

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior

CINEMA GAY BRASILEIRO
Políticas de representação e além

Recife
2015

LUIZ FRANCISCO BUARQUE DE LACERDA JÚNIOR

**CINEMA GAY BRASILEIRO:
políticas de representação e além**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa em Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Freire Prysthon.

Recife
2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

L131c Lacerda Júnior, Luiz Francisco Buarque de
Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além / Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior. – Recife: O Autor, 2015.
185 f.: il.

Orientador: Ângela Freire Prysthon.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Comunicação, 2015.
Inclui referências e apêndice.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. 3. Homossexualismo no cinema. 4. Cinema - Identidade de gênero. I .Prysthon, Ângela Freire (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-179)

LUIZ FRANCISCO BUARQUE DE LACERDA JÚNIOR

TÍTULO DO TRABALHO: CINEMA GAY BRASILEIRO: POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO E ALÉM.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 30/06/2015

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Gustavo Gomes da Costa Santos
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira
Universidade Católica de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ângela Prysthon pela oportunidade de desenvolver, sob sua orientação, o projeto de pesquisa que propus ao PPGCOM/UFPE. Agradeço especialmente pelo apoio que recebi e pela liberdade que tive durante todo o período, o que me permitiu lidar com as crises necessárias ao amadurecimento da pesquisa com relativa tranquilidade.

Agradeço a Benedito Medrado, Gustavo Gomes, Nina Velasco e à própria Ângela pelo julgamento preciso do meu projeto durante a banca de qualificação, imprescindível para a principal mudança de rota que ele tomou e que o trouxe ao formato atual.

Sou também grato a Thomas Waugh, supervisor de meu estágio de doutoramento na *Concordia University*, pelo acolhimento caloroso em meu primeiro inverno a 40°C negativos. A convivência não somente com ele, mas com todo o seu círculo de amigos, pesquisadores e interessados nas questões LGBT e *queer* foi de extrema importância na reestruturação da tese após as mudanças trazidas pela qualificação.

Agradeço também a Mao Lei, amigo com quem pude partilhar da condição de estrangeiro, distantes que estávamos da cultura franco-anglófona da maior parte do grupo da *Concordia* e unidos, além disso, pela matação jocosa de tudo que nos parecia estranho e pelas opiniões compartilhadas a respeito dos belos rapazes com quem cruzávamos e com quem ele não tinha o menor pudor de pedir para tirar uma foto. Eu geralmente servia de fotógrafo.

O próprio doutorado sanduíche em Montréal foi uma oportunidade única para, isolado e fora do meu contexto, mergulhar nos mais de cem filmes, entre longas, médias e curtas-metragens que levei comigo e um *hard disk* portátil, e descobrir uma nova e instigante história do cinema brasileiro, parte da qual tento dar conta nesta tese. Sou extremamente grato à CAPES por isso.

Agradeço aos amigos André Antônio, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida, com quem pude exercitar o contraponto prático ao trabalho teórico que compõe a pesquisa acadêmica, através tanto de nosso coletivo Surto & Deslumbramento, empenhados que estamos em construir nós próprios a história do cinema gay brasileiro com muita pinta e afetação, quanto do exercício diário de tais características, botando a cara no sol e causando!

Agradeço ainda a Ilka Tavares, minha mãe, que mesmo em condições difíceis, elegeu a nossa educação – minha e de meu irmão – como prioridade, o que fez e faz uma enorme diferença ainda hoje, especialmente no que diz respeito à gama de oportunidades que temos à frente.

Por fim, agradeço a João Vigo, meu marido e companheiro há dez anos, e que nos últimos quatro teve que lidar com a fase “doutorado”, que contou, de minha parte, com uma brusca queda de renda e um repentino aumento da irritabilidade. Sou grato por seu apoio em todos os níveis e pela segurança e tranquilidade que sua presença traz, sempre.

RESUMO

Grande parte dos estudos a respeito do homoerotismo no cinema brasileiro teve como norte, até então, as políticas de representação e sua análise do potencial dos filmes de conservação ou transgressão dos discursos heteronormativos hegemônicos. Não perdendo de vista essa questão, mas ampliando o leque de abordagens, esta tese passa em revista a história do cinema brasileiro e seu tratamento do homoerotismo masculino, buscando analisar, por meio de um formato panorâmico, diferentes questões em torno do tema. Assim, as chanchadas das décadas de 1930, 40 e 50 são investigadas a partir de dois elementos: seu uso cômico de estereótipos e sua relação com a cultura homoerótica da época através do conceito de espectadorialidade *queer*. Já os primeiros filmes que abordaram o tema de forma direta, na década de 60, são analisados a partir de sua relação com a homofobia enquanto elemento constitutivo da masculinidade nacional. As pornochanchadas e o cinema da Retomada, por sua vez, são examinados a partir de sua relação com as identidades homoeróticas vigentes em cada período, sejam a bicha, o bofe e o entendido do primeiro caso, seja o gay do segundo. Os curtas-metragens das décadas de 1990 e 2000 e os festivais de cinema LGBT são descritos à luz da emergência da concepção de um cinema gay brasileiro. Por fim, o cinema contemporâneo é interpelado tanto a partir de sua relação com duas diferentes tendências do ativismo LGBT – o assimilacionismo e o liberacionismo – quanto por sua aproximação da sensibilidade *camp* e dos fundamentos dos estudos *queer*.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema gay. Cinema queer.

ABSTRACT

So far, most of the research on Brazilian queer cinema was based on the politics of representation, i.e., on the potential (or lack thereof) of movies in disrupting the hegemonic heteronormative discourses. Keeping an eye on this issue, but also trying to broaden the range of approaches, this thesis reviews the history of Brazilian cinema and its representation of male homoeroticism, trying to analyze a diverse array of issues surrounding the topic. In this sense, the *chanchadas* of the 1930s, 40s and 50s are analyzed from two different perspectives: its comical usage of homoerotic stereotypes and its relation to the homoerotic culture of its time. The first movies that dealt directly with male homoeroticism, in the 60s, are scrutinized on their relation to homophobic discourses that are constitutive of the national masculinity. The *porno-chanchadas* and the *Retomada* cinema are examined in relation to the male homoerotic identities particular to each period, such as the *bicha*, the *bofe* and the *entendido* of the former, and the gay of the later. The short films of the 90s and 2000s and the LGBT film festivals are considered in the light of the emergence of the concept of a Brazilian gay cinema. Finally, Brazilian contemporary cinema is analyzed from its relation to two different trends of LGBT activism - assimilationism and liberationism - and also from its use of both the camp sensibility and the assumptions of queer theory.

Keywords: Brazilian cinema. Gay cinema. Queer cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipo efeminado em <i>Alô, Alô Carnaval</i>	37
Figura 2 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, o tipo efeminado em <i>Carnaval no Fogo, Garotas e, Os Dois Ladrões e Virou Bagunça</i>	40
Figura 3 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, a transgeneridade farsesca em <i>Alô, Alô Carnaval, Carnaval no Fogo, Aviso aos Navegantes, Barnabé, Tu És Meu, Carnaval Atlântida, A Dupla do Barulho, Entrei de Gaiato e Virou Bagunça</i>	46
Figura 4 – Jonjoca e Madame Gaby refletem-se no espelho imaginário; o corpo masculino de Jonjoca liberta-se da couraça feminina.....	48
Figura 5 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo: 1) Crispim desenha Pitanga; 2) Crispim e Pitanga se desentendem; 3 e 4) Crispim olha Manuel de cima a baixo e convida-o para um café; Manuel sai sem responder, deixando Crispim irritado.....	55
Figura 6 – Números de carnaval em <i>Alô, Alô Carnaval</i> (primeira imagem), <i>Carnaval no Fogo</i> (segunda) e <i>Carnaval Atlântida</i> (duas últimas).....	61
Figura 7 – Carmem Miranda em <i>Alô, Alô Carnaval</i> , Emilinha Borda, Eliana Macedo e Adelaide Chiozzo em <i>Aviso aos Navegantes</i> e Virgínia Lane, Marlene e Dalva de Oliveira em <i>Tudo Azul</i>	68
Figura 8 – O beijo fora de campo em <i>O Beijo</i> (Flávio Tambellini, 1964).....	74
Figura 9 – <i>Calvário (Kruisdraging)</i> , de Hieronymus Bosch.....	75
Figura 10 – Figuras fofocando em detalhes do quadro Bosch.....	76
Figura 11 – Reações do delegado e seu assistente, dos vizinhos, dos colegas de trabalho e da esposa ao beijo dado por Arandir.....	77
Figura 12 – Clima de linchamento em Bela Vista ante o retorno do engenheiro José Roberto.....	78
Figura 13 – Dênis recebe um soco de Teleco e desmaia. No chão, fora de campo, recebe ainda vários chutes deste.....	88
Figura 14 – Didi é obrigado a vestir-se de mulher, usar peruca e maquiagem, enquanto é xingado e agredido pelo grupo.....	89
Figura 15 – Vado e Neusa atacam Veludo; Vado oferece maconha e faz Veludo rastejar no chão.....	97
Figura 16 – Beto e Marlene, Beto e Ramiro.....	100
Figura 17 – André e o gerente do banco.....	102
Figura 18 – Decoração excessiva <i>kitsch</i> ou clássica, a depender da posição social da bicha e do entendido. Filmes: <i>A Navalha na Carne, Os Imorais, A Rainha Diaba, Barra Pesada, Bahia de Todos os Santos, Estranho Triângulo, A Casa Assassina e O Casamento</i>	106

Figura 19 – Figurino mais discreto mas ainda assim característico dos entendidos em <i>Anjos e Demônios</i> , <i>Estranho Triângulo</i> , <i>A Morte Transparente</i> e <i>As Confissões do Frei Abóbora</i>	107
Figura 20 – Carlinhos e Eloína dançam abraçados ao som de <i>Outra Vez</i> , de Roberto Carlos.	110
Figura 21 – Eloína vinga-se de Mateus Romeiro entre declarações debochadas de amor.	112
Figura 22 – A apresentação das três versões de Carlos: na primeira linha com Maria, na segunda com Pedro e na terceira solteiro (mas não sozinho; uma ficante dorme embaixo do cobertor).	134
Figura 23 – Francisco e Tomaz se abraçam e lembram da mãe ao saberem da ida do segundo à Rússia.....	137
Figura 24 – Francisco e Tomaz noivam, “você não acha que eu deixar você viajar pra lá sem uma aliança, né?”	137
Figura 25 – João Francisco dos Santos ouve os crimes dos quais é acusado.	146
Figura 26 – Os extremos feminino (à esquerda) e masculino (à direita) de João Francisco.	147
Figura 27 – Artificialismo em <i>Doce Amianto</i>	155
Figura 28 – Artificialismo em <i>Batguano</i>	156
Figura 29 – Retroprojeção assumida.....	157
Figura 30 – Mistura indistinta entre frívolo e sério, alto e baixo.	159
Figura 31 – Vários estágios do relacionamento entre Elvis e Madona.	167

SUMÁRIO

1 Introdução.....	10
2 O tipo efeminado e a transgeneridade farsesca.....	31
3 Práticas de conotação e espectralidade <i>queer</i>	53
4 Homofobia.....	72
5 A bicha, o bofe e o entendido.....	91
6 Cinema gay brasileiro.....	114
7 Igualdade vs. diferença.....	129
8 <i>Camp, queer</i>	150
9 Considerações finais.....	172
REFERÊNCIAS.....	175
APÊNDICE A – Filmes abordados por capítulo.....	183

1 Introdução

O poder dos meios de comunicação de massa foi alvo de estudos ao longo de todo o século XX, em geral a partir de uma perspectiva marxista, ou seja, pensando a comunicação de massa no contexto da luta de classes. Na Escola de Frankfurt, a partir dos anos 1930, Walter Benjamin e Theodor Adorno assumiram posições antagônicas no debate. Para Benjamin, meios como a fotografia, o rádio e principalmente o cinema traziam um potencial revolucionário. Por um lado, em comparação com as artes clássicas, a capacidade expressiva dos novos meios abriria maiores possibilidades de diálogo com a sensibilidade do indivíduo moderno. Por outro, o declínio da aura própria às obras clássicas deslocaria a experiência de veneração para uma relação muito mais próxima entre espectador e obra. Havia, porém, um obstáculo:

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes a esse controle. (BENJAMIN, 1986 [1936], p. 180)

Já para Adorno, ao contrário, somente a arte teria o potencial de gerar no espectador alguma consciência política, ou seja, abalar a ideologia burguesa que o alienava de suas reais condições materiais e o mantinha assim em situação de exploração. Isso se dava porque a cultura de massa estaria indelevelmente enredada no que ele denomina indústria cultural, um dispositivo de produção e distribuição regido pelo mercado. Além disso, em comparação com a arte, a “limitada” capacidade expressiva da cultura de massa a tornaria apta somente a divertir (em ambos os sentidos da palavra: entreter e desviar a atenção), o que levou Adorno a classificá-la como alienante por definição. Apesar das posições opostas, tanto Benjamin quanto Adorno reconheceram na comunicação e cultura de massa um grande poder de influência, fosse em seu potencial revolucionário, fosse em sua capacidade diversionista e conservadora.¹

Essa discussão foi levada adiante por Louis Althusser em 1970, ainda em termos marxistas. Althusser, porém, deslocou o conceito de ideologia, pensando-a não mais

¹ Para uma discussão mais aprofundada a respeito, ver o artigo *A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura*, de Renato Ortiz (1986).

como uma má-consciência externa ao indivíduo e de caráter alienante em relação à realidade material. Para ele, pelo contrário, a ideologia tanto seria responsável pela constituição do indivíduo enquanto sujeito social, quanto teria ela própria uma existência material, dada a sua capacidade de dar um sentido social à realidade. Além disso, como a existência social do indivíduo somente seria inteligível a partir da ocupação de posições determinadas pela ideologia dominante, a submissão a ela seria, assim, inescapável. Nesse contexto, os maiores responsáveis pelas operações de significação da realidade material e subjetivação dos indivíduos seriam os *Aparelhos Ideológicos de Estado* – escola, família, religiões, imprensa, meios de comunicação e cultura de massa – todos sujeitos em maior ou menor grau à ideologia hegemônica da classe dominante.²

A abordagem de Althusser permitiu que alguns teóricos se dedicassem a investigar os meios de comunicação de massa em termos de seus efeitos de subjetivação sobre os indivíduos. O cinema foi o objeto ideal para esses estudos, já que o dispositivo cinematográfico – sala escura, situação de imobilidade do indivíduo, impressão de realidade da narrativa clássica – parecia dar ao meio um grande poder de influência sobre seu público. Através de uma abordagem psicanalítica, o engajamento do espectador com o filme foi entendido a partir tanto de processos de regressão a estágios psíquicos básicos quanto da exploração de suas pulsões eróticas fundamentais. Assim, o cinema poderia levar o espectador a um estado de introversão narcísica (Jean-Louis Baudry), à projeção e identificação próprias ao estágio do espelho lacaniano (Christian Metz), ou até a engajar-se na narrativa através da escopofilia, via voyeurismo e fetichismo (Laura Mulvey).³ Apesar das diferentes vias, todas as abordagens chegaram a um modelo de espectador inteiramente manipulável pelo dispositivo cinematográfico e disponível à completa absorção da ideologia despejada sobre ele pelos filmes.

O estudo de Mulvey (1983 [1975]) foi importante também por deslocar a questão ideológica da dominação de classe para a dominação patriarcal, sendo um dos primeiros trabalhos a analisar o dispositivo cinematográfico através de uma perspectiva feminista.

² Para detalhes, ver *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (ALTHUSSER, 1974 [1970]).

³ Para uma descrição mais completa da abordagem psicanalítica da espectralidade no cinema, ver o capítulo *From Linguistics to Psychoanalysis* do livro *Film Theory: An Introduction* (STAM, 2000).

Para ela, a diferença formal no tratamento de personagens femininos e masculinos no cinema narrativo clássico (objetificação *versus* subjetificação; passividade *versus* atividade; sujeição *versus* agência) refletiria os lugares reservados a mulheres e homens na ideologia patriarcal. Nesse sentido, se a fruição do prazer visual proporcionado pela estrutura narrativa clássica estava condicionada à adesão à ideologia dominante, o cinema cumpria assim um importante papel em sua reiterada legitimação.

Esse tensionamento da abordagem marxista, que expandiu o foco da luta de classes para um amplo espectro de questões, foi resultado de uma crise no próprio marxismo⁴, que levou a década de 1960 a testemunhar a constituição da chamada Nova Esquerda, conjunto de movimentos sociais – dentre eles os movimentos negro, feminista, estudantil, pacifista e de contracultura – que abordou questões transversais à luta de classes. Foi o caso também do movimento lésbico e gay.

É possível encontrar tentativas organizadas de defesa dos homossexuais já na virada do século XIX para o XX, através de associações de cunho eminentemente científico que se dedicaram, por um lado, a organizar e divulgar um corpo de conhecimento a respeito das práticas homoeróticas e, por outro, intervir politicamente no sentido de descriminalizar tais práticas. É o caso do *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*, ou Comitê Científico Humanitário, fundado em 1897 na Alemanha, e da *British Society for the Study of Sex Psychology*, fundada em 1913 no Reino Unido. Na década de 1950, surgiram mais organizações, estruturadas então a partir de modelos de terapia de grupo e dedicadas a discutir e esclarecer a condição homossexual junto aos próprios homossexuais. É o caso do *Arcadie*, na França, e da *Mattachine Society e Daughters of Bilitis*, nos EUA, que mantiveram ainda uma atuação política no sentido, mais uma vez, da descriminalização das práticas homoeróticas, bem como em campanhas incentivando a sua tolerância por parte da sociedade em geral.⁵

⁴ Dois fatores foram fundamentais para disparar essa crise: por um lado a descrença com o comunismo trazida tanto pelo reconhecimento pelo Partido Comunista Soviético dos crimes perpetrados por Stalin quanto pela violenta supressão da revolução Húngara, em 1956; por outro, o crescente ceticismo em relação a teorias totalizantes trazido pelos diversos autores pós-estruturalistas.

⁵ Para mais detalhes a respeito do chamado movimento homófilo pré-*Stonewall*, ver o capítulo 3 do livro *Queer Theory: an introduction* (JAGOSE, 1996, pp. 93-95).

