9, 2º, pp. 460-482, 2001. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8635.pdf>>. Acesso em: 14 de set. 2018.

ZANUZZO, Verônica Abreu; BONAI, Rafael Jose. Intertextualidade e Cinema: breve análise dos filmes De Volta Para o Futuro e suas influências intertextuais em Efeito Borboleta e O Homem do Futuro. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, 2012. Disponível em:< <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0049-1.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

ZOLTOWSKI, Ana P. C; COSTA, Angelo B.; TEIXEIRA, Marco A. P; KOLLER, Silvia H. Qualidade metodológica das revisões sistemáticas em periódicos de psicologia brasileiros. **Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, vol. 30, nº 1, pp. 97-104, jan./mar. 2014. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722014000100012&script=sci_abstract&tlng=pt >. Acesso em: 14 fev. 2018.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A COR Púrpura. Direção: Steven Spielberg, 1983. Produção: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Quincy Jones. Intérpretes: Whoopi Goldberg e outros/as. Roteiro: Menno Meyjes. São Paulo: Abril, 2008. 1 DVD (154 min.), widescreen, color.

A LUTA pela Beleza. Direção: Ekachai Uekrongtham e Desmond Sim, 2003. Produção: Phuttiiphong Aroonpheng, Paiboon Damrongchaitham. Intérpretes: Asanee Suwan, Sorapong Chatree. (118 min.), widescreen, color.

ALMAS Gêmeas Direção: Peter Jackson, 1993. Produção: Jim Booth e Peter Jackson. Intérpretes Kate Winslet, Melanie Lynskey e outros/as. Roteiro: Peter Jackson e Frances. São Paulo: 1 DVD (133min.), widescreen, color.

AMOR e Restos Humanos. Direção: Denys Arcand, 1993. Produção: Roger Frappier. Intérpretes: Ben Watt, Cameron Bacroft e outros/as. Roteiro: Brad Fraser. São Paulo: 1 DVD (100 min.). widescreen, color.

ANJOS da Noite. Direção: Wilson Barros, 1987. Produção: André Klotzel, Zita Carvalhosa. Intérpretes: Zezé Mota, Antônio Fagundes, Marília Pera e outros/as. Roteiro: Wilson Barros. São Paulo: 1 DVD (98 min.) widescreen, color.

BETE Balanço. Direção: Lael Rodrigues, 1984. Produção: Tizuka Yamasaki. Intérpretes: Débora Bloch Lauro Corona e outros/as. Roteiro: Lael Rodrigues e Yoya Wurch. São Paulo: cópia CTAV (72 min), color.

BUBBLE. Direção: Eytan Fox, 2006. Produção: Gal Uchovsky, Ronen Ben-Tal, Amir Feingold, Intérpretes: Ohad Knoller, Yousef Sweid e outros/as. Roteiro: Eytan Fox e Gal Uchovsky. (117 min), widescreen, color.

COM AMOR, Simon. Direção: Greg Berlanti, 2018. Produção: Marty Bowen Wyck Godfrey. Intérpretes: Nick Robinson, Josh Duhamel e outros/as. Roteiro: Isaac Aptaker, Elizabeth Berger. (110 min.), widescreen, color.

CONVERSATIONS with the ancestors – The Color Purple from book screen. Director: Laurent Bouzereau. Entrevistados: Steven Spielberg e outros/as. Roteiro: Laurent Bouzereau. Julho, 2003. Vídeo (27 min) widescreen, color.

CORPO Elétrico. Direção: Marcelo Caetano, 2017. Produção brasileira; Roteiro Marcelo Caetano. Intérpretes: Kelner Macêdo, Lucas Andrade e outros/as. (96 min.), widescreen, color.

DOIS Tiras Meio Suspeitos. Direção: James Burrows, 1982. Produção: Mitchell L. Gamson, Aaron Russo, Francis Veber. Intérpretes: John

Hurt, Ryan O'Neal e outros/as. Roteiro: Francis Veber. 1 VHS (98 MIN), color.

FAZENDO Amor. Direção: Arthur Hiller, 1982. Intérpretes: Harry Hamlin, Kate Jackson, Michael Ontkean e outros/as. Roteiro: A. Scott Berg (história) Barry Sandler. 1 DVD (113 min.), widescreen, color, son.

FELIZES Juntos. Direção: Wong Kar-Wai, 1997. Produção: Intérpretes: Tony Leung Chiu-Wai, Leslie Cheung, Chang Chen. Roteiro: Wong Kar-Wai. São Paulo, 1 DVD (96 min.), widescreen, widescreen PB e color.

FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme, 1993. Produção: Jonathan Demme e Edward Saxon. Intérpretes: Tom Hanks, Denzel Washington e outros/as. Roteiro: Ron Nyswaner. São Paulo: 2006. 1 DVD (128 min.), widescreen, color.

FOME de viver. Direção: Tony Scott, 1983. Produção: Dick Shepherd. Intérpretes: Catherine Deneuve, David Bowie, Susan Sarandon, Cliff de Young e outros/as. Roteiro: Whitley Strieber (romance), Ivan Davis. São Paulo: 1 DVD (100 min.), widescreen, color.

GAY Sex in the 70's. Direção: Joseph Lovett, 2005. Produção: Michael Sean Kaminsky

Joseph Lovett. Entrevistados: Tom Bianchi, Larry Kramer e outros/as. Tribeca, 2005, (67 min.), widescreen, color.