Se uma transformação no movimento lésbico e gay foi gestada ao longo da década de 1960, levando-o, através do contato com os diversos movimentos da Nova Esquerda, a uma postura mais combativa, o evento que acelerou e consolidou essa mudança foi o protesto do bar nova-iorquino Stonewall Inn. Em 27 de junho de 1969, de forma inédita, os frequentadores do bar reagiram violentamente a mais uma batida policial padrão, que em geral levava inúmeras pessoas presas a partir de acusações de cunho moral. A reação deu início a uma batalha que durou toda a madrugada e terminou com o local incendiado e destruição por várias ruas vizinhas. No mesmo fim de semana, outros protestos ocorreram contra as prisões e a atuação policial, ecoando em diversas cidades dos EUA e, nos meses e anos seguintes, em diversos países do mundo. Essa nova fase do ativismo lésbico e gay recebeu o rótulo de *liberacionista* – em oposição ao caráter *assimilacionista* de organizações anteriores – devido a uma postura de libertação da – e não assimilação à – ideologia heterossexual dominante. Para os grupos da época, a *ideologia heterossexual* seria a principal responsável por limitar práticas sexuais, expressões de gênero e formas de relacionamento a um único padrão: entre homem e mulher, dentro de uma relação monogâmica estável e com papéis e comportamentos específicos reservados a cada um dos envolvidos. Dessa forma, ela sufocaria outras vivências a partir de noções de doença, anti-naturalidade, anormalidade e imoralidade.

É nesse contexto de, por um lado, crença numa cultura de massa de grande poder de sujeição do indivíduo às ideologias dominantes e, por outro, uma postura combativa do movimento ativista lésbico e gay em relação a essas ideologias, que surgem os primeiros estudos dedicados à análise e crítica das representações de lésbicas e gays pelo cinema.

Tyler Parker, já na introdução, deixa claras as motivações políticas de seu *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, de 1972:

Como eu afirmo em páginas posteriores, os próprios órgãos sexuais, enquanto categorias naturais exclusivas, dizem respeito somente ao fato da reprodução. Enquanto órgãos reprodutivos, eles têm uma existência independente do prazer erótico e de suas múltiplas variações. Todas as regras de normalidade, obedecendo a racionalidade da reprodução por contiguidade, são portanto inteiramente limitadas e representam uma ideia limitada de sexo. Quero libertar esta ideia.⁶ (1972, p. X, tradução minha)

⁶ No original: “As I say in subsequent pages, the sex organs themselves, as exclusive natural categories, pertain only the fact of reproduction. As reproductive organs, they exist apart from

No livro, Tyler optou por trazer à tona o que ele identifica como expressões de uma sensibilidade homoerótica em inúmeros filmes, ao longo de toda a história do cinema. Ele parte da invisibilidade histórica à qual tais expressões foram submetidas pela cultura oficial, sublinhando os subterfúgios e as brechas utilizadas por elas para, ainda assim, manifestarem-se.

Nove anos após Tyler, em 1981, Vito Russo lançou *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, até hoje o mais conhecido estudo sobre do tema. Se o diagnóstico a respeito do tratamento dado pelo cinema à questão é similar ao de Tyler, sua abordagem é oposta: no lugar de valorizar as exceções e seu potencial subversivo, ele parte para uma crítica feroz de toda e qualquer representação homossexual, como resume:

A história da representação de lésbicas e gays no cinema *mainstream* é politicamente indefensável e esteticamente revoltante. Podem haver muitos personagens gays flutuando pelas telas atualmente, mas quanto mais as coisas mudam... [mais permanecem as mesmas.] A visibilidade gay nunca foi realmente uma questão nos filmes. Os gays sempre foram visíveis. É *a forma* como eles são mostrados que permanece ofensiva por quase um século.⁷ (RUSSO, 1987 [1981], p. 325, tradução minha, grifos no original)

Assim, do efeminado alegre ao jovem melancólico, do vilão amoral ao enrustido atormentado, todos os modelos de representação homoerótica tornaram-se alvo de crítica, por diferentes razões. Essa postura eminentemente condenatória expôs algumas contradições, pois muitas vezes a mudança sugerida para redimir determinada representação coincidia exatamente com o ponto rejeitado em outra, como apontaram algumas críticas ao livro⁸.

A estratégia de Russo pode ser compreendida pela participação direta e constante do autor no movimento ativista – ele foi um dos fundadores da *Gay Activists Alliance*, um dos primeiros grupos organizados após os protestos de Stonewall. Ao longo de toda a

erotic pleasure and its multiple variety of means. All rules of normalcy, obeying the rationale of reproduction by conjugation, are thus strictly limited and represent a limited idea of sex. I want to unlimit this idea."

⁷ No original: "The history of the portrayal of lesbians and gay men in mainstream cinema is politically indefensible and aesthetically revolting. There may be an abundance of gay characters floating around on various screens these days but plus ça change... Gay visibility has never really been an issue in the movies. Gays have always been visible. It's how they have been visible that has remained offensive for almost a century."

⁸ É o caso, por exemplo, de uma crítica da época de lançamento do livro (ROSENBAUM, 2014 [1981]) e de outra nos 30 anos de aniversário da obra (ADNUM, 2014 [2011]).

década de 1970, a crítica às representações hegemônicas de lésbicas e gays fez parte da rotina dos grupos ativistas, dando origem a piquetes nas estreias de filmes que traziam estereótipos considerados negativos, caso de *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970) e *Some of My Best Friends Are* (Mervyn Nelson, 1971). Essas estratégias culminaram nos ataques ao filme *Cruising* (William Friedkin, 1980), que em razão do vazamento de seu roteiro, foi alvo de manifestações não somente em sua estreia, mas durante o seu processo de produção, através de protestos barulhentos organizados com o intuito de atrapalhar as filmagens (RUSSO, 1987 [1981], pp. 165-166). Fica claro, assim, como o livro é uma extensão direta da atuação de Russo no ativismo lésbico e gay.

Entre Tyler e Russo, Richard Dyer e Thomas Waugh trouxeram abordagens particulares à questão. Dyer, por exemplo, dedicou-se a destrinchar as políticas de representação de lésbicas e gays em termos teóricos. Em 1977, ele editou *Gays and Film*, uma coleção de três ensaios, um dos quais era o seu *Stereotyping* (DYER, 1977), que fez uma genealogia do uso dos estereótipos na ficção, denunciando sua função de manutenção da posição de subalternidade atribuída a eles e, por consequência, de conservação das normas sociais hegemônicas. No ano seguinte, o seu artigo *Gays in Film* reposicionou a disputa por representação. Para ele, a oposição não deveria se dar entre os polos do estereótipo (simplificador e negativo), por um lado, e do personagem complexo (mais realista e positivo), por outro, discurso que era utilizado reiteradamente pelo movimento ativista. No lugar disso, a disputa política relevante deveria se dar entre personagens individualistas e personagens com senso de coletividade, priorizando o potencial de criação de uma consciência política nas próprias lésbicas e gays em detrimento da (ou em conjunção à) tentativa de mudar a imagem deles para a sociedade em geral, uma das grandes preocupações do ativismo:

No entanto, o que precisamos não é da substituição de estereótipos por personagens gays mais complexos, mas sim do desenvolvimento de tipos gays com valores politicamente positivos. Esta é a representação de gays que, por um lado, desarma os estereótipos, pois não nega as diferenças individuais em relação à categoria à qual o indivíduo pertence. Mas também não funciona somente como as caracterizações “complexas”. Ela não apaga a percepção de pertencimento e

solidariedade do personagem em relação ao seu grupo social.⁹ (DYER, 1978, p. 16, tradução minha)

Já Waugh desenvolveu, a partir de 1977, um trabalho regular de crítica cinematográfica dedicada à temática lésbica e gay e de postura ativista nas revistas *The Body Politic* e *Jump Cut*. Mesmo com diferentes abordagens, a depender das questões suscitadas por cada filme analisado por ele, seu diálogo com as políticas de representação do movimento ativista era constante. É o que se pode perceber na crítica de *A Very Natural Thing* (Christopher Larkin, 1974), que levantou tanto a questão dos recorrentes finais trágicos de personagens homossexuais quanto problematizou o desejo que a audiência lésbica e gay tinha por finais felizes, fazendo ainda uma crítica em termos de classe ao final feliz trazido especificamente pelo filme. Ou na análise de *Naked Civil Servant* (Jack Gold, 1975), onde o estereótipo do gay efeminado, recorrentemente criticado pelo ativismo, foi destrinchado por Waugh de modo a ressaltar as formas de utilização de seu potencial transgressor adotadas pelo filme. Ou ainda na crítica ao documentário de entrevistas *Word Is Out* (Andrew Brown, Peter Adair, Nancy Adair, Rob Epstein, 1977), onde ele analisou o impacto menos do discurso dos entrevistados (lésbicas e gays discutindo suas vivências e dilemas) na produção de uma consciência política, do que da própria operação de dar-lhes voz, comparando-o ainda com outros filmes de estratégia similar para questões feministas e negras.¹⁰

O contexto brasileiro apresentou um hiato temporal em relação ao euroamericano, tanto no que diz respeito à emergência de um movimento ativista lésbico e gay, quanto no aparecimento de estudos de representação dessas identidades. Apesar de ter surgido nove anos após os protestos do bar *Stonewall*, a influência do movimento estadunidense foi determinante para a criação do *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual*, pioneiro no ativismo lésbico e gay no Brasil. João Antônio Mascarenhas e João Silvério Trevisan, dois dos fundadores tanto do *Somos* quanto da revista *Lampião da Esquina*, dedicada ao mesmo tema, haviam ambos travado contato direto com o ativismo estadunidense

⁹ No original: “However, what we need is not the replacement of stereotypes by rounded gay characters, but rather the development of positively valued gay types. This is representation of gay people which, on the one hand, functions against stereotypes, for it does not deny individual differences from the broad category to which the individual belongs. But it also does not function just like “rounded” characterizations. It does not diminish our sense of a character's belonging to and acting in solidarity with his or her social group.”

¹⁰ Boa parte das críticas de Waugh desse período, incluindo as citadas aqui, está reunida na coletânea *The Fruit Machine* (2000).

durante a década de 1970, assumida inspiração para a versão brasileira (GREEN, 2000, pp. 427-436). Porém, foi somente na década de 1990, no que Regina Facchini (2005) denominou terceira onda do movimento homossexual brasileiro, que a representação de lésbicas e gays pelos meios de comunicação de massa tornou-se uma pauta para o movimento.

É compreensível, assim, que o primeiro e até hoje mais significativo estudo a respeito da representação lésbica e gay pelo cinema brasileiro, *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, de Antônio Moreno (2001), tenha surgindo somente em 1996¹¹. O livro é muito próximo ao trabalho de Vito Russo em dois aspectos: em primeiro lugar, na amplitude da pesquisa, que se propõe a abarcar toda a cinematografia brasileira de longa metragem, da mesma forma que Russo havia se debruçado sobre toda a história do cinema estadunidense. Em segundo, pela ênfase na crítica ao que ele considera estereótipos depreciativos aos homossexuais, apresentando, ao seu final, um quadro de preocupação:

Do exposto, conclui-se que o retrato existencial, social e cultural do homossexual feito pelo cinema brasileiro é, no mínimo, deformante. No aspecto dos filmes analisados, raros demonstram um tratamento humanístico ou ético do homossexual, um ser que tem direito de escolha sexual [sic].

Pelo retrato social oferecido nesses filmes, o homossexual seria, em síntese: um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde geralmente tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino e exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. (MORENO, 2001, p. 291)

Apesar das diferentes estratégias empregadas pelos autores citados, todos os estudos apresentam uma mesma postura política ao posicionar-se na perspectiva da luta ativista, ou seja, tendo como horizonte a libertação da opressão de uma ideologia hegemônica em termos sexuais. Nesse sentido, os filmes são sempre analisados pelo seu suposto retrato negativo ou positivo feito das identidades e da prática homoerótica, pela sua ratificação ou transgressão da ideologia dominante, enfim, pelo seu potencial de conservação ou mudança do desequilíbrio histórico entre homo e heterossexuais. Com essa postura, os

¹¹ Primeiramente na forma de dissertação de mestrado e cinco anos mais tarde como livro.

autores assumem seu lugar dentro da própria luta, numa estratégia de crítica à produção cinematográfica passada e presente de forma a influenciar os caminhos da futura. O próprio Waugh, ao voltar aos seus textos das décadas de 1970 e 80, identifica essa disposição eminentemente ativista, que ele justifica através do contexto da época:

É claro que esse clima de crise permanente, que foi o pano de fundo para esses vinte anos de críticas cinematográficas, incentivou meu tom incisivo/pedagógico. Estrear numa revista da comunidade ativista como *The Body Politic*, enraizada no ramo mais à esquerda do liberacionismo gay, ou num periódico científico “radical” de crítica midiática como *Jump Cut*, nascido do casamento entre marxismo e feminismo, certamente me inculuiu o hábito de ver politicamente filmes, imagens e o mundo. No final dos anos 1970, havia essa expectativa ingênua no ar de que o clima de urgência – a crise de Anita Bryant [que tentava revogar leis anti-discriminação], a perseguição da revista *The Body Politic* em Toronto, as batidas policiais nos bares de Montreal, a Proposta Briggs na Califórnia [de demissão de professores homossexuais das escolas públicas] – não duraria muito. Imaginávamos que ao desmascarar e desafiar o sistema, iríamos senão derrotá-lo, pelo menos empurrá-lo na direção certa.¹² (WAUGH, 2000, p. 2, tradução minha)

Esse modelo de abordagem e crítica foi pouco a pouco abandonado por vários dos antigos e boa parte dos novos pesquisadores, devido a algumas mudanças no âmbito da academia, do ativismo e dos próprios meios de comunicação de massa.

Uma delas diz respeito à compreensão da relação entre espectador e meio: um número de pesquisas etnográficas de recepção nas décadas de 1970 e 80, ligadas principalmente aos Estudos Culturais, começou a identificar no espectador não um receptáculo passivo de tudo que o meio lhe transmitia. Pelo contrário, percebia-se que a espectadorialidade compunha-se de uma elaboração ativa daquilo que era recebido, a partir das condições materiais e bagagem ideológico-cultural do espectador, constituídas a partir de fatores como nação, raça, classe, gênero, orientação sexual, entre muitos outros. No influente artigo *Encoding/Decoding*, Stuart Hall (2006 [1980]), sem pretender esgotar a questão, identificou três possíveis modos de recepção: na *dominante/hegemônica*, o discurso

¹² No original: “Of course the atmosphere of permanent crisis that has been the backdrop to these twenty years of film writings has encouraged the homiletic/pedagogical tone. Starting out writing for an activist community paper like *The Body Politic*, rooted in the leftist branch of gay liberation, or a “radical” journal of media criticism like *Jump Cut*, borne out of the marriage of Marxism and feminism, certainly imprinted a habit of seeing movies, images, and the world politically. There was a naïve assumption in the air in the late seventies that the feeling of urgency – the Anita Bryant crisis, the Toronto prosecution of the TBP [*The Body Politic*], the Montreal bar raids, the Briggs Initiative in California – wasn’t going to last. We assumed that unmasking and challenging the system would, if not bring it to its knees, at least nudge the world in the right direction.”

seria decodificado pelo espectador de forma correta e completa em relação ao sentido originalmente proposto pelo transmissor, o que indicaria uma equivalência de condições materiais e ideológicas entre ambos; já na recepção *negociada*, o discurso seria decodificado de forma incompleta, devido a uma incompatibilidade nas condições materiais entre transmissor e receptor (diferentes classes sociais, raças, gêneros etc.); porém, uma equivalência em termos ideológicos, possivelmente devido à adesão à ideologia dominante por parte do receptor, ainda permitiria que o discurso original fosse parcialmente aceito; por fim, na recepção *oposicional*, haveria incongruências tanto nas condições materiais quanto na bagagem ideológico-cultural entre transmissor e receptor, o que levaria a uma deformação e/ou resistência ao discurso original. Estudos posteriores complexificaram essa análise, como na *Crítica da imagem eurocêntrica*, onde Ella Shohat e Robert Stam (2006 [1994]), dialogando com noções não essencialistas de identidade, defenderam que os fatores de classe, raça, gênero e orientação sexual, entre outros, seriam muito menos determinantes na constituição do modo de recepção do indivíduo do que Hall parece indicar, apontando para um poder de agência maior dos espectadores em adaptarem o discurso aos seus interesses e desejos pessoais.

Se ainda hoje não há um consenso a respeito do funcionamento da espectralidade dos meios de comunicação de massa, o fato é que a ideia de uma audiência completamente passiva perdeu grande espaço. Houve, em consequência disso, uma relativização do discurso dos danos sociais causados por representações negativas, em parte também pela cooptação do mesmo discurso por movimentos conservadores como argumento de defesa de atos de controle e censura. Gayle Rubin, por exemplo, lembra como certo discurso feminista anti-pornografia foi reapropriado pela Igreja Católica:

A retórica feminista [a respeito da objetificação feminina causada pela pornografia] tem uma tendência enervante a reaparecer em contextos reacionários. Por exemplo, em 1980 e 1981, o papa João Paulo II fez uma série de pronunciamentos reafirmando seu compromisso com a mais conservadora compreensão a respeito da sexualidade humana. Ao condenar divórcio, aborto, pornografia, prostituição, controle de natalidade, hedonismo livre e luxúria, o papa emprega grande parte da retórica feminista sobre objetificação sexual. Soando como a feminista lésbica polemista Julia Penelope, Sua Santidade explicou que 'relacionar-se com alguém de forma luxuriosa é transformar esse alguém em um

objeto sexual, ao invés de um ser humano merecedor de dignidade’.”¹³
(RUBIN, 1999 [1984], p. 164, tradução minha)

Ou, como resume Peggy Phelan:

A cumplicidade perigosa entre progressistas empenhados nas políticas de visibilidade e conservadores patrulhando museus, cinemas e comunicação de massa é baseada numa crença comum de que as representações podem ser tratadas como verdades, e então censuradas ou defendidas. Ambos os lados acreditam que uma maior visibilidade daquilo que está pouco visível leva a um maior poder político. Os progressistas querem redistribuir esse poder; os conservadores querem manter o poder consigo. A compreensão insuficiente da relação entre visibilidade, poder, identidade e liberação levou ambos a confundirem a relação entre o real e a representação.¹⁴ (PHELAN, 1993, p. 2, tradução minha)

Um segundo fator determinante na relativização das políticas de representação veio das mudanças pelas quais passou o próprio movimento ativista lésbico e gay norte-americano. Como visto anteriormente, a década de 1970 apresentou um movimento de caráter revolucionário, disposto a dismantelar a ideologia dominante que limitava práticas sexuais, expressões de gênero e formas de relacionamento. O final da década de 1970 e início de 80 testemunhou uma mudança na luta em direção ao que Steven Seidman (1993) denominou de modelo *étnico* de ativismo. Assim, a luta contra a ideologia dominante foi substituída pela luta por reconhecimento do grupo enquanto minoria legítima – através da prática de reivindicação de direitos – e sua consequente assimilação à ideologia dominante. Essa necessidade de assimilação levou a uma readequação das identidades lésbica e gay, que da mera caracterização por seu desejo direcionado ao mesmo gênero, passaram a adotar um padrão branco, de classe média,

¹³ No original: “*Feminist rhetoric has a distressing tendency to reappear in reactionary contexts. For example, in 1980 and 1981, Pope John Paul II delivered a series of pronouncements reaffirming his commitment to the most conservative and Pauline understandings of human sexuality. In condemning divorce, abortion, trial marriage, pornography, prostitution, birth control, unbridled hedonism, and lust, the pope employed a great deal of feminist rhetoric about sexual objectification. Sounding like lesbian feminist polemicist Julia Penelope, His Holiness explained that ‘considering anyone in a lustful way makes that person a sexual object rather than a human being worthy of dignity’.*”

¹⁴ No original: “*The dangerous complicity between progressives dedicated to visibility politics and conservatives patrolling the borders of museums, movie houses, and mainstream broadcasting is based on their mutual belief that representations can be treated as “real truths” and guarded or championed accordingly. Both sides believe that greater visibility of the hitherto under-represented leads to enhanced political power. The progressives want to share this power with “others”; conservatives want to reserve this power for themselves. Insufficient understanding of the relationship between visibility, power, identity, and liberation has led both groups to mistake the relation between the real and the representational.*”

cisgênero¹⁵ e monogâmico, afastando-se de expressões e práticas sexuais menos facilmente assimiláveis pela ideologia hegemônica e transformando, com isso, a noção de representação positiva, que adquiriu um caráter excludente e opressor.

Em reação tanto a essa guinada assimilacionista quanto à crise provocada pela inação governamental frente à epidemia de HIV/Aids, foram fundados no final dos anos 1980 grupos como *Act Up* e *Queer Nation*. Essa nova fase do ativismo – denominada *queer* – além de trazer de volta o caráter combativo do movimento liberacionista, afastou-se também da base étnico-identitária, não somente por motivos ideológicos, mas também práticos: por um lado, as políticas de prevenção ao HIV priorizaram as práticas de risco em detrimento das identidades, num movimento de contestação da ideia – incorreta e perigosa – de que a epidemia atingia somente gays; por outro, o movimento agregou uma diversidade inclassificável de perfis – tanto de atingidos pela epidemia quanto de solidários à luta contra ela – que ia de homo a heterossexuais, de profissionais de saúde a profissionais do sexo, de usuários de drogas injetáveis a bissexuais e transgêneros.¹⁶

Sob o impacto dessa nova postura, a academia – no que se convencionou chamar de estudos *queer* – revisitou com interesse redobrado a *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*, de Michel Foucault (2009 [1976]). Pode-se dizer que a obra fez parte de uma mudança de paradigma mais geral, usualmente relacionada aos autores do pós-estruturalismo, onde a concepção moderna de identidade – expressão de uma essência interna, inata e própria a cada indivíduo – deu lugar a uma identidade que não tinha origem ou essência, mas que era produzida pelos discursos que envolviam o indivíduo.

Na *História da Sexualidade 1*, Foucault dedicou-se a investigar a Europa do século XIX, quando a medicina, a psiquiatria e a psicologia, debruçando-se sobre as práticas sexuais “desviantes”, organizaram-nas a partir de uma perspectiva fundamentalmente essencialista. Foi assim que a sodomia, vista anteriormente como fruto de fraqueza moral que predispunha o indivíduo a outros inúmeros vícios, passou a ser percebida como produto de uma deformação inata que direcionaria seu desejo invariavelmente ao

¹⁵ A cisgeneridade se refere à postura de gênero (feminina ou masculina) que está de acordo com o que a sociedade espera do sexo que foi designado ao indivíduo (fêmea ou macho). É um conceito que se contrapõe ao de transgeneridade.

¹⁶ Para mais detalhes a respeito do movimento *queer*, ver o capítulo 7, seção *HIV/Aids discourse* do livro *Queer Theory: an introduction* (JAGOSE, 1996, pp. 93-95).

mesmo sexo. O ponto principal da perspectiva de Foucault é a compreensão de que os saberes científicos foram responsáveis não por *desvendar* esse caráter essencialista, mas por *produzi-lo*, construindo assim uma nova forma – arbitrária e historicamente localizada – de entender e vivenciar a sexualidade e, especialmente, a homossexualidade, forma esta que foi assimilada ao longo do século XX por toda a sociedade, incluindo-se aí o movimento ativista lésbico e gay:

A sodomia — a dos antigos direitos civil ou canônicos — era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada — o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as "sensações sexuais contrárias" pode servir de data natalícia — menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2009a [1976], p. 43).

Eve Kosofsky Sedgwick, indo na mesma direção, ressaltou o caráter arbitrário e historicamente localizado dessa conceituação, bem como a amplitude que ela assumiu, fazendo com que “o gênero do objeto de desejo” se tornasse o dado fundamental, em detrimento de todos os outros, para classificação sexual no século XX:

É surpreendente que, das várias dimensões sobre as quais a atividade sexual de uma pessoa pode diferenciar-se da de outra (dimensões que incluem preferências por certos atos, certas zonas e sensações, certos tipos físicos, certa frequência, certos investimentos simbólicos, certas relações de idade ou poder, certo número de participantes etc. etc. etc.), precisamente uma, o gênero do objeto de desejo, tenha emergido na virada do século [XIX para XX], e tenha se mantido como dimensão de

classificação da atividade sexual, a partir da categoria de 'orientação sexual'.¹⁷ (SEDGWICK, 1990, p. 8, tradução minha)

Assim, nesse novo cenário de identidades sexuais menos sólidas, certas contradições dos estudos de representação da primeira geração – em especial os de Russo e Moreno – tornaram-se patentes. Em primeiro lugar, a partir da concepção das identidades sexuais como produções histórica e culturalmente localizadas, ficou mais clara a necessidade da contextualização das representações passadas. No caso de Russo, os vários períodos da história do cinema americano foram todos julgados a partir das identidades lésbica e gay, disseminadas somente a partir do movimento liberacionista da década de 1970. Isso não só explica, mas também fragiliza suas críticas eminentemente condenatórias, uma vez que boa parte das obras foram julgadas por parâmetros então inacessíveis a elas¹⁸. Adicionalmente, a demanda por uma representação positiva ou ideal foi também problematizada, já que, pelas mesmas razões, esta seria sempre arbitrária e excludente. O próprio Russo pareceu ter identificado esse problema, o que fez com que a edição revisada de seu livro, apesar de contar com poucas alterações nas análises, viesse com um posfácio onde ele, ao sugerir uma solução geral para as representações, evitou recorrer às identidades lésbica e gay:

Da mesma forma que *She's Gotta Have It*, de Spike Lee, não é sobre negros, e *Chan Is Missing* não é sobre chineses, *Desert Hearts*, *Parting Glances* e *Prick Up Your Ears* não são sobre lésbicas e gays. É verdade que cada um desses filmes oferece uma perspectiva cultural única definida pela experiência de sua minoria, mas eles não são sobre ser diferente. Eles superaram a diferença. As únicas vezes em que tivemos personagens gays interessantes no *mainstream* foi quando os diretores tiveram coragem de mostrá-los de forma casual, quando eles eram implicitamente gays num filme que não era sobre homossexualidade. Assim, defendo o fim de filmes sobre a homossexualidade. No lugar, mais filmes que explorem personagens que por acaso sejam gays e como

¹⁷ No original: “It is a rather amazing fact that, of the very many dimensions along which the genital activity of one person can be differentiated from that of another (dimensions that include preference for certain acts, certain zones or sensations, certain physical types, a certain frequency, certain symbolic investments, certain relations of age or power, a certain species, a certain number of participants, etc. etc. etc.), precisely one, the gender of object choice, emerged from the turn of the century, and has remained, as the dimension denoted by the now ubiquitous category of 'sexual orientation'.”

¹⁸ É importante ressaltar que não defendo que a contextualização deva servir de absolvição de representações depreciativas. Pelo contrário, acredito que é somente através da contextualização que a crítica pode tornar-se capaz de apreender – e julgar – com maior precisão o potencial político das representações.

suas vidas atravessam a cultura dominante.¹⁹ (RUSSO, 1987, p. 325, tradução minha, grifos no original)

No caso de Moreno o problema é mais evidente, uma vez que o Brasil apresentou uma ruptura mais acentuada entre dois diferentes modelos de inteligibilidade das práticas homoeróticas masculinas: até o final da década de 1980, a hegemonia pertencia ao modelo denominado *hierárquico*, onde a homossexualidade masculina era definida menos em termos do gênero do objeto de desejo e mais pela expressão de gênero do próprio indivíduo. Assim, certos homens – popularmente denominados *bofes* – podiam praticar sexo com outros homens e ainda assim salvaguardar seu *status* heterossexual, desde que mantivessem uma postura masculina e o papel ativo no ato. Já outros – as *bichas* – tinham seu *status* homossexual eminentemente definido pela postura feminina, em detrimento do direcionamento do desejo sexual em si. Quando Moreno escreveu sua dissertação, em 1996, o modelo *igualitário* – muito próximo do modelo estadunidense das lésbicas e gays assimilacionistas, definido pelo gênero do objeto de desejo e seguindo um padrão eminentemente branco, de classe média, cisgênero e monogâmico – estava em amplo processo de disseminação, através da conjunção entre mercado e movimento ativista. A popularização do modelo igualitário contou, além disso, com uma estratégia de descolamento e negação do modelo anterior, dada a imensa carga de rejeição que sofria a figura da bicha.²⁰

Assim, tanto a falta de contextualização para julgar toda a cinematografia brasileira de antes de 1990, quanto uma postura de adesão à estratégia de distanciamento do modelo hierárquico e, especialmente, da figura da bicha, podem explicar o fato de Moreno ter eleito certas características – a ligação com a marginália, a ausência de conjugalidades heteronormativas e, especialmente, a efeminação masculina – como elementos definidores de uma representação negativa. Isso pode ser percebido nos seguintes

¹⁹ No original: “*In the same way that Spike Lee's She's Gotta Have It is not about black people and Chan Is Missing is not about Chinese people, so Desert Hearts and Parting Glances and Prick Up Your Ears are not about lesbians and gay men. True, each of these films offers a unique cultural perspective defined by minority experience, but they are not about the issue of being different. They take difference for granted. The few times gay characters have worked well in mainstream film have been when filmmakers have had the courage to make no big deal out of them, when they have been implicitly gay in a film that was not about homosexuality. So no more films about homosexuality. Instead, more films that explore people who happen to be gay in America and how their lives intersect with the dominant culture.*”

²⁰ Abordo em detalhes os dois modelos e a passagem de um ao outro nos capítulos 5 e 6.

trechos de duas de suas análises, que tratam a efeminação masculina e o exagero próprio ao *camp*²¹ como algo de valor negativo em si:

Sendo assim, o gestual fica exacerbado, e o que passa para o espectador é que ele está diante de uma perfeita “bicha louca”, que vê a sua vida inteira como um palco, onde vive eternamente interpretando um balé. Assim, o gestual destoa tanto, mesmo dentro de um filme com a proposta de ser um musical, que termina passando a imagem de uma pessoa de reações primárias. Ela reage à letra da música, que a joga para baixo (“joga bosta na Geni”), com o remelexo dos quadris e dos ombros e, excessivamente, das mãos e dos olhos, numa atitude “brejeira”, de quem está gostando daquilo. É primário o modo de repetir no gesto o que fala. Faz “caras e bocas” ao articular as palavras. Torce a boca, levanta o cenho. As mãos nos quadris são uma constante enquanto requebra. É um excesso de frescura, que agride por ser primário e por terminar enjoando o espectador. [Sobre *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986)] (MORENO, 2001, p. 210)

A personagem é sempre apresentada vestindo roupas femininas. Seus gestos também são femininos. A utilização de maquiagem carregada, nas faces e nos olhos, e o uso de muitos colares, pulseiras e anéis de pedras grandes são um excesso no filme. Além disso, as roupas femininas tem cores fortes e estampados grandes. Todo este exagero embota um tanto da seriedade da personagem, que só não provoca o riso pela força do texto e da interpretação do ator Carlos Kroeber. [Sobre *A Casa Assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971)] (MORENO, 2001, p. 217)

Além disso, em outro momento, tanto a falta de contextualização quanto a noção de um espectador inteiramente manipulável levam Moreno a equivocadamente acusar o cinema não só de disseminar, mas de ser ele próprio origem das representações “negativas”, ignorando o fato da carnavalização e afetação próprias à figura da bicha serem anteriores ao próprio cinema²²:

O cinema brasileiro chegou ao ponto de apresentar o *gay* na tela carnavalizado, afetado, por vezes, malicioso, vivo, porém sempre extremamente ridicularizado e até diminuído como pessoa humana. E isso como se estivesse mostrando o homossexual da vida real, aquele que convive com a plateia, com a sociedade. Os *gays*, ao incorporarem as afetações propostas nos filmes, põem o cinema em primeiro plano, e de volta o cinema usa este estereótipo por ele criado, como sendo próprio do mundo *gay*. (MORENO, 2001, p. 28, grifo no original)

²¹ O *camp* é considerado um estilo ou sensibilidade eminentemente homossexual, caracterizado pela valorização do excesso, do artifício, da teatralidade, da ironia e do deboche. Detalho o conceito no capítulo 8.

²² Como mostram as pesquisas históricas de João Silvério Trevisan (2000) e James Green (2000), por exemplo.

Por fim, talvez o fator mais importante na mudança pela qual passaram os estudos das representações lésbicas e gays tenha sido a própria transformação dos meios de comunicação em geral e do cinema em particular. A escassez de outrora foi substituída por uma quantidade cada vez maior de personagens e temas homoeróticos; o uso majoritário de estereótipos deu lugar a uma diversidade de abordagens; as próprias lésbicas e gays começaram a produzir suas representações de forma mais frequente e manifesta. Assim, esse novo contexto pareceu não mais exigir uma crítica incisiva, no molde das anteriores, e trouxe à tona, por sua vez, um número de outras questões que passaram disputar o foco dos pesquisadores. Thomas Waugh, analisando o histórico de sua própria produção crítica, identifica essas mudanças:

[Com o passar do tempo, houve] uma alteração de tom, menos reativo, espero que mais profundo, menos prescritivo, mais tolerante, mais disposto a perceber prazer e contradição nas formas culturais. [...] Enquanto íamos da escassez à abundância [de representações lésbicas e gays] e eu ia da crítica cultural ao texto acadêmico (paradoxalmente, agora que há tanto a se criticar e tantas pessoas fazendo-o tão mal), eu também estava indo de um rígido essencialismo a um relativismo ambivalente, do autorismo cinéfilo ao ecletismo pós-moderno, do Stalinismo de “imagens positivas” a uma indiferença benéfica com relação a doutrinas de danos sociais causados por estereótipos negativos (em parte pelo fato da doutrina de danos sociais do movimento anti-pornografia ter permanentemente devastado as já frágeis garantias constitucionais de liberdade de expressão no Canadá).²³ (WAUGH, 2000, pp. 3-4, tradução minha)

Os artigos da coletânea *Queer Cinema: The Film Reader* (BENSHOFF; GRIFFIN, 2004) são exemplares das inúmeras direções que tomaram os estudos cinematográficos *queer* uma vez ultrapassado o contexto das políticas de representação da primeira geração. Há, por exemplo, estudos que se dedicam a uma abordagem mais autorista, onde a suposta homossexualidade de diretores como Dorothy Arzner e George Cuckor, ou dos diversos produtores de filmes de fisiculturismo estadunidenses das décadas de 1940 a 1960, levam à revisão de suas obras através de um viés *queer*. Há também análises mais

²³ No original: “There has also been a changed tone, less reactive, hopefully more profound, less prescriptive, more tolerant, more willing to see pleasure and contradiction in cultural forms. [...] As I was moving from famine to feast, and as I moved away from criticism (paradoxically, now that there was so much out there to criticize and so many people doing it so badly), I was moving also from a rigid essentialism to an ambivalent relativism, from cinephile auteurism to pomo eclectism, from “positive image” Stalinism to a benign indifference to doctrines of social harm caused by negative stereotypes (in part because the antipornography movement’s doctrine of social harm has permanently devastated our already shaken constitutional guarantees of freedom of speech in Canada).”

centradas em questões de linguagem, onde são identificadas relações entre determinada forma ou gênero cinematográfico e expressões de ansiedades ou de certa sensibilidade homoerótica; é o caso dos estudos que analisam os vilões dos filmes de horror da Hollywood clássica, a heteronormatividade ambígua dos musicais, ou ainda a animação e suas possibilidades anti-essencialistas e *queer*. Há também um grande número de estudos dedicados à sensibilidade *camp*, de análises do uso estilístico do excesso ao uso político da ironia e da paródia. Há ainda estudos de recepção, dedicados a analisar, por exemplo, o culto à Judy Garland por parte do público gay, as práticas comunitárias do público do cinema *underground* americano da década de 1960, ou ainda a produção de *fan fiction*²⁴ *queer* por parte de fãs da franquia *Star Trek*.

Com esse contexto em mente, parto de uma ambição similar à do estudo de Antônio Moreno, qual seja entender e descrever o que chamo de forma pouco rigorosa de cinema gay brasileiro – conceito que problematizo no capítulo 6 – propondo, contudo, alguns deslocamentos em relação à pesquisa dele. Em termos de recorte, abordo o cinema nacional de ficção que retrata personagens e temáticas homoeróticas exclusivamente masculinas²⁵, no que Moreno resvalava também no homoerotismo feminino. Além disso, acompanho não só o período tratado por ele, compreendido majoritariamente entre as décadas de 1960 e 1980, mas o amplo, indo da década de 1930 até os primeiros anos da década de 2010.

Nesse sentido, construí um recorte inicial que tentou esgotar a produção ficcional de longa-metragem ligada ao tema, buscando os filmes a partir de diferentes fontes²⁶. O livro de Moreno foi referência fundamental para o período que vai de 1960 a 1995, de onde selecionei 41 longas, dentre os citados por ele. Já a partir da pesquisa de Sérgio Augusto (1989), travei contato com a produção nacional das décadas de 1930, 40 e 50, período em que encontrei um total de 11 filmes que tangenciavam o tema. Por fim, os

²⁴ Obras derivadas de determinados universos ficcionais, produzidas exclusivamente por fãs.

²⁵ A escolha por restringir minha pesquisa ao homoerotismo masculino teve duas razões: em primeiro lugar, devido ao meu interesse pessoal, enquanto gay, pelo tema, o que me levou a ter um contato pregresso com boa parte dos filmes que analiso e das questões que identifico; em segundo, pela impossibilidade de tratar tanto do homoerotismo masculino quanto do feminino com tal abrangência no tempo que o doutorado disponibiliza, em especial pelo fato do segundo implicar em questões bastante diversas das que trato aqui.

²⁶ A lista de todos os filmes de meu recorte inicial encontra-se no Apêndice A.

programas dos festivais de cinema LGBT²⁷ foram a principal fonte para a seleção dos 16 longas que representam o período que vai de 1996 a 2014. Somando-se a isso, utilizei ainda a Mostra Competitiva do *Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual* para ter um retrato condensado da produção em curta-metragem das duas últimas décadas, formato que também abordo junto com os longas do mesmo período.²⁸

Esse recorte inicial me permitiu identificar diferentes questões ligadas a períodos ou gêneros cinematográficos específicos – das chanchadas às pornochanchadas, do cinema dos anos 60 ao chamado cinema contemporâneo – que mostraram-se relevantes para a discussão do homoerotismo masculino no cinema nacional, emprestando à tese um formato panorâmico onde cada capítulo centra-se em uma questão particular. Nesse sentido, se eu tinha a intenção inicial de me afastar da problemática da representação, influenciado pelo contexto que sugeria a sua superação e propunha uma multiplicidade de outras perspectivas, o contato direto com os filmes fez emergir algumas discussões que diziam ainda respeito ao tema e que não haviam sido endereçadas por estudos anteriores.

O segundo capítulo, por exemplo, se dedica a investigar as chanchadas das décadas de 1930, 45 e 50 e sua exploração cômica de elementos e identidades próprios da cultura homoerótica masculina da época – caso do tipo efeminado e da transgeneridade farsesca – buscando entender seu impacto sobre os discursos hegemônicos a respeito de gênero e sexualidade.

Já o terceiro capítulo, fugindo um pouco da questão da representação, estende a investigação do primeiro, retomando as chanchadas a partir da perspectiva da espectadorialidade *queer*, ou seja, a partir do suposto olhar do espectador *queer* da época. Busca, assim, pontos de diálogo – e não somente de exploração, como no capítulo anterior – entre os filmes e a cultura homoerótica de então a partir da relação de ambos com o carnaval e com as divas do rádio.

²⁷ Dentre os quais o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual, Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual, Rio Festival Gay de Cinema, e Recifest – Festival de Cinema da Diversidade Sexual.

²⁸ Cabe ressaltar ainda a importância da internet, através de seus inúmeros canais não oficiais dedicados ao cinema nacional (*blogs, torrents, perfis do Youtube*) no acesso imprescindível à quase totalidade dos filmes que busquei.

O quarto capítulo, por sua vez, debruça-se sobre dois filmes da década de 1960 – *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964) e *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966) – que pela primeira vez retrataram a homossexualidade de forma direta, investigando como tal abertura teve que passar necessariamente pela homofobia enquanto elemento intrínseco à construção da masculinidade nacional.

O quinto capítulo investiga as pornochanchadas das décadas de 1970 e 80 e como sua recorrente representação da homossexualidade masculina espelhou a lógica e identidades homoeróticas vigentes à época, caso do modelo hierárquico da bicha e do bofe e da mudança trazida pelo entendimento. Analisa ainda as formas com que os filmes autorizavam ou deslegitimavam o homoerotismo retratado.

No sexto capítulo, as análises fílmicas dão lugar a uma abordagem histórica da emergência de um novo modelo de organização das práticas homoeróticas masculinas a partir dos anos 1990, denominado igualitário. Nesse sentido, ele analisa o surgimento da identidade gay, do ativismo centrado nas políticas de representação, dos festivais de cinema LGBT e da própria ideia de um cinema gay brasileiro, elementos importantes para o entendimento do cinema nacional produzido a partir da Retomada, que abordo nos dois últimos capítulos.

É o caso do sétimo capítulo, que investiga o chamado cinema brasileiro contemporâneo a partir de sua relação com duas tendências antagônicas do ativismo LGBT: o assimilacionismo e o liberacionismo.

Por fim, é o caso também do oitavo capítulo que, centrando-se novamente no cinema brasileiro contemporâneo, analisa a adoção por parte de alguns filmes de elementos que tensionam o modelo igualitário e a identidade gay, seja a sensibilidade, postura e estilo *camp*, sejam as práticas desconstrucionistas dos estudos *queer*.

Se parto de um recorte inicial bastante amplo, restrinjo as análises de cada capítulo a um número reduzidos de filmes, citando o restante da produção somente a título de mapeamento ou como base de comparação, seja dos elementos comuns a todos os filmes do conjunto, seja das variações que os filmes apresentam com relação à questão sendo abordada. Nesse sentido, o principal critério de seleção das obras que compuseram as análises foi a sua relevância para o desenvolvimento da questão tratada, fazendo com

que, em certos capítulos, alguns títulos mais conhecidos fossem apenas citados, enquanto outros mais obscuros recebessem análises mais detalhadas.

Por fim, é também perceptível a partir da descrição dos capítulos que fundamento minha pesquisa na premissa do pós-estruturalismo e dos estudos *queer* no que diz respeito às identidades sexuais, ou seja, assumo seu caráter histórica e culturalmente produzido, condicionando as análises dos filmes ao seu contexto e buscando entendê-los à luz dos discursos a respeito das práticas e identidades homoeróticas vigentes em cada época. Nesse sentido, utilizo, por um lado, os termos *homoerotismo*, *homoerótico*, *homossexualidade* e *homossexual* (abstraindo, nos dois últimos, o caráter patológico presente em sua origem) para descrever as práticas e identidades afetivo-sexuais entre indivíduos do mesmo sexo de forma geral. Por outro, utilizo termos particulares – *fresco*, *bicha*, *bofe*, *entendido* e *gay*, entre outros – para fazer referência a identidades e vivências homoeróticas específicas de determinado período, esquadrinhando sua lógica e suas particularidades sempre que necessário.

2 O tipo efeminado e a transgeneridade farsesca

Antônio Moreno, em sua busca por personagens homossexuais, esbarrou em um obstáculo: a inacessibilidade de cópias e descrições textuais (guias de catalogação, fichas técnicas, sinopses e textos críticos) de muitos dos filmes das primeiras quatro décadas do cinema brasileiro. Porém, de acordo com ele, se os anos 1950, que já contavam com um maior número de cópias e informações disponíveis, podem ser utilizados como referência para as décadas anteriores, eles confirmariam a quase total inexistência de representações de práticas e identidades homoeróticas pelo cinema nacional da primeira metade do século XX (MORENO, 2001, pp. 66-69).

Essa ausência pode ser explicada pelo controle moral ao qual esteve submetida a produção cultural brasileira durante o período. Em 1895, por exemplo, o escritor Adolfo Caminha publicou seu segundo romance, *Bom-Crioulo*, obra que pela primeira vez na literatura brasileira centrou-se em um relacionamento afetivo e sexual entre dois homens²⁹. O livro retrata a relação conturbada entre o marinheiro negro Amaro e seu aprendiz, o adolescente branco Aleixo, acompanhando em detalhes a transformação de sua amizade em paixão, amor e logo obsessão. A ousadia tanto do tema quanto da forma transparente com que foi representado não só o relacionamento conjugal, mas a própria interação sexual entre os protagonistas, causou escândalo na sociedade da época, tornando o livro alvo de repúdio por parte do público, da crítica literária – contando inclusive com insinuações a respeito da vida pessoal do autor – e até da própria Marinha do Brasil, que acusou-o de denegrir a instituição. O livro ficou proibido por várias décadas em bibliotecas e escolas públicas de todo o país (TREVISAN, 2000, pp. 253-256).

Sessenta e cinco anos depois, *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), o primeiro filme brasileiro a ter um personagem homossexual plenamente desenvolvido na trama, gerou reações similares. Como relata Glauber Rocha (2004 [1981], pp. 302-303), o filme foi vaiado na sessão de estreia para convidados e criticado por todos os jornais no dia seguinte, não só em decorrência do personagem homossexual, mas do conjunto de suas escolhas, que produziu um retrato realista e duro de uma Bahia que se

²⁹ Antes dela, duas obras haviam tratado do homoerotismo *en passant*: *O Ateneu*, de Raul Pompéia e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

queria polo turístico. Neto foi inclusive retratado pela charge do *Jornal da Bahia* em trajes de Carmen Miranda – numa insinuação a respeito de sua sexualidade – correndo de uma multidão enfurecida que o tentava apedrejar³⁰. Essa moral que condenava sumariamente as práticas homoeróticas era fundamentada, na época, não só no discurso religioso, mas também no legal e médico-científico.

De acordo com Byrne Fone, em seu *Homophobia: a history* (2000), a deslegitimação em grande escala das práticas homoeróticas no Ocidente teve como origem a Igreja Católica. Sua regulação das práticas sexuais apoiava-se no dever auto-atribuído de proteger o indivíduo das tentações mundanas às quais a carne estava exposta, guiando assim sua alma em direção à salvação pós-morte. Nesse sentido, a única prática sexual legítima seria aquela consumada entre um homem e uma mulher, dentro de uma relação sacramentada pelo matrimônio e unicamente com vistas à reprodução (“crescei e multiplicai-vos”), ou seja, pressupondo uma atitude de abnegação do desejo e do prazer carnal.

Se toda uma variedade de práticas sexuais passou a ser julgada e punida de acordo com essa perspectiva, as práticas homoeróticas receberam um tratamento especial devido à popularização de determinada leitura da parábola bíblica sobre as cidades de Sodoma e Gomorra, destruídas pelo fogo sagrado devido à iniquidade de seus habitantes. Foi o filósofo helenista Philo, no século I, quem primeiro defendeu que a natureza desta iniquidade estava ligada a práticas homoeróticas, a partir da interpretação de um trecho originalmente ambíguo do relato³¹. Tal leitura, disseminada pelo discípulo Paulo, tornou-se, a partir daí, a justificativa primordial para a perseguição aos “sodomitas”, sendo alçada ao status de lei pelo Império Romano, no século VI.

³⁰ Se nos períodos citados a crítica e a imprensa, embasadas pela opinião pública, eram um dos mais eficazes aparatos de controle moral da produção cultural do país, em contextos ditatoriais esse controle passava a ser exercido com mais proeminência pelo Estado. É o caso, por exemplo, na ditadura de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, em especial devido a seu projeto de construção e disseminação de uma identidade nacional, o que levou a um maior controle da cultura produzida e difundida. Foi nesse contexto que o *Bom-Crioulo* teve sua reedição interdita pelo governo, em 1937, a pedido da Marinha, que apreendeu os livros antes mesmo de serem comercializados (TREVISAN, 2000, p. 263).

³¹ Para mais detalhes a respeito da disputa de interpretações sobre a parábola de Sodoma e Gomorra, ver o capítulo 5 do livro de Byrne (2000).

A partir do século XII, o processo de criminalização das práticas homoeróticas difundiu-se por vários reinos europeus através da Santa Inquisição, braço jurídico da Igreja Católica. Essa herança chegou até os Estados Nacionais modernos, onde, apesar de um suposto divórcio do catolicismo, muitos mantiveram a criminalização em seus códigos penais. No caso do Brasil, ele próprio submetido à inquisição portuguesa entre os séculos XVI e XVIII³², o Código Penal Imperial de 1830, promulgado por D. Pedro I oito anos após a independência do país, descriminalizou a sodomia, seguindo a tendência da França pós-revolução burguesa. Apesar disso, alguns artigos penais de caráter vago e de viés moral foram comumente utilizados para controlar e reprimir práticas e comportamentos homoeróticos, como o que criminalizava o “atentado público ao pudor”, ou seja, o ato de ofender “os bons costumes” com comportamentos que “ultrajam e escandalizam a sociedade”. Ou o artigo 379 do mesmo código, que criminalizava o uso de nome falso, título indevido ou disfarce, tornando assim ilegal a prática pública da transgeneridade (GREEN, 2000, pp. 57).

No campo científico, por sua vez, seguindo o exemplo de pesquisas europeias, o Brasil produziu na primeira metade do século XX um número de estudos médicos dedicados às práticas homoeróticas e seus sujeitos. Estes foram considerados *a priori* – em mais um exemplo de herança dos dogmas católicos – como portadores de uma condição desviante da norma heterossexual, nesse caso não mais de caráter moral, mas biológico ou psíquico³³.

Não é surpresa, assim, que nesse cenário de controle moral da produção cultural brasileira fundamentado em um cruzamento de discursos religiosos, legais e médico-científicos que condenavam enfaticamente as práticas homoeróticas e seus sujeitos, Moreno tenha identificado, até o final da década de 1950, somente cinco filmes que retratavam não exatamente personagens homossexuais, mas cujo comportamento poderia ser interpretado nesse sentido. É o caso de *Augusto Aníbal Quer Casar* (Luiz de Barros, 1923), comédia onde um grupo de amigos contrata um homem para travestir-se e fingir-se de pretendente do personagem título, brincadeira que só é revelada depois

³² De acordo com Green (2000, p. 55), entre os anos de 1591 e 1764, 4.419 pessoas confessaram ou foram denunciados por sodomia no Brasil, das quais 394 foram condenadas a penas que variavam entre açoitamentos públicos, confisco de bens, trabalho forçado em navios e até morte na fogueira, em três casos

³³ Para uma descrição pormenorizada destes estudos, ver o capítulo 3 de (GREEN, 2000).

que os dois se casam, para a diversão do grupo. É o caso também da primeira adaptação cinematográfica de *O Cortiço* (Luiz de Barros, 1946), romance naturalista de Aluísio Azevedo, que transpõe para as telas o personagem secundário Albino, empregado doméstico efeminado que vive em meio às lavadeiras. Por fim, ele cita também duas comédias em que os personagens representados pela dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo disfarçam-se em trajes femininos devido a imperativos do enredo dos filmes, que têm o cuidado, porém, de sublinhar a heterossexualidade dos personagens: *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949) e *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952).

É preciso levar em conta, porém, que a pesquisa de Moreno, feita em meados da década de 1990, não contou com os frutos da multiplicação e sistematização dos projetos de restauração de filmes brasileiros mais antigos, que ocorreram somente a partir da década de 2000 (BUARQUE, 2011). Assim, a partir do atual acesso a um conjunto mais amplo de filmes do período³⁴, é possível perceber uma utilização recorrente e sistemática não somente do que chamo de transgeneridade farsesca, mas também do tipo afeminado, como recurso cômico das chanchadas.

O termo chanchada – aportuguesamento do italiano *cianciata*, que indica “um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso” (VIEIRA, 2003, p. 46) e que foi popularizado por críticos brasileiros como epíteto depreciativo – se refere a um conjunto de filmes nacionais das décadas de 1930, 40 e 50, produzidos majoritariamente no Rio de Janeiro, que uniam números musicais a enredos cômicos. Desde a hegemonia do cinema industrial estadunidense no mercado mundial, na década de 1910, o cinema brasileiro passou a contar com espaço mínimo nas telas nacionais. Isso explica a aliança das chanchadas a formas culturais já estabelecidas – no caso o teatro de revista, o rádio e o carnaval – como forma de atrair público e assim furar o bloqueio do cinema hollywoodiano. O formato das chanchadas, em especial de sua primeira fase, descendia diretamente dos espetáculos de revista, estruturando-se em torno de números musicais e esquetes de humor, ligados por uma narrativa mínima que buscava dar unidade ao conjunto.

³⁴ Em especial através dos já citados canais não oficiais de circulação do cinema brasileiro na internet.

Tal estrutura pode ser vista em *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), o único filme da primeira fase que existe integralmente até hoje, sendo, de acordo com João Luiz Vieira (1989, p. 49), representativo do modelo que vigorou entre os anos de 1933 e 1946 e produziu em torno de 35 obras. O filme acompanha as peripécias de Tomé (Pinto Filho) e Prata (Barbosa Júnior), dois “revisteiros” – produtores de espetáculos do teatro de revista – em busca de financiadores para sua montagem, supostamente ensaiada e pronta. De perfil malandro, eles passam a primeira metade do filme visitando diversos lugares, de boates a cassinos, em busca de um financiador. Uma vez encontrado, passam a segunda metade do filme tentando montar às pressas o espetáculo que haviam prometido.

Não só sua estrutura remete ao teatro de revista – intercalação de, por um lado, esquetes de humor de certa autonomia entre si e, por outro, números musicais justificados pelos ambientes explorados (boates, cassinos, bastidores do teatro) – mas a própria decupagem das cenas reproduz a perspectiva do espectador do palco teatral italiano: a câmera observa frontalmente a ação, mantendo-se na mesma posição durante toda a sequência, com a decupagem alternando entre planos gerais e próximos. Os personagens, com pouco ou nenhum aprofundamento psicológico, remetem mais a *tipos*, característica própria do gênero teatral:

Os tipos compõe uma convenção do Teatro de Revista e diferem-se dos indivíduos, pois enquanto estes tem um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles (os tipos) são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas. A tipificação está na forma da Revista, como o não aprofundamento dos temas, a mistura dos gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo, o que possibilitava ao enredo da peça ser formado de compartimentos e seções. (CORDEIRO e COLLAÇO, 2007, p. 3)

É o caso dos protagonistas de *Alô, Alô Carnaval*, que personificam no figurino, postura, falas e atitudes, o tipo malandro, e cuja ausência de maior desenvolvimento dificulta inclusive na diferenciação entre um e outro; ou do empresário que financia o espetáculo – gordo, de fraque e cartola, fumando um grande charuto e sempre gritando com todos – personificando o tipo do banqueiro capitalista³⁵.

³⁵ É importante ressaltar que tais descrições do teatro de revista e das chanchadas não implicam em um julgamento de valor a respeito de seu formato, ou seja, os personagens-tipos, pouco desenvolvidos psicologicamente, não são necessariamente inferiores aos personagens mais aprofundados do teatro psicológico ou da narrativa cinematográfica clássica. Pelo contrário, seu

O homem efeminado é um outro tipo que marcou presença em muitas das chanchadas, sempre em aparição pontual, sem qualquer desenvolvimento ou ligação com esquetes anteriores ou posteriores ou com o enredo principal, seu elemento cômico fundamentando-se nos seus próprios trejeitos. Em *Alô, Alô Carnaval*, o tipo surge na segunda metade do filme, quando os revisteiros tentam arregimentar de última hora todos os artistas e elenco para o espetáculo. Em determinado momento, Tomé recebe uma ligação telefônica, que passa para Prata:

Prata: É comigo? É mulher ou homem?

Tomé: É mulher.

Prata: É mulher? Ah, que beleza! [Ao telefone] Pronto? [Voltando-se para Tomé, após ouvir a resposta] Isso é mulher-homem!

(ALÔ..., 1936, 00:39:05)

O início da ligação telefônica já induz à leitura do tipo efeminado através de sua identificação como “mulher-homem”. A ligação continua e o interlocutor, após se identificar – com voz suave – como o pianista do espetáculo, avisa que está doente e que não poderá comparecer à estreia. A cena intercala planos gerais de Prata ao telefone com planos do próximo pianista, do qual só podemos ver parte do braço em um paletó branco, a mão segurando o telefone e o pulso exibindo um relógio fino, que se torna o centro do quadro. Ao fim da ligação, vemos a mão de outro personagem entrar em cena, segurando um drink e um cigarro, tomar a mão do pianista e levá-la para fora do quadro, numa sugestão de enlace romântico (Figura 1). Não há sinais claros que indiquem se a segunda mão pertence a um homem ou mulher – não há unhas pintadas nem joias; a falta de manga cobrindo o braço pode indicar tanto um vestido quanto uma camisa de mangas curtas; o adereço utilizado no pulso pode tanto ser um relógio quanto uma pulseira – mas essa ambiguidade, em conjunção com o restante da cena, induz a leitura do pianista como um tipo efeminado.

uso implica em determinados efeitos e engajamentos do espectador que são previstos e pretendidos pelo próprio gênero.

Figura 1 – Tipo efeminado em *Alô, Alô Carnaval*.



Fonte: *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Se, como defende João Luiz Vieira, *Alô, Alô Carnaval* é representativo da primeira fase das chanchadas, pode-se imaginar que o tipo efeminado tinha presença frequente no restante da produção, cujas cópias inexistem atualmente. O fato é que na segunda fase do gênero, que vai de 1947 ao início da década de 1960, o tipo se fez presente em vários filmes.

Esta nova fase, inaugurada por *Este Mundo É um Pandeiro* (Watson Macedo, 1947), apresentou uma mudança substancial de formato das chanchadas³⁶. As esquetes de humor e os números musicais continuaram a se fazer presentes, mas os filmes passaram a dar maior ênfase à narrativa, mais sólida e desenvolvida, em geral baseada em tramas de teor paródico. A decupagem das cenas aproximou-se do formato narrativo clássico, com as diferentes posições e distâncias de câmera construindo um espaço diegético mais complexo do que o anterior. Os personagens principais adquiriram uma maior

³⁶ O pesquisador Sérgio Augusto (1989, p. 93) defende que essa nova fase representa a forma clássica da chanchada, denominando pré-chanchadas as comédias musicais de antes de 1947.

profundidade em relação aos tipos, contando a partir de então com um passado, motivações e conflitos. Ainda assim, obedeciam a uma estrutura geral fixa, repetida filme após filme, com uma ou outra variação ocasional. Carlos Manga, um dos diretores mais prolíficos dessa fase, descreve a estrutura, dividindo-a em quatro atos: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido” (AUGUSTO, 1989, p. 15).

O tipo efeminado continua em participação pontual, desligado da trama e restrito às funções cômicas de seus trejeitos. É o que acontece em *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953), que conta a trajetória de dois humoristas, Tinoco (Oscarito) e Tião (Grande Otelo), em direção à fama, acompanhando os conflitos pelos quais ambos atravessam. Em determinado momento, o filme apresenta uma *montage* de várias esquetes cômicas sobrepostas a imagens de trilhos de trem e placas com nomes de cidades, como forma de condensar uma turnê do espetáculo dos protagonistas. Uma das esquetes mostra Tinoco vestido de juiz e Tião de réu. Uma voz masculina efeminada e maliciosa é ouvida, simbolizando o relato de uma testemunha do julgamento, supostamente fora de campo: “Ah, meritíssimo juiz e senhores jurados: o rapaz não fez nada de mal. Para ver: qualquer um dos senhores faria a mesma coisa. Esses tarados que andam por aí são uma coisa horrorosa! Ui, esses homens...” (DUPLA..., 1953, 00:21:40). Como em *Alô, Alô Carnaval*, o tipo não recebe uma personificação visual completa, e o efeito cômico é buscado unicamente em sua voz efeminada e em seu desejo mal disfarçado pelos “tarados”.

Outros filmes apresentam o tipo de forma similar. Em *Carnaval no Fogo* (José Carlos Burle, 1949), um dos membros da quadrilha de ladrões de joias, de codinome Diplomata, destaca-se pela postura delicada e cautelosa, voz frágil e figurino extravagante (terno xadrez, gravata borboleta, enquanto os outros usam ternos lisos escuros e gravatas simples). Em *Garotas e Samba* (Carlos Manga, 1957), uma das cenas conta com um coreógrafo espevitado: usando uma boina com frufu e uma blusa florida folgada com um nó na altura do umbigo, ele dá um chique por causa da performance das bailarinas do espetáculo e termina a cena no chão, empurrado pela vedete principal. Já em *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960), o clímax do filme se passa em um *spa* feminino, cujo recepcionista tem trejeitos efeminados e uma extravagante mecha branca no cabelo. Ele recebe Jonjoca (Oscarito), que está disfarçado de senhora idosa. A seguinte piada,

girando em torno do formato fálico do pepino, é colocada no diálogo inicial entre eles, sublinhando o caráter homoerótico do tipo efeminado:

Recepcionista: Minha senhora, nós temos tudo para um perfeito tratamento de beleza. Banhos a vapor, sauna, duchas escocesas, massagens finlandesas, tratamento a base de pepino-

Jonjoca: A base de pepino? E esse tratamento é bom?

Recepcionista: Ah, é o meu preferido, minha senhora...

Jonjoca: Guloso!!

(DOIS..., 1960, 01:06:50)

Ao final da cena, Jonjoca, com um meneio de mãos, ainda zomba dos movimentos delicados do recepcionista. *Virou Bagunça* (Watson Macedo, 1960), conta também com um tipo efeminado nos bastidores de uma rede de TV. Ademar (Adolfo Machado) é assistente da vedete Marli (Nádia Maria), e sua primeira cena no filme mostra-o ensinando a algumas modelos como desfilarem: “Não, menina! Não é nada disso, desce! Me dá esse lenço aqui, eu vou te mostrar, você está muito masculina!” (VIROU..., 1960, 00:28:40). Além de sua postura efeminada, usa também uma blusa estampada, o que o destaca em relação a todo o restante do elenco do filme (Figura 2). Seu papel é mais extenso do que os tipos dos exemplos anteriores e ele aparece em diversas cenas, sendo ainda alvo de uma piada do secretário de Marli, que pede para que ele guarde o chapéu de plumas dela: “Mas cuidado, hein? Não vai soltando plumas por aí não!” (VIROU..., 1960, 00:36:50).

Figura 2 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, o tipo efeminado em *Carnaval no Fogo*, *Garotas e Os Dois Ladrões* e *Virou Bagunça*.



Fonte: *Carnaval no Fogo* (José Carlos Burle, 1949), *Garotas e Samba* (Carlos Manga, 1957), *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960) e *Virou Bagunça* (Watson Macedo, 1960).

A caracterização dos homens efeminados, tanto em relação aos trejeitos quanto ao vestuário extravagante, é significativa da identidade homoerótica masculina que tinha maior visibilidade no Brasil da primeira metade do século XX: o *fresco*³⁷. De acordo com James Green, em seu estudo histórico *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*:

O uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobrancelhas tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns entre os [sic] bichas dos anos 30. A adoção de um “nome de guerra” feminino tais como Gilda, Zazá, Tabu, Marlene, Conchita e Damé, assim como outros indicadores tradicionais de gênero, expressava a noção difundida de que os

³⁷ O termo *puto* era também bastante utilizado no mesmo período para designar tal identidade, vindo juntar-se a ele *veado* e *bicha*, em meados da década de 1940. Não se sabe ao certo se o uso inicial de cada termo remete a um teor pejorativo ou de identificação interna da subcultura à qual se refere. Porém, mesmo não tendo surgindo internamente, alguns termos, com o tempo, foram apropriados pela subcultura, que subverteu seu teor negativo, passando a utilizá-los como forma de referência ao grupo (GREEN, 2000, pp. 143-147).

homossexuais eram seres transgêneros. [...] Essas representações femininas tradicionais também implicavam uma imitação alegre, exagerada, satírica das qualidades que esses homens efeminados possuíam de fato ou achavam que deviam possuir. (GREEN, 2000, p. 171)

Uma das principais fontes da pesquisa de Green para essa época são os estudos feitos nos campos médico e legal a respeito da *pederastia* – termo comumente utilizado pela comunidade científica brasileira para designar o homoerotismo masculino – no Rio de Janeiro e em São Paulo, que produziram registros a respeito da vida e dos hábitos de inúmeros “pederastas”, em geral selecionados nas ruas e constrangidos a participar das pesquisas através de coerção policial. Ao analisar o método de seleção dos entrevistados, Green observa um viés na amostragem tanto em termos de classe social – as classes baixas eram mais vulneráveis à coerção policial – quanto de expressão de gênero. Sobre esta segunda questão, comenta:

Homens como Alfredinho [um dos indivíduos estudados], que gostavam de dormir com outros homens mas não se encaixavam nos estereótipos comuns dos “pederastas” efeminados, são apenas raramente representados nos estudos sobre a subcultura homossexual de São Paulo nos anos 30. É possível supor que o número desses homens era relativamente pequeno. Contudo, é mais provável que homossexuais como Alfredinho, que não se vestiam de modo efeminado e que evitavam essas áreas da cidade onde podiam ser reconhecidos e associados com um comportamento “imoral e impróprio”, eram em geral invisíveis para observadores externos, que procuravam marcadores óbvios para identificar “pederastas”, em lugares onde eles notoriamente se reuniam. De fato, Alfredinho só apareceu nesse estudo de 1939 por acaso [estava em companhia de outro indivíduo, este sim próximo ao estereótipo], e não por meio de uma amostragem sistematizada efetuada pelos estudantes de criminologia. (GREEN, pp. 173-174)

É possível encontrar, marginalmente, identidades homoeróticas masculinas que se distinguem dos frescos. É o caso do *fanchono*, que Green (pp. 68-72) identifica na pornografia homoerótica da época, caracterizado pela postura masculina, pelo papel ativo no ato sexual e pela predileção especial em relacionar-se com os frescos, estes comumente associados ao papel passivo. Ainda menos visível – e logo sem nomeação específica – era o caso das relações homoeróticas que, próximas da identidade *gay* que se tornou hegemônica a partir da década de 1990, não estruturavam-se a partir dos polos feminino/masculino como o fresco e o *fanchono* mas, ao contrário, assumiam-se enquanto relações afetivo-sexuais entre homens, ambos de postura masculina. É o caso não só da relação retratada pelo *Bom-Crioulo*, mas também da identificada em 1935 nos

registros e cartas relativos a um paciente do Sanatório Pinel de São Paulo, professor e dono de uma escola, que foi internado pela família ao ser descoberto em um relacionamento afetivo e sexual com seu sócio (GREEN, 2000, p. 189).

Ainda que não representassem todos os indivíduos que se dedicavam a práticas homoeróticas na época, os frescos eram sua parte mais visível, tendo produzido toda uma subcultura específica que incluía formas compartilhadas de se vestir e se portar, códigos de comunicação e territórios comuns. Na descrição do professor de direito criminal, em sua monografia de 1934 *Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*:

O Largo do Rocio foi antigamente celebre por ser o lugar onde á noite reuniam-se os pederastas passivos á espera de quem os desejasse. Tinham elles uma *toilette* especial por onde podiam ser facilmente reconhecidos. Usavam paletot muito curto, lenço de sêda pendente do bolso, calças muito justas, desenhando bem as formas das coxas e das nádegas. Dirigiam-se aos transeuntes pedindo fogo para acender o cigarro, em voz adocicada, com meneios provocantes e lascivos. (VIVEIROS DE CASTRO, 1934, pp. 221-222)

O artigo 379 do código penal que criminalizava o uso de disfarces, servia tanto para controlar a transgeneridade pública quanto para fundamentar uma postura eminentemente condenatória a ela por parte do senso comum. Assim, se os frescos tinham relativa liberdade para travestir-se privadamente, sozinhos ou entre amigos, essa prática tinha que ser exercida de forma prudente em público. Os estudos da época analisados por Green dão a medida dessa opressão, como no caso de Gilda, que “[p]referia não andar nas ruas durante o dia, porque tirava as sobrancelhas e seus cabelos eram longos como os de uma mulher. [...] Seu jeito exagerado de se vestir geralmente era notado e provocava escândalos, vaias, palavrões e perseguições da polícia” (GREEN, 2000, p. 171). Quando tinha que sair, a exemplo de outros frescos, adotava uma postura mais masculina, mas sempre mantendo um certo grau de ambiguidade:

Gilda, por exemplo, vestia um paletó curto e acinturado. Zazá, quando usava terno, também optava por um estilo exagerado. Ele usava um paletó curto e calças de cintura alta, que eram justas nos quadris e largas nas barras. Quando descreveram Conchita, um alfaiate de profissão, os alunos do Instituto de Criminologia notaram que sua indumentária era menos exagerada que a dos seus amigos, com uma pequena exceção: “[...] Não usa pinturas, não depila as sobrancelhas,

passando apenas uma leve camada de pó-de-arroz no rosto.”³⁸ (GREEN, 2000, 172)

A transgeneridade farsesca³⁹ - troca temporária de gênero por parte de um personagem, motivada por necessidades surgidas da trama – a exemplo do tipo efeminado, foi outra constante nas chanchadas. Moreno cita-a em apenas três obras, *Carnaval no Fogo*, *Carnaval Atlântida* e *Os Dois Ladrões*, mas observando um número maior de filmes, é possível perceber que o recurso foi exaustivamente utilizado. Já é o caso em *Alô, Alô Carnaval* que, como visto, dedica a sua segunda metade às peripécias dos revisteiros na tentativa de montar o espetáculo de última hora. Dentre os números propostos, o canto lírico é escolhido para fechar o espetáculo, para o qual a Tomé e Prata prometem uma famosa soprano internacional, que no final das contas não conseguem contratar. Iludido até o último momento pelas desculpas da dupla, o empresário financiador, para salvar a apresentação, fantasia-se ele próprio de cantora lírica, causando riso generalizado na plateia do espetáculo, nos bastidores e – imagina-se – no público do filme em si, ao frustrar as expectativas de afinação e feminilidade depositadas sobre figura da soprano.

As chanchadas, em especial em sua segunda fase, tinham como um dos elementos cômicos centrais a troca de identidades, herança do gênero teatral da farsa (FARIA, 2009, p. 9). Os filmes contavam com toda uma sorte de alternâncias de identidades opostas em seus protagonistas, fosse entre pobre e rico, anônimo e famoso, covarde e corajoso ou masculino e feminino. A comicidade destas trocas advinha da tensão existente na tentativa do personagem em, por um lado, expressar uma identidade que não era sua e, por outro, tentar esconder a que verdadeiramente era. Assim, vários enredos foram organizados, por exemplo, em torno de figuras de origem humilde que tinham que lidar com ambientes de riqueza e sofisticação. É o caso do viajante clandestino Frederico (Oscarito), que precisa disfarçar-se de príncipe em *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950); ou de Isidoro (Amácio Mazzaropi), motorista de caminhão que recebe uma herança inesperada e tem que se adaptar ao novo posto de magnata em *Nadando em Dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida, 1952). Outra situação bastante explorada foi a

³⁸ “Pó-de-arroz” era, inclusive, um dos apelidos utilizados para designar os frescos.

³⁹ Utilizo aqui o termo *transgeneridade* como expressão geral que abarca os mais diferentes tipos de trânsito entre os gêneros feminino e masculino, qualificando de *farsesca* a transgeneridade observada especificamente nas chanchadas devido à sua ligação com os expedientes do gênero teatral da farsa.

de personagens fracos ou covardes que tinham que assumir identidades destemidas em situações perigosas, caso de Kid Bolha (Oscarito) e Cisco Cada (Grande Otelo), que assumem equivocadamente os postos de xerife e assistente de uma pequena cidade e têm que protegê-la de um pistoleiro facínora em *Matar ou Correr* (Carlos Manga, 1954); ou do parecidíssimo *Pistoleiro Bossa Nova* (Victor Lima, 1960), onde Inocêncio (Ankito), personagem fraco dos nervos, é confundido com um famoso matador e tem que ajudar a cidade a livrar-se de uma gangue perigosa⁴⁰.

Se o próprio processo de adoção e manutenção não simplesmente de uma nova identidade, mas de um papel que é o completo oposto da identidade corrente do personagem, é fonte permanente de tensão cômica, um segundo expediente utilizado é a exploração do fracasso desse processo: os personagens nunca conseguem representar as novas identidades com perfeição, o que gera a coexistência de elementos contraditórios em um mesmo indivíduo e, logo, o riso advindo de tal incongruência.

Ambas as estratégias podem ser identificadas com clareza na transgeneridade farsesca. Ao contrário das trocas de identidade citadas, utilizadas como mote principal para o enredo dos filmes, o trânsito entre gêneros esteve geralmente circunscrito a esquetes pontuais. Em *Carnaval no Fogo*, por exemplo, Anselmo (Oscarito) e Serafim (Grande Otelo), empregados de um famoso hotel, improvisam nos bastidores deste a famosa cena da sacada de Romeu e Julieta, com Serafim no papel de Julieta. Em *Aviso aos Navegantes*, Frederico (Oscarito), além de assumir o papel do príncipe, tem que se passar por uma das rumbeiras do espetáculo central do filme, para interceptar os planos do espião que está no mesmo navio. Em *Barnabé, Tu És Meu* (José Carlos Burle, 1951), Barnabé (Oscarito) e Abdula (Grande Otelo) disfarçam-se de vedetes para fugir dos guardas da

⁴⁰ Os exemplos de troca de identidade são abundantes: em *Carnaval no Fogo*, um diretor de espetáculos (Anselmo Duarte) é confundido com o chefe de uma quadrilha criminosa internacional, tendo que assumir o papel para desbaratar seus planos; em *Barnabé, Tu És Meu* (José Carlos Burle, 1951) um faxineiro (Oscarito) é tomado pelo descendente do rei Salomão, aproveitando a oportunidade para mudar de vida; em *O Comprador de Fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951) uma família pobre se passa por rica para melhor vender sua fazenda, enquanto um visitante pobre se passa por comprador rico para aproveitar a hospitalidade da família; em *Nem Sansão Nem Dalila* (Carlos Manga, 1954) um funcionário de barbearia (Oscarito) volta no tempo e, usando a peruca de Sansão, torna-se rei da terra de Gaza; em *Entrei de Gaiato* (J.B. Tanko, 1959) Dercy Gonçalves e Zé Trindade interpretam trambiqueiros que se passam por pessoas ricas num grande hotel e que tentarão equivocadamente aplicar golpes um no outro; em *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), Oscarito é um caipira que torna-se famoso e disputado pelas grandes nações do mundo ao tomar posse do satélite russo, que supostamente caiu em seu quintal.

princesa Zuleima (Fada Santoro). Em *Carnaval Atlântida* (Carlos Manga e José Carlos Burle, 1952), o professor Xenofontes (Oscarito) fantasia-se de Helena de Tróia para fazer um teste em um filme, já que é o único que tem os diálogos decorados. Em *A Dupla do Barulho*, Tião (Grande Otelo) faz um papel feminino em um número de comédia de um dos espetáculos em que a dupla participa. Em *Entre de Gaiato* (J. B. Tanko, 1959), Grande Otelo, vestido de vedete, novamente participa de um número de dança que faz alusão à transgeneridade própria do carnaval. Em *Virou Bagunça* (Watson Macedo, 1960), Chico (Edison Reis França) disfarça-se de odalisca para fugir do grupo de comunistas barbudos, após descobrir seus planos de revolução (Figura 3).

Figura 3 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, a transgeneridade farsesca em *Alô, Alô Carnaval*, *Carnaval no Fogo*, *Aviso aos Navegantes*, *Barnabé, Tu És Meu*, *Carnaval Atlântida*, *A Dupla do Barulho*, *Entrei de Gaiato* e *Virou Bagunça*.



Fonte: *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949), *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950), *Barnabé, Tu És Meu* (José Carlos Burle, 1951), *Carnaval Atlântida* (Carlos Manga e José Carlos Burle, 1952), *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953), *Entrei de Gaiato* (J. B. Tanko, 1959) e *Virou Bagunça* (Watson Macedo, 1960).

Nos caso citados, a exemplo das outras trocas de identidade, a comicidade surge tanto do conflito a ser continuamente gerenciado entre a “essência” masculina do personagem e o papel feminino que ele deve representar, quanto da incongruência gerada pela coexistência de elementos femininos e masculinos na representação. Nesse sentido, a ilusão do feminino mostra-se sempre falha, o que geralmente ocorre a partir de dois elementos: por um lado, uma performance deficiente, com voz e trejeitos masculinos constantemente escapando pelas brechas da representação do feminino; por outro, uma caracterização visual precária, deixando traços masculinos expostos sob a superfície feminina.

O único filme que utiliza uma estratégia diferente é *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960), onde não somente a transgeneridade não é utilizada pontualmente em uma esquete, e sim como mote para o enredo como um todo, mas a própria ilusão do feminino é bem sucedida, através de uma personificação fiel ao original. O filme gira em torno de um golpe que Jonjoca (Oscarito), mestre dos disfarces contratado por Mão Leve (Cyl Farney), tenta aplicar em Madame Gaby (Eva Todor). Jonjoca deve fingir ser a própria Madame Gaby para conseguir as chaves de seu cofre, entrar em seu quarto de hotel e roubar-lhe as joias.

Não tendo como contar com a tensão e a incongruência da performance feminina precária – Jonjoca imita Madame Gaby com perfeição, do figurino aos trejeitos – o filme se utiliza de outros artifícios para extrair comicidade das situações. Em primeiro lugar, a própria Madame Gaby é um tipo cômico – uma dondoca de meia idade espontânea e espevitada – o que torna cômica simplesmente a reprodução do tipo por seu duplo. Em segundo, Jonjoca tem que evitar a todo custo ser visto pela própria Madame Gaby, o que leva, dentre outros momentos cômicos de tensão, a uma das mais famosas cenas do filme, onde, quando inevitavelmente a encontra, finge ser seu reflexo em um espelho imaginário. Por fim, Jonjoca (vestido de Madame Gaby) é cortejado ao longo de todo o filme por outro hóspede do hotel, Panariço (Jaime Costa), e precisa responder às suas investidas de forma a, por um lado, não ser descoberto e, por outro, não deixar o flerte consumir-se, já isto colocaria em risco a sua masculinidade (o que ironicamente expõe a única falha em sua imitação, de resto perfeita, de Madame Gaby).

Ainda assim, quando não está à vista de outros personagens, Jonjoca permite à sua “essência” masculina libertar-se, no mais das vezes de forma exasperada, após longos

períodos de confinamento no papel feminino. É somente nesses momentos que o conflito e a incongruência da coexistência de identidades “contraditórias” torna-se visível, a exemplo das estratégias utilizadas pelos outros filmes citados (Figura 4).

Figura 4 – Jonjoca e Madame Gaby refletem-se no espelho imaginário; o corpo masculino de Jonjoca liberta-se da couraça feminina.



Fonte: *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960).

É importante notar que a lógica da comicidade da transgeneridade farsesca assenta-se sobre dois pressupostos. Em primeiro lugar, na noção de que há uma separação e diferença estrita entre os gêneros, o que torna a coexistência de elementos de ambos em um só indivíduo algo incongruente e, logo, cômico. Em segundo, numa compreensão essencialista de gênero, ou seja, de que feminino e masculino seriam as expressões externas naturais do sexo biológico ou cromossômico. Nesse sentido, a transgeneridade nas chanchadas está sempre tornando visível essa suposta essência masculina que se busca conter sob o disfarce feminino, mas que inevitavelmente escapa pelas brechas à revelia do personagem (a não ser que este tenha aperfeiçoado a arte da imitação a um nível máximo, caso de Jonjoca).

O tipo efeminado, por seu turno, foi utilizado a partir de uma lógica similar, com alguns deslocamentos. Nesse caso, aposta-se, da mesma forma, no caráter cômico advindo da incongruência da coexistência de signos de ambos os gêneros no mesmo personagem, porém, sem os conflitos e tensões da transgeneridade farsesca, já que no tipo efeminado ambas as identidades, feminina e masculina, parecem coexistir de forma estável. Além disso, no lugar da essência masculina em uma apresentação feminina, o tipo efeminado torna visível, ao contrário, *uma essência feminina em um corpo masculino*.

Nesse sentido, cabe ressaltar que as práticas homoeróticas masculinas, à época, confundiam-se com as práticas de transgeneridade não apenas no senso comum, mas que o próprio discurso científico tomava o homoerotismo como consequência de um “transtorno” de gênero mais profundo e anterior a este. Karl Heinrich Ulrichs, advogado alemão, já em 1862 teorizava a respeito das práticas homoeróticas masculinas a partir da alusão a uma “psiquê feminina presa em um corpo masculino”. Já o neurologista alemão Magnus Hirschfeld, em 1871, tratou as identidades homoeróticas a partir do conceito de um “terceiro sexo”, que unia características tanto masculinas quanto femininas. O mesmo conceito foi utilizado pelos estudos dos sexólogos ingleses Havelock Ellis e Edward Carpenter, na década de 1910. O médico e professor espanhol Gregório Marañón, por sua vez, utilizou em 1930 o conceito de “intersexual” para referir-se à mesma condição, que colocava seu sujeito em um espaço intermediário entre os polos masculino e feminino. Essas abordagens foram assimiladas pelas pesquisas brasileiras, que nas décadas de 1930 e 40 trataram o homoerotismo a partir de conceitos como “missexual” (termo cunhado pelo médico forense Afrânio Peixoto, que sugeria uma mistura de elementos masculinos e femininos) e “inversão sexual” (utilizado pelo médico legista Leonídio Ribeiro, que designava um trânsito entre gêneros opostos)⁴¹.

Se analisados a partir da perspectiva das políticas de representação, ou seja, do potencial disruptivo ou não das representações homoeróticas em relação à *ideologia heterossexual dominante*, tanto a transgeneridade farsesca quanto o tipo efeminado das chanchadas podem ser criticados pelo seu caráter conservador. Tal ideologia, muito referenciada pelo movimento ativista lésbico e gay das décadas de 1970 e 80, foi sistematizada por Judith Butler (2008 [1990], pp. 37-48) através do conceito de *matriz heterossexual de inteligibilidade*. De acordo com Butler, essa matriz – cuja lógica está na base do pensamento religioso, legal e científico de condenação do homoerotismo e da transgeneridade – determina uma forma natural e normal de se vivenciar sexualidade e gênero, utilizando a reprodução humana como lógica fundadora e baseando-se na

⁴¹ Ao mesmo tempo, outros pesquisadores já propunham, na mesma época, a separação entre a transgeneridade e o homoerotismo como condições díspares. É o caso de Karl-Maria Benkert, jornalista austríaco dedicado a campanhas pelo direitos humanos, que em 1869 cunhou o termo “homossexual”. Essa abordagem, porém, só teria maior disseminação nos anos 1950, especialmente devido às pesquisas do sexólogo Alfred Kinsey. Para um resumo das pesquisas científicas a respeito das identidades homoeróticas no século XIX e início do século XX na Europa e Estados Unidos, ver o capítulo 3 de (JAGOSE, 1996); para as pesquisas brasileiras, ver o capítulo 3 de (GREEN, 2000).

ligação ontológica de três elementos: o sexo, o gênero e o direcionamento do desejo. Assim, para cada um dos sexos – fêmea ou macho, determinados a partir de características biológicas – haveria um comportamento de gênero correto – feminino ou masculino – e um desejo sexual correto, orientado ao sexo oposto. A matriz serve de base tanto para a naturalização e normalização da heterossexualidade, quanto para a patologização e anormalização das expressões que fujam da configuração determinada por ela.

No caso da transgeneridade farsesca, seu teor conservador pode ser identificado, em primeiro lugar pelo reforço à matriz de inteligibilidade heterossexual, através de sua reafirmação do caráter supostamente incongruente da transgeneridade, base do efeito cômico buscado pelo expediente. Em segundo, pela sua dissociação explícita do homoerotismo, utilizando o trânsito de gêneros somente por seu efeito cômico e ocultando a subcultura dos frescos da qual ele foi parte intrínseca. Essa segunda postura pode ser compreendida tanto como uma adequação das chanchadas ao já citado controle moral da época – que rechaçava representações do homoerotismo – quanto como uma forma de potencializar o efeito cômico, já que sua tensão sustenta-se especificamente sobre a relação conflituosa entre uma apresentação feminina e uma “essência masculina”, notoriamente heterossexual. Nesse sentido, se no esquema básico das chanchadas descrito por Carlos Manga o enlace romântico estava restrito ao mocinho e à mocinha, não contemplando personagem cômico (aquele que geralmente envolvia-se na transgeneridade farsesca), ainda assim os filmes trazem momentos pontuais de afirmação do desejo heterossexual deste, em geral através de flertes rápidos com alguma figurante e sem maiores consequências para a trama além de ressaltar sua “essência masculina”.⁴²

O tipo efeminado, por sua vez, pode ser criticado por seu pouco desenvolvimento e espaço mínimo recebido nos filmes, limitando-se às suas funções cômicas e não permitindo a expressão plena da identidade que ele representa. Se esse diagnóstico é indiscutível, cabe notar que o problema não se restringe apenas ao tipo efeminado, mas

⁴² Por outro lado, os filmes se permitem brincar de forma discreta com o homoerotismo através do tipo efeminado, como na relação ambígua do pianista de *Alô, Alô Carnaval*, no desejo mal disfarçado pelos tarados da testemunha em *A Dupla do Barulho*, ou na alusão ao teor fálico do pepino em *Dois Ladrões*, possivelmente devido ao caráter pontual e isolado do tipo, minimamente desenvolvido em relação ao personagem cômico.

é próprio da estrutura das chanchadas, que se baseia em tipos mais do que em personagens complexos. Os próprios protagonistas, apesar da maior exposição, transcendem muito pouco os modelos da mocinha, mocinho, cômico e vilão, repetidos filme após filme. Logo, se é possível relacionar o pouco espaço dado ao tipo efeminado ao controle moral da época, seu desenvolvimento limitado está atrelado ao gênero em si e é compartilhado com os mais diversos personagens.

Junto a isso, ao reduzir a expressão do homoerotismo ao tipo efeminado, as chanchadas obscurecem outras identidades homoeróticas – caso do fanchono e de modelos mais próximos ao gay contemporâneo – reforçando assim a construção de um estereótipo. Se essa foi uma das críticas mais recorrentes em pesquisas dedicadas às políticas de representação homossexual – muitas vezes com o equívoco de considerar a efeminação masculina um elemento negativo em si, como visto na introdução – a utilização exclusiva do tipo efeminado nas chanchadas pode ser compreendida tanto a partir da visibilidade que tinha a subcultura dos frescos à época quanto por seu potencial cômico, ausente em outras identidades que não contavam com a ambiguidade de gênero.

Apesar desse caráter eminentemente conservador, a utilização tanto da transgeneridade farsesca quanto do tipo efeminado não estava livre de tensões com a moral da época. As chanchadas, a exemplo do teatro de revista e sua exploração do burlesco, eram consideradas um divertimento inferior e ocupavam uma posição limítrofe dentro da moralidade, sofrendo, por isso, um intenso controle moral. Sérgio Augusto resume a postura da crítica cinematográfica em relação ao gênero:

Ao comentar negativamente outra chanchada, *É com este que eu vou* (1948), Pedro Lima, vez por outra até mais complacente do que [Fred] Lee, aproveitou para acusar a Atlântida de entorpecer o público “com o ópio barato e fácil da licenciosidade”. O crítico de *O Jornal* preferia ver nas telas “um divertimento popular ... encarado com sentimentos mais construtivos”. Já o lobo mau do cinema nacional, Moniz Vianna, como era de seu feitio, entrou de sola: “Isto que aí está – e se diz filme (referia-se à comédia de José Carlos Burle espinafurada por Lima) – está para o cinema como a pornografia para a literatura. É uma pornografia muito pouco espirituosa”. [...] “À censura (escreveu o crítico do *Correio da Manhã*) não fosse ela tão sectária e estúpida, competia pôr um paradeiro às pornografias celuloídicas que infestam nossas telas, não lhes atribuindo o esperado e famoso carimbo de ‘boa qualidade’. Preferem, entretanto, os respeitáveis censores proibir e mutilar obras de valor artístico indiscutível, julgando desempenhar sabiamente o papel de guardiães da moralidade brasileira”. (AUGUSTO, 1989, pp. 20-21)

No que concerne a representação do homoerotismo, Augusto traz um depoimento a respeito dos critérios morais que incidiam sobre o teatro de revista na mesma época e que, suponho, podem ser transpostos para as chanchadas: “O empresário Zilco Ribeiro vangloria-se de haver criado ‘humorismo fino, a malícia sem descer ao palavrão’ – e de *jamais ter posto em cena ‘um sujeito bicha’*” (AUGUSTO, 1989, p. 22, grifo meu). Nesse contexto, não é surpresa identificar em todos os filmes citados um esforço de dissociação entre a transgeneridade farsesca e o homoerotismo.

A crítica baseada nas políticas de representação é importante por localizar tais expedientes cômicos dentro das relações de poder que regulavam e regulam o homoerotismo e a transgeneridade, sendo inclusive úteis para pensá-los em nosso contexto atual, já que ambos nunca deixaram de ser utilizados pela cultura de massa brasileira⁴³. Ao mesmo tempo, em uma perspectiva que não mais pensa em um trânsito direto e cristalino entre representações, espectadores e modelos de mundo, não é possível delinear com precisão os seus efeitos sobre os espectadores sem abordagens com maior ênfase na recepção.

Nesse sentido, tentando levar em conta as especificidades do público e de suas estratégias de recepção, abordagens baseadas no conceito de *espectatorialidade queer* ajudam a tratar a questão tentando abarcar suas complexidades. É o que faço no capítulo seguinte, voltando a me debruçar sobre as chanchadas a partir não mais das figuras da transgeneridade farsesca e o tipo efeminado, mas de elementos que, apesar de não remeterem de forma direta ao homoerotismo, apresentam um diálogo em potencial com a subcultura dos frescos.

⁴³ A franquia cinematográfica inaugurada com *Se Eu Fosse Você* (Daniel Filho, 2006), por exemplo, é fundada sobre a transgeneridade farsesca. Já o quadro *Lobichomem*, parte do programa televisivo de humor *Zorra Total* (Rede Globo, 2013), gira em torno do tipo efeminado.

3 Práticas de conotação e espetatorialidade *queer*

Como visto, o uso do tipo efeminado e da transgeneridade farsesca pelas chanchadas tinha um caráter eminentemente conversador, reforçando especialmente a posição subalterna que ocupava a transgeneridade e a cultura homoerótica da época. Porém, se é possível fazer essa relação entre as representações e o discurso hegemônico, isso significa que, ao acompanhar as chanchadas, os indivíduos que se identificavam com tais práticas introjetavam essa posição de subalternidade? Ou, pelo contrário, se utilizavam de estratégias de leitura contra-hegemônica para tensionar o discurso dos filmes em proveito próprio? Se, por um lado, as análises próprias das políticas de representação não permitem que se chegue a tal nível de entendimento da questão e, por outro, não há dados que fundamentem um estudo de recepção baseado nas experiências em si dos espectadores da época, uma terceira estratégia baseada na ideia de espetatorialidade *queer* – que utilizo nesse capítulo – possibilita uma maior problematização da relação entre audiência e filmes.

No capítulo anterior afirmei que *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960) foi o primeiro filme brasileiro a ter um personagem homossexual plenamente desenvolvido. Na verdade, a homossexualidade do personagem Crispim não é explicitada pelo filme, mas sim aludida por diversas passagens. O filme acompanha a trajetória de um grupo de jovens pobres de Salvador que se dedica a pequenos golpes para sobreviver. Logo de início Crispim se destaca do restante do grupo não apenas por seus modos delicados e voz baixa, mas também por ser o único com vocação artística: ele é visto na maioria das cenas com papel e lápis na mão, desenhando esboços, além de pintar cartazes como forma de ganhar algum dinheiro. Essa não é uma característica gratuita, se pensarmos na ligação histórica entre o homoerotismo masculino e uma certa sensibilidade para as belas artes – no caso das classes médias e altas – e para atividades ligadas ao ornamento e ao artifício – no caso das classes baixas. Foi o que identificou Carlos Figari em sua genealogia das identidades homoeróticas no Rio de Janeiro, ao se referir a meados do século XX, quando “vinculava-se frequentemente homossexualidade [...] a determinadas profissões do mundo intelectual e artístico” (FIGARI, 2007, p. 287):

Muitas vezes os ‘efeminados’ se distinguiriam em certas profissões consideradas ‘típicas’ – como de fato desde antigamente ocorria – tais como cabeleireiros, alfaiates e costureiros, floristas, engomadores, atores, bailarinos... (FIGARI, 2007, p. 296)

Se essa inclinação, junto com seus modos singulares, coloca Crispim num patamar diferente de seus pares, o filme também sugere uma relação particular entre ele e Pitanga, outro membro do grupo. Isso ocorre por volta da metade do filme, quando Pitanga tem que fugir da cidade após se envolver em um confronto durante a greve dos estivadores que resulta em duas mortes. Ao saber da partida de Pitanga, Crispim, na frente de todos, reage de forma exaltada:

Crispim: Vai embora, vai! Você aqui não consegue mesmo nada, nunca vai conseguir. Você não dá pra nada, nem mesmo a gente ajudando. Você não é esperto? Melhor mesmo você ir embora, assim resolve seu problema e pronto.

Pitanga: Aqui ninguém é esperto. Eu preciso sair daqui, só isso. E você por que não vai embora também? O que te segura?

Crispim: Ninguém!

Pitanga: Então é melhor você calar a boca!

Crispim: Não precisa gritar. Gritar não adianta. Você sabe muito bem que eu podia ter indo embora daqui se quisesse. Se não dei o fora foi porque não queria deixar tudo isso. Que cretino que eu fui... Mas eu também vou aprender a viver daqui por diante.

Pitanga: Fora daqui! Patife!

(BAHIA..., 1960, 00:45:15)

Se, por um lado, o filme não havia desenvolvido uma relação entre os dois personagens que justificasse a reação extremada de Crispim, análoga a de um amante abandonado, por outro, é exatamente a incongruência da reação que ressalta o não dito da relação entre eles. Não por coincidência, o par é desfeito no momento em que seu teor homoerótico é sugerido e ambos deixam o grupo.

Crispim só reaparece no final do filme, quando Manuel, outro membro do grupo, o procura, pedindo sua ajuda para livrar Tônio, o protagonista do filme, da cadeia. Na cena, Crispim está pintando um quadro em um grande apartamento pouco mobiliado, mas com obras de arte espalhadas pelo espaço, que supostamente pertence a um personagem misterioso que torna-se seu protetor. Crispim conta a Manuel que está de partida para o Rio e recusa-se a ajudar Tônio, já que ninguém o ajudou quando ele foi expulso do grupo por Pitanga. Antes de sair, Manuel pergunta quando ele vai para o Rio, ao que Crispim responde: “Ah, já. Mas não desmancho a casa. Dá pena, tão bonita...” Olha

então Manuel de cima abaixo, enquanto este está de costas, e completa: “Por que... por que você não fica pro café?” (BAHIA..., 1960, 01:26:20). Sem torná-lo explícito, a cena estabelece o desejo de Crispim por Manuel e um flerte na forma de um convite aparentemente inocente, que Manuel rechaça ao sair do apartamento sem dizer uma palavra, batendo a porta atrás de si (Figura 5).

Figura 5 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo: 1) Crispim desenha Pitanga; 2) Crispim e Pitanga se desentendem; 3 e 4) Crispim olha Manuel de cima a baixo e convida-o para um café; Manuel sai sem responder, deixando Crispim irritado.



Fonte: *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960).

Operações de alusão ao homoerotismo em nível conotativo foram comuns em períodos de maior repressão e controle de tais práticas. A literatura brasileira tem exemplos notórios nas obras de Álvares de Azevedo e Mário de Andrade, onde o homoerotismo ocultou-se sob uma linguagem cifrada e foi alvo, décadas depois de inúmeras pesquisas

que buscavam restituir seu suposto sentido original (o que torna o *Bom-Crioulo* ainda mais admirável, dada a sua frontalidade ao tratar do tema).⁴⁴

De acordo com Roland Barthes (1974 [1973], pp. 6-9), a conotação é caracterizada como uma significação secundária, sobreposta a um significante que tem uma significação primária ou hegemônica, a denotativa. Nesse sentido, a recorrência da conotação em um texto, de determinada forma e em determinado grau, pode torná-la parte estruturante deste, fazendo emergir dele um outro sentido simultâneo ao primário. Ao mesmo tempo, o sentido primário, ou seja, a denotação, é um elemento estratégico na operação de conotação, pois acoberta o sentido conotativo, jogando a responsabilidade da conotação para o leitor e tornando-se, por exemplo, um escudo contra o controle moral do texto. É significativo, assim, que Byrne Fone tenha identificado uma atitude recorrente em vários escritores europeus e estadunidenses do século XIX que abordaram o homoerotismo de forma velada: quando confrontados pela moral vigente, a grande maioria negou o conteúdo homoerótico de suas obras, responsabilizando, no lugar, interpretações e mentes pervertidas (FONE, 2000, pp. 333-344).

Como observa D. A. Miller, a possibilidade desse uso estratégico da conotação se deve à própria ambiguidade que é parte constituinte dela:

Comparada com a auto-evidência imediata (embora passível de desconstrução) da denotação, a conotação sempre vai apresentar uma certa insuficiência semiótica. A primeira sempre parece nos dizer, como afirma Barthes, “algo simples, literal, primitivo: algo *verdadeiro*”, enquanto a segunda inevitavelmente soa duvidosa, discutível, possivelmente produto de uma mera especulação (estereotipicamente aquela do professor de literatura) interessada em descobrir no que está lá algo que não está. A ambiguidade, sendo constitutiva [da conotação], nunca pode ser desfeita.⁴⁵ (MILLER, 1991 [1990], pp. 149-150, tradução minha, grifo no original)

Nesse sentido, muitos dos estudos que apontaram o caráter homoerótico latente em certas obras buscaram armar-se com informações extratextuais, em geral a respeito da

⁴⁴ Para uma compilação de estudos a respeito da vida e obra de ambos os autores, ver (TREVISAN, 2000, pp. 250-259).

⁴⁵ No original: “Now, defined in contrast to the immediate self-evidence (however on reflection deconstructible) of denotation, connotation will always manifest a certain semiotic insufficiency. The former will appear to be telling us, as Barthes says, “something simple, literal, primitive: something true,” while the later can’t help appearing doubtful, debatable, possibly a mere effluvium of rumination (stereotypically, the English professor’s) fond of discovering in what must be read what need not be read into it. The dubiety, being constitutive, can never be resolved.”

vida pessoal do autor, de forma a embasar suas leituras e evitar acusações de superinterpretação. No caso de Mário de Andrade, por exemplo, é notória a disputa pelas informações contidas na correspondência pessoal do escritor, cujo acesso e divulgação tem até hoje que passar pelo crivo de seus herdeiros, que inutilizaram ainda trechos e até lotes completos de cartas, com o intuito de, supostamente, apagar vestígios de suas experiências homoeróticas (TREVISAN, 2000, 257-259).

A utilização histórica da conotação para a expressão velada do homoerotismo ajuda também a expor o funcionamento da matriz de inteligibilidade heterossexual que, como visto no capítulo anterior, eleva a heterossexualidade ao nível da norma, restando ao desejo homoerótico as margens e o caráter de desvio. É somente repousando sobre esse dispositivo que a conotação do homoerotismo funciona, uma vez que é a própria matriz de inteligibilidade que institui o desejo e as identidades heterossexuais como significações primárias de todo significante, ou seja, como o sentido *a priori* de todo texto, a não ser nos casos onde o contrário é explicitamente indicado.

Dessa forma, a conotação do homoerotismo não só repousa sobre esse sistema de valores heterocêntrico mas também reforça-o, uma vez que reafirma a posição da heterossexualidade enquanto denotação, ou seja, significação primária. Os próprios estudos que buscam restituir um suposto sentido homoerótico de certos textos muitas vezes caem na mesma armadilha, já que tentam, através de expedientes como a invocação da vida pessoal do autor, fornecer provas e preencher critérios impostos por um sistema de valores já de início parcial.

É nesse sentido que Alexander Doty, em seu *Making Things Perfectly Queer: interpreting mass culture* (1993), afirma que “a conotação foi durante muito tempo o armário representacional e interpretativo do homoerotismo da cultura de massa”⁴⁶ (DOTY, 1993, p. xi, tradução minha). Doty compara a conotação ao armário homossexual, estratégia que permitiu e permite que práticas homoeróticas sejam exercidas em contextos repressivos, desde que de forma velada e adotando-se uma *persona* pública heterossexual. Por outro lado, da mesma forma que a conotação, o armário, ainda que seja uma estratégia de resistência, mantém as relações de poder intactas e até as reforça

⁴⁶ No original: “[...] connotation has been the representational and interpretative closet of mass culture queerness for far too long.”

através da submissão ao sistema de valores hegemônico, ou seja, à matriz de inteligibilidade heterossexual.

Tentando resgatar a abordagem do caráter homoerótico de textos da cultura de massa da subordinação ao sistema de valores heterocêntrico, Doty propõe um deslocamento das análises do texto em si e das supostas intenções do autor para uma relação entre texto e leitor, que se afasta dos sentidos hegemônicos para dar espaço e legitimidade a leituras contra-hegemônicas e subalternas:

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são “alternativas” para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter *queer* que é claramente parte da cultura de massa. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres casando, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam “heterossexualidade,” é o dia em que se pode afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer que fosse a razão.⁴⁷ (DOTY, 1993, p. xii, tradução minha, grifo meu)

Ele denomina *espectatorialidade queer*⁴⁸ essa postura de resistência ao heterocentrismo, inspirando-se numa prática de recepção própria de audiências identificadas com a cultura homoerótica em tempos de controle e repressão cultural⁴⁹. É importante ressaltar, porém, que essa perspectiva não se restringe à recepção e ignora o texto em si, caso em que as acusações de superinterpretação poderiam ser justificadas. Pelo contrário, ela centra-se na relação entre texto e leitor, sendo a este necessário um texto que contenha em si elementos que ancorem uma leitura *queer*:

⁴⁷ No original: “*I’ve got news for straight culture: your readings of texts are usually “alternative” ones for me, and they often seem like desperate attempts to deny the queerness that is so clearly a part of mass culture. The day someone can establish without a doubt that images and other representations of men and women getting married, with their children, or even having sex, undeniably depict “straightness,” is the day someone can say no lesbian or gay has ever been married, had children from heterosexual intercourse, or had sex with someone of the other gender for any reason.*”

⁴⁸ Dados os diferentes usos do termo “*queer*” desde a sua popularização, cabe sempre deixar claro o sentido que se utiliza. No caso do estudo de Doty, o termo “se refere à qualidade de qualquer expressão [cultural] que possa ser identificada como contra-, não-, ou anti-hétero” (DOTY, 1993, p. xv, tradução minha). No original: “*is a quality related to any expression that can be marked as contra-, non-, or anti-straight.*”

⁴⁹ No documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1995), baseado do livro de Vito Russo (1987), diversas pessoas que viveram os anos de censura do cinema hollywoodiano comentam essa prática de leitura contra-hegemônica instintiva, baseada na vontade de ver suas próprias experiências e desejos homoeróticos expressos na tela.

Leituras *queer* não são leituras “alternativas”, equívocos desejosos, ou “ver coisa onde não existe”. Elas resultam da identificação e articulação da complexa gama de expressões *queer* que sempre foram parte dos textos da cultura popular e de seu público.⁵⁰ (DOTY, 1993, p. xvi, tradução minha, grifo meu)

É possível, a partir dessa perspectiva, aproximar-se das chanchadas não somente através dos elementos mais explicitamente ligados à representação do homoerotismo como o tipo efeminado e a transgeneridade farsesca, mas também através de seu diálogo com a cultura homoerótica da época de forma mais geral.

A chanchada, como visto, buscou em sua aliança com o teatro de revista uma forma cultural já estabelecida de modo a atrair mais facilmente o público e assim furar o bloqueio estabelecido pelo cinema hollywoodiano. Outras duas expressões culturais também apropriadas pelas chanchadas e que serviram aos mesmos objetivos foram o *carnaval* e o *rádio*.

O sucesso da utilização do carnaval pelo cinema brasileiro data pelo menos de 1906, quando *O carnaval da avenida Central* inaugurou o gênero de vistas carnavalescas, que registrava os principais eventos da festa no Rio de Janeiro e exibia-os logo em seguida nas telas de todo o país. Ao longo das duas décadas seguintes, a produção do gênero manteve-se constante e contou com diversas formas de ficcionalização que buscavam incrementar as imagens documentais. Em paralelo a esse gênero, o filme cantante foi outro que abordou a festa de forma frequente. Consistia em um ou mais números musicais curtos, apresentando marchas carnavalescas que haviam sido sucesso no carnaval anterior ou que desejava-se popularizar para o carnaval seguinte. Como, à época, o cinema ainda não contava com som síncrono, os números musicais eram obrigatoriamente dublados por cantores e instrumentistas posicionados atrás da tela.

O tema foi incorporado às chanchadas a partir de meados dos anos 1930 de três formas: através de enredos e esquetes cômicas que tematizavam ou eram ambientados em cenários carnavalescos; através da integração ao enredo de cenas documentais da festa que, no caso dos filmes planejados para lançamento após o carnaval, tornavam-se uma atração a mais, junto com os números musicais e as esquetes cômicas; e, o que era mais

⁵⁰ No original: “*Queer readings aren't "alternative" readings, wishful or willful misreadings, or "reading too much into things" readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along.*”

recorrente, através do uso de músicas que haviam estourado no carnaval anterior ou que planejava-se que estourassem no carnaval seguinte, a exemplo dos filmes cantantes. Nesse caso, as produtoras institucionalizaram o lançamento de chanchadas específicas nas semanas que precediam o carnaval como forma tanto de popularizar as novas composições e marchas concebidas para a festa, quanto de atrair o público disposto a conhecer o novo repertório (AUGUSTO, 1989, pp. 85-91).

Esse é o caso de *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), descrito no capítulo anterior, que contou em seus números musicais com inúmeras marchas carnavalescas que se tornaram sucesso na festa do mesmo ano, como *Pierrô Apaixonado* (Heitor Prazeres e Noel Rosa), *Não Beba Tanto Assim* (Geraldo Decourt) e *Comprei uma Fantasia de Pierrô* (Alberto Ribeiro e Lamartine Babo), dentre dezenas outras. É o caso também de *A Voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933) – sem cópias existentes hoje – como pode-se observar a partir da descrição de Sérgio Augusto:

Exibido durante uma semana no cine Odeon – em programa duplo com *Tudo ou nada* (*Winner take all*), com James Cagney –, o semidocumentário carnavalesco, escrito por Joracy Camargo e dirigido a quatro mãos por Gonzaga e Humberto Mauro, era cantado e falado, misturando a tomadas de foliões autênticos uma intriga cômica envolvendo a chegada ao porto do Rio do comediante argentino Pablo Palitos, fantasiado de rei Momo, e suas manobras para livrar-se do trono e cair na farra. O verdadeiro rei Momo, Moraes Cardoso, aparecia em cena, assim como Carmen Miranda (cantando *Good-bye* e *Moleque indigesto* no estúdio da Rádio Mayrink Veiga). [...] Composições de Noel Rosa e Lamartine Babo (que dava o ar da sua magreza interpretando a marcha *Linda morena*) dominavam o repertório. (AUGUSTO, 1989, p. 90)

Apesar da mudança na chanchada a partir de meados dos anos 1940, com uma maior ênfase no caráter narrativo em detrimento do formato mais fragmentado em esquetes da fase anterior, o tema carnavalesco continuou bastante presente nos filmes, tanto através da ambientação e enredo quanto do repertório musical, como, por exemplo, em *Carnaval no Fogo* (1949, Watson Macedo) e *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle). O próprio uso do termo “carnaval” no título dos filmes, à guisa de chamariz, já indica o sucesso que o tema fazia entre o público (Figura 6).

Figura 6 – Números de carnaval em *Alô, Alô Carnaval* (primeira imagem), *Carnaval no Fogo* (segunda) e *Carnaval Atlântida* (duas últimas).



Fonte: *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval no Fogo* (1949, Watson Macedo) e *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle).

Se o carnaval era um assunto de garantido interesse para o público em geral das chanchadas, é possível identificar uma relação particular entre a festa e a cultura homoerótica da época, em especial a cultura dos frescos que, como visto, tinha na transgeneridade um de seus elementos mais marcantes. O artigo 379 do código penal que criminalizava o uso de disfarces, também visto no capítulo anterior, servia tanto para controlar a transgeneridade pública quanto para fundamentar uma postura eminentemente condenatória a ela por parte do senso comum. Assim, se os frescos tinham relativa liberdade para dar pinta privadamente, sozinhos ou entre amigos, essa prática tinha que ser exercida de forma prudente em público. À exceção, é claro, dos quatro dias de folia.

O carnaval brasileiro, presente no país já no século XVII, descendeu diretamente da festa anual portuguesa denominada entrudo, que consistia de festivais de música, dança, desfiles e batalhas lúdicas com água de cheiro. Foi somente no Brasil Império do século

XIX que o uso de fantasias difundiu-se na festa, a partir da importação pela elite da tradição europeia dos bailes de máscaras e sua popularização nos blocos e desfiles de rua brasileiros. Com a criminalização do uso de disfarces suspensa temporariamente durante a festa, muitos indivíduos afeitos às práticas de transgeneridade próprias da cultura homoerótica masculina aproveitavam a oportunidade para exercê-las em público. Em 1930, por exemplo, Antônio Setta, fresco notório do Rio de Janeiro conhecido popularmente como Rainha, organizou o bloco *Caçadores de Veados*, que reuniu por vários carnavais grupos cada vez maiores de homens vestidos em trajes femininos, em estilos que iam do glamour à caricatura, e incluindo outro fresco notório da época, João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã (GREEN, 2000, p. 340).

No mesmo período, bailes que promoviam concursos de fantasias tornaram-se redutos notórios de frescos no carnaval, que passaram a se apropriar de tais eventos ao longo das décadas de 1930 e 40. Nos anos 1950, os próprios organizadores dos bailes começaram a direcioná-los ao público homossexual a partir do uso de termos cifrados, que davam a entender qual se tratava seu público alvo sem causar muito alarde, caso do *Baile dos Enxutos*⁵¹. De acordo James Green:

O travestismo [sic] não era obrigatório nesses eventos. Na verdade, baseado no exame de fotos tiradas dentro dos bailes na década de 1950, a maior parte dos homens não usava nenhum tipo de fantasia. Entre os que escolhiam vestir-se com uma fantasia para a ocasião, um bom número não abria mão de trajes masculinos – a maioria uniformes de marinheiros, camisas bufantes de piratas ou togas de soldados romanos. Esses trajes tinham um toque de ousadia e excentricidade, mas permaneciam dentro dos limites do que era apropriado para homens. Do mesmo modo, alguns vestiam-se como mulheres não para rivalizar em beleza com rainhas, coristas ou *femme-fatales*, mas antes para ironizar as rígidas regras de gênero sociais por meio de gestos efeminados, maquiagem e roupas. Contudo, as bonecas [termo popular já nos anos 1950 para designar os homossexuais mais afeitos à transgeneridade] com suas plumas e paetês eram sempre a atração principal. (GREEN, 2000, pp. 345-346)

De fato, os bailes de travestis realizados nos teatros e cinemas na Praça Tiradentes e nas imediações eram provavelmente os eventos carnavalescos mais socialmente integrados do Rio de Janeiro na década de 1950. Tanto o efeminado como o discreto, tanto o despudorado como

⁵¹ Para um relato mais detalhado a respeito da presença homossexual masculina no carnaval brasileiro ao longo do século XX, ver o capítulo 5 de (GREEN, 2000).

o receoso de que sua família o descobrisse ali davam as caras. (GREEN, 2000, pp. 348-349)

Desse retrato não se pode concluir que durante o carnaval havia uma tolerância irrestrita. Roberto DaMatta, em uma adaptação para a festa brasileira do princípio da *inversão* da teoria bakhtiniana a respeito do carnaval medieval, afirma que:

No carnaval, a ocasião é de desmanchar os grupos elementares. Nesse ritual, sem donos, o indivíduo desgarrado é que é tomado como ponto de partida. É o “folião” que conta. É o “folião” que decidirá o modo como irá “brincar” o carnaval: se só ou acompanhado, se permanentemente acasalado ou buscando a cada dia uma nova parceira, se com roupa ou sem roupa, se usando vestes cotidianas ou uma fantasia, se individualmente ou incorporado a uma individualidade maior: um clube, um bloco, uma escola de samba. A regra, como já procurei demonstrar, é não ter regra. (DAMATTA, 1978, p. 147)

Observando, porém, as práticas homoeróticas e a transgeneridade, é possível identificar que tal “ausência de regras” tinha demarcações bem definidas. A inversão de gênero, por exemplo, só era tolerada pelo fato de ser uma prática disseminada em primeiro lugar entre os heterossexuais, através dos vários blocos de “virgens”. Havia nesses blocos, inclusive, a adoção de um estilo de transgeneridade obrigatoriamente caricato, com trejeitos e elementos visuais tradicionalmente associados ao masculino sendo propositalmente deixados à vista de forma a marcar uma diferença clara entre seus membros e os homens que se dedicavam à transgeneridade de forma mais esmerada e, logo, suspeita.

Além disso, quando bailes de grande frequência homossexual começavam a se tornar mais visíveis, passavam a atrair um grande número de curiosos que, apoiados pela moral vigente, reservavam fartas doses de hostilidade aos frequentadores, como lembra Valéria Lander: “éramos apedrejados na rua. Um horror. A gente tinha que sair do carro e entrar correndo pro baile, se não sobrava pancada e o populacho destruía nossas fantasias” (GREEN, 2000, p. 355).

A imprensa e o Estado cumpriam também seu papel de defesa da moral e dos bons costumes, reprimindo o homoerotismo e a transgeneridade “verdadeira” durante o carnaval. Em 1957, um jornalista da revista *Manchete* reclamou:

Desde que a lei o permitiu, a decência foi posta de lado, realizando-se o escandaloso e vergonhoso baile da segunda-feira no Teatro João Caetano, verdadeiro desfile de aberrações, ajuntamento de

anormalidades e aleijões morais que devia fazer corar as autoridades.
(GREEN, 2000, pp. 354-355)

A polícia, por sua vez, reprimia diretamente qualquer atitude que considerasse atentar ao pudor, prendendo seu autor até o fim do carnaval. Tal era o número de presos por práticas ligadas ao homoerotismo e à transgeneridade que improvisou-se ao longo da década de 1950 o bloco *O que é que eu vou dizer em casa?*, composto majoritariamente por homossexuais, que desfilavam pelas ruas do Rio de Janeiro no momento em que eram liberados da delegacia central, na quarta-feira de cinzas, buscando não só debochar da repressão, mas também aproveitar os últimos instantes da folia interrompida.

Apesar disso, o carnaval ainda assim mantinha-se como um momento único em que as práticas coibidas e sublimadas durante o restante do ano podiam ter alguma vazão na arena pública. “Para nós, o carnaval era muito importante, porque a gente se realizava, se vestindo, se maquiando, fazendo bonito, porque durante o ano inteiro não podia fazer isso”, afirma João Rodrigues, recifense que foi morar no Rio de Janeiro em 1952 (GREEN, 2000, p. 350). Como resume Green:

A experiência coletiva de milhares de foliões pulando no salão, cantando as mesmas marchinhas de carnaval aprendidas com seus artistas favoritos do rádio, criava um sentimento de comunidade e unicidade nesse espaço particular em que todos eram livres para agir e se vestir de modo *camp*, paquerar ou simplesmente se divertir à vontade. (GREEN, 2000, p. 363)

Se o carnaval é um dos elementos que faz uma ponte entre a cultura homoerótica da época e as chanchadas, o outro é o universo do rádio, especialmente as divas popularizadas pelo meio. Nesse sentido, se a primeira transmissão radiofônica no Brasil se deu em 1922, foi somente na década de 1930, impulsionado pelo governo de Getúlio Vargas e seu projeto de construção de uma identidade nacional, que o rádio se tornou o meio de comunicação de massa de maior abrangência no país, apresentando uma capacidade de alcance inédita e só suplantada pela popularização da TV algumas décadas depois. Apesar de apresentar uma variedade de atrações, que iam de notícias a radionovelas, passando pelos programas de humor, de calouros e variedades, dois terços do seu tempo de transmissão eram dedicados à música. O novo meio levou, assim, a uma popularização e massificação inéditas de certa música popular brasileira, produzindo, junto com isso, um *star system* de cantoras e cantores, alimentado por uma rede de

propagação que incluía revistas, fã-clubes, aparições no cinema e apresentações ao vivo, tanto nos auditórios das rádios quanto fora deles.

A relação histórica entre certas subculturas homoeróticas masculinas e as divas – mulheres de personalidade marcante e grande talento e sucesso em campos artísticos como a música, o teatro e o cinema – foi percebida e analisada por alguns estudos, citados adiante. Com os frescos não foi diferente, como mostram não só alguns dos informantes de Green, mas também observações dos estudos médicos e legais da época:

[João Ferreira da Paz] ia ao cinema com muita frequência e tornou-se fanático por Kay Francis, uma das estrelas hollywoodianas mais bem pagas dos anos 30. Sessenta anos mais tarde, ele ainda construía sua persona em torno dessa atriz dos anos 30. Lembrando a magia de sua imagem projetada na tela, ele explicou: “Eu queria ser como ela. Ela era tão glamorosa. Então comecei a imitá-la.”

[...] O olhar fotográfico dos alunos do Instituto de Criminologia captou essa relação entre os jovens homossexuais e as famosas modelos e atrizes. Assim, entre as decorações modestas do quarto parcamente mobiliado de Zazá, eles observaram quatro fotografias emolduradas de estrelas femininas penduradas na parede sobre a cama. No chão, uma pilha de revistas femininas. O quarto mais elegante era o de Damé: mobiliado com uma imensa cama turca coberta com uma colcha de renda, também continha quadros de estrelas e astros de cinema graciosamente emoldurados, ao lado de retratos de pessoas da sua família. (GREEN, 2000, pp. 164-165)

A relação entre as estrelas do rádio e os frescos – especialmente os que moravam no Rio de Janeiro, onde ficava a sede da Rádio Nacional, que contava com o maior e mais célebre contingente de artistas – era ainda mais estreita, devido à participação deles não só nos fã-clubes, mas nos próprios auditórios onde eram executadas as transmissões musicais ao vivo:

Os gays afluíam às gravações para ouvir suas cantoras favoritas – a elegante, sofisticada e sensual Marlene, a pura e virtuosa Emilinha Borba, a trágica Nora Ney e a sofredora Dalva de Oliveira, apenas para mencionar algumas delas. Eles compravam seus discos e filiavam-se a seus fã-clubes. (GREEN, 2000, pp. 270)

Num dos estudos mais célebres sobre a questão, *Judy Garland and gay men*, Richard Dyer (1986) observa que a devoção dos gays à diva do cinema e da música passava pelo compartilhamento de dois elementos específicos: da condição de marginalidade em relação a certa norma – dos gays em relação à heterossexualidade; de Garland em relação aos ditames do *star system* – e do drama e dignidade envolvidos na obrigação da

interpretação de um papel que se enquadrasse nesta norma. Já Daniel Harris, ao analisar o assunto em termos mais gerais em seu *Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule* (1997), identifica, dentre diversos fatores que justificam a relação, um mais expressivo: a ressignificação da exclusão dos gays da comunidade heteronormativa em termos positivos, ou seja, através do culto à elegância, à sofisticação e ao glamour que não pertenciam ao mundo cotidiano e ordinário da heterossexualidade média. Refletindo sobre sua própria experiência, ele comenta:

Este estranho ato de ventriloquismo representa a mais alta forma de devoção e é resultado indireto da minha remota percepção de que, enquanto homossexual, eu não pertencia à comunidade em que vivia. [...] Ao imitar inconscientemente as vozes das grandes estrelas do cinema, eu procurava demonstrar minha desconexão, mostrar aos outros o quanto eu me sentia deslocado e, além disso, lutar contra a hostilidade que eu sentia dos homofóbicos, menosprezando sua mediocridade através de demonstrações incessantes da minha própria polidez e sofisticação.⁵² (HARRIS, 1997, pp. 9-10, tradução minha)

Os relatos de alguns dos antigos fãs das estrelas do rádio brasileiro mostram, na prática, motivos os mais diversos – dentre os quais os apontados por Dyer e por Harris – para a sua devoção, confirmando ainda assim a relação muito específica entre a cultura homoerótica da época e as divas:

Baptista, por exemplo, preferia Marlene porque ela projetava a imagem de uma das mulheres mais elegantes do país. Ela lançou novos estilos de cabelo, trouxe as últimas modas de Paris e, segundo Baptista, introduziu até mesmo o uso de calças compridas para as mulheres, o que resultou em três meses de suspensão da Rádio Nacional. Lenharo identificava-se com Nora Ney por seu estilo musical profundamente trágico e emocional, que se equiparava à sua vida real. Ele também admirava seu compromisso político com as causas esquerdistas. Todos, acima de tudo, tinham uma opinião sobre a rivalidade pública entre Marlene e Emilinha, uma inimizade promovida pelos dirigentes da rádio para incentivar o envolvimento do público na vida e carreira das cantoras. O drama de sua constante disputa fomentou as paixões e interesses de seus seguidores, que até mesmo recorriam à violência contra defensores de sua rival. (GREEN, 2000, pp. 271-272)

⁵² No original: “*This strange act of ventriloquism represents the highest form of diva worship and is the indirect outcome of my perception in my youth that, as a homosexual, I did not belong in the community in which I lived. [...] In my unconscious imitation of the voices of the great film stars, I was seeking to demonstrate my separateness, to show others how out of place I felt, and, moreover, to fight back against the hostility I sensed from homophobic rednecks by belittling their crudeness through unremitting displays of my own polish and sophistication.*”

Em termos práticos, essa devoção fornecia também um espaço de comunhão e troca de experiências: “a coesão social formada nesses clubes e plateias, assim como a adoração coletiva de seus ídolos, ajudaram muitos homossexuais a enfrentar o isolamento que a hostilidade social lhes impunha com tanta frequência” (GREEN, 2000, p. 272).

Se, por um lado, os fã-clubes e revistas dedicados às estrelas do rádio tinham alcance nacional, por outro, os auditórios das rádios, onde um contato mais próximo com as estrelas podia ser travado, só eram acessíveis a poucos. O mesmo ocorria com os shows ao vivo, em geral em boates e cassinos direcionados às classes altas. Assim, o cinema tornava-se para muitos a única alternativa de materialização visual das performances das estrelas (Figura 7).

Figura 7 – Carmem Miranda em *Alô, Alô Carnaval*, Emilinha Borba, Eliana Macedo e Adelaide Chiozzo em *Aviso aos Navegantes* e Virgínia Lane, Marlene e Dalva de Oliveira em *Tudo Azul*.



Fonte: *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936, primeira imagem), *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950, segunda e terceira imagens) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952, três últimas imagens).

Como explica Sérgio Augusto:

Ouvir e ver os seus ídolos radiofônicos ampliados numa tela foi o máximo de intimidade que o grande público conseguiu na segunda metade dos anos 30. Naquela época, programa de auditório não passava de uma utopia de meia dúzia de radialistas sem respaldo junto às cúpulas de suas emissoras, ainda receosas de que o rádio se transformasse – como acabaria se transformando – num teatro das

camadas urbanas mais desfavorecidas. Quando o carnaval começou a falar no cinema, a maioria dos programas ainda era feita em estúdios, também chamados de “aquários” por causa do vidro que os separava da pequena assistência que a alguns deles tinha acesso. Do ângulo da plateia, desconfortavelmente instalada em recintos onde mal cabiam doze cadeiras, a visão era deficiente – e a qualidade do som que até lá chegava pior ainda. O cinema só tinha a ganhar apresentando os artistas do rádio com um alô, alô mais democrático. (AUGUSTO, 1989, p. 91)

É possível imaginar, assim, que para um público que tinha em larga conta tanto o carnaval quanto as divas do rádio, caso dos frescos, as chanchadas oferecessem uma oportunidade de contato com essas expressões que, por um lado, transcendia os quatro dias anuais de folia e, por outro, somava-se à rede de circulação do *star system* radiofônico, junto com revistas, fã-clubes e apresentações ao vivo.

Em uma perspectiva das políticas de representação, que centra suas análises e críticas na representação (ou invisibilização) das identidades e práticas do homoerotismo e da transgeneridade, elementos marginais como os apresentados neste capítulo tendem a ser ignorados, visto que nem passam pela representação das expressões em si nem apresentam, em um primeiro olhar, um potencial político disruptivo claro. Olhando-os, porém, a partir da ideia de uma espectralidade *queer*, que nos convida a colocarmos no contexto e na perspectiva dos espectadores *queer* da época, é possível vislumbrar o potencial político das chanchadas enquanto disseminadoras de expressões culturais que tiveram um papel considerável na produção de uma comunidade baseada em uma cultura compartilhada. É o caso dos frescos, como afirma Green ao observar que o carnaval “criava um sentimento de comunidade e unicidade nesse espaço particular” (GREEN, 2000, p. 363), ou que a devoção pelas divas

colocava os homossexuais em contato próximo com outros que compartilhavam das mesmas paixões e interesses. Amizades eram estabelecidas, e aqueles que desconheciam a topografia homossexual do Rio de Janeiro ou de São Paulo [e supõe-se que o exemplo possa ser estendido para outras cidades] eram iniciados numa subcultura por meio desses contatos. [...] A coesão social formada nesses clubes e plateias, assim como a adoração coletiva de seus ídolos ajudaram muitos homossexuais a enfrentar o isolamento que a hostilidade social lhes impunha com tanta frequência. (GREEN, 2000, p. 272)

Enfim, ao disseminar tais expressões, as chanchadas tornaram-se também relevantes na produção dessa comunidade que não só promoveu, à época, a criação de uma rede de apoio e resistência ao poder instituído e ao discurso hegemônico repressivos, mas ainda

formou a base identitária necessária aos movimentos ativistas que surgiram no final dos anos 1970, o que abordo no capítulo 5.

Ao mesmo tempo, uma possível recepção das chanchadas nesses termos não se faria sem certo grau de negociação, uma vez que tanto elementos como o tipo efeminado e a transgeneridade farsesca jogavam no campo do discurso hegemônico, reafirmando-o, quanto discursos explicitamente depreciativos em relação ao homoerotismo e à transgeneridade, apesar de pouco frequentes, estavam presentes em alguns exemplares do gênero. Dos filmes analisados, um dos que conta com mais piadas de teor depreciativo ao homoerotismo e à transgeneridade é também o mais antigo: *Alô, Alô Carnaval*. Nele, como vimos, a dupla protagonista de aspirantes a empresários do teatro de revista Tomé e Prata comentam, ao longo de todo o filme, os números musicais e de humor que são apresentados, tornando-se eles próprios o eixo de ligação dos esquetes, na falta de um motivo narrativo mais sólido. Logo na primeira cena, em que a dupla busca financiamento para seu espetáculo na casa de um magnata, Tomé apresenta-se como o que cuida das *girls* – ou seja, da contratação das coristas e vedetes – enquanto Prata afirma ser responsável pelos *boys* – cantores e musicistas. Ao ouvir a segunda afirmação, o magnata olha com desprezo para Prata e comenta, em tom jocoso: “É, o senhor tem cara disso. A sua cara não nega, o senhor tem cara de revistógrafo” (ALÔ..., 1936, 00:03:10), sugerindo a homossexualidade deste. Mais adiante, uma dupla de cantores de modos delicados apresenta-se cantando “O carnaval da minha dor”, ao que os protagonistas comentam, novamente sugerindo de forma debochada a suposta homossexualidade da dupla:

Prata: Gostaste, hein?

Tomé: Gostei, mas gostei mais desse casal que cantou agora.

Prata: Casal?

Tomé: Ah, quero dizer, essa dupla!

(ALÔ..., 1936, 00:10:20)

Além desses dois momentos, há também as já descritas cenas do pianista ao telefone e do magnata que finge-se de cantora lírica, ambas contando com o mesmo tipo de sugestão jocosa de homossexualidade feita pela dupla de protagonistas.

Se esse tipo de abordagem depreciativa parece ser mais frequente na primeira fase das chanchadas (a segunda fase, a partir de 1947, conta com poucos destes momentos,

quase todos descritos no capítulo anterior, sempre fazendo referência ao tipo efeminado), por outro lado, a partir da década de 1960, quando o homoerotismo começa a ser apresentado de forma mais direta pelo cinema brasileiro, aumenta também a presença de um tratamento de teor homofóbico, sublinhando uma posição abertamente condenatória ao tema por parte do discurso fílmico. É deste aspecto que trato no capítulo 4 e em parte do 5.

4 Homofobia

A década de 1960 pode ser entendida como um período de transição: por um lado, os filmes brasileiros ainda não traziam de forma recorrente personagens abertamente homossexuais, como ocorreria nos anos 70; por outro, pelo menos dois filmes quebraram com as representações veladas das décadas anteriores: *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964) e *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966). Diferentemente de *Bahia de Todos os Santos*, que abre a década, esses filmes não se utilizaram da conotação para tratar de temas ligados ao homoerotismo. Pelo contrário, ambos não só abordaram abertamente a possível homossexualidade de seus protagonistas como ainda investigaram a homofobia de que eles são vítimas em decorrência de tal hipótese.

O Beijo é a primeira adaptação cinematográfica da peça *O Beijo no Asfalto* (Nelson Rodrigues, 1960). Fiel ao texto original, o filme acompanha os infortúnios de Arandir (Reginaldo Faria), trabalhador e marido exemplar, que começa a ser condenado por todos à sua volta em razão de um beijo que deu em um desconhecido – supostamente a pedido deste – que agonizava na rua após ser atropelado. Já *O Menino e o Vento* acompanha o julgamento de José Roberto