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz, 2002. Produção: Isabel Diegues, Maurício A. Ramos e Walter Salles. Intérpretes: Lázaro Ramos, Marcela Cartaxo, Flávio Bauraquí e outros/as. Roteiro: Karim Ainouz. São Paulo: 1 DVD (100 min.), widescreen, color.

ME CHAME Pelo Seu Nome. Direção: Luca Guadagnino, 2017. Produção: Peter Spears, Luca Guadagnino e outros. Intérpretes: Armie Hammer, Timothée Chalamet, Michael Stuhlbarg e outros/as. Roteiro: James Ivory. São Paulo: 2018, 1 DVD, (132 min.), widescreen, color.

MENINOS não Choram. Direção: Kimberly Peirce, 1999. Produção: Christine Vachon, Intérpretes: Hilary Swank Chloë Sevigny. Roteiro: Kimberly Peirce e Andy Bienen. São Paulo: 2013. 1 Blu-Ray (118 min). widescreen, color.

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins, 2016. Produção: Adele Romanski, Dede Gardner, Jeremy Kleiner. Intérpretes:

Trevante Rhode, André Holland e outros/as. Roteiro: Barry Jenkins. (110 min), color.

NÃO É O HOMOSSEXUAL que é perverso, mas a situação em que ele vive (Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt, 1971). Direção Rosa von Praunheim. Alemanha: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2hUYgYbhoq8>>. Acesso em 01 de jul. 2018.

O BEIJO da Mulher Aranha. Hector Babenco, 1985. Produção: David Weisman. Intérpretes William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga e outros/as. Adaptação: Leonard Schrader. São Paulo: 1 DVD (121 min.), widescreen, color.

O EXPRESSO da Meia Noite. Direção: Allan Parker, 1978. Produção: Alan Marshall e David Puttnam. Intérprete: Brad Davis, Irene Miracle, Bo Hopkins e outros/as. Roteiro: Oliver Stone. São Paulo: 1 Blu-Ray, 2013, (120 min.), widescreen, color.

O FANTASMA. Direção: João Pedro Rodrigues, 2000. Produção: Amândio Coroado. Intérpretes: ricardos Meneses, Beatriz Torcado e outros/as. Argumento: João Pedro Rodrigues. São Paulo: 1 DVD (90 min), widescreen, color.

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee, 2005. Produção: James Schamus. Intérpretes: Heath Ledger, Jake Gyllenhaal e outros/as. Roteiro: Diana Ossana, Larry McMurtry. São Paulo: 2008, 1 Blu-Ray (134 min.), widescreen, color.

OS RAPAZES da Banda. Direção: William Friedkin, 1970. Produção: Mart Crowley, Kenneth Utt, Dominick Dunne, Robert Jiras. Intérpretes: Kenneth Nelson Leonard Frey e outros. Roteiro: Mart Crowley. São Paulo: 1 DVD (119 min), widescreen, color.

PARCEIROS da Noite (Cruising). Direção William Friedkin, 1980. Produção: Jerry Weintraub. Intérpretes: Al Pacino, Paul Sorvino, Karen Allen. Roteiro: William Friedkin, Gerald Walker (argumento). 1 DVD (106 min), widescreen, color.

PLATA Quemada. Direção: Marcelo Piñeyro, 2000. Produção Oscar Kramer Intérpretes: Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega e outros/as. Roteiro: Marcelo Figueras e Marcelo Piñeyro. São Paulo: 2001. 1 DVD (125 min), widescreen, color;

SÁBADO à Noite no Baths. Direção: David Buckley, 1975. Intérpretes: Roteiro: Franklin Khedouri (roteiro), David Buckley. 1 DVD (86 min.). color.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein Jeffrey Friedman, 1995. Produção: Rob Epstein Jeffrey Friedman. Roteiro: Vito Russo, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, Armistead Maupin. 1 DVD. (102 min). widescreen, color, son.

THE HISTORY of Cruising – Exorcising Cruising. Direção Laurent Bouzereau. Nova York: Laurent Bouzereau. 2007. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=_YEVFlv3MEA>. Acesso em: 20 de jul. 2018.

THE NORMAL heart. Direção: Ryan Murphy, 2014. Produção: Brad Pitt, Ryan Murphy, Scott Ferguson. Intérpretes: Mark Ruffalo, Matt Bomer e outros/as. Roteiro: Larry Kramer. São Paulo, 2014: 1 DVD (132 min), widescreen, color.

THE PERVER'TS guide to cinema. Direção: Sophie Fiennes, 2006. Produção: Sophie Fiennes, Georg Misch, Martin Rosenbaum, Ralph Wieser. Intérprete: Slavoj Žižek. Roteiro: Slavoj Žižek. Reino Unido, Áustria, Países Baixos: Junho. 1 DVD (150 min), color.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott, 1991. Produção: Ridley Scott e Mimi Polk. Intérprete: Susan Sarandon, Geena Davis e outros/as. Roteiro: Callie Khouri. São Paulo, 2013: 1 DVD (129 min), widescreen, color.

UM Estranho no Lago. Direção: Alain Guiraudie, 2013. Produção: Sylvie Pialat, Jean-Laurent Csinidis. Intérpretes: Pierre Deladonchamps e outros. Argumento: Alain Guiraudie. (97 min), widescreen, color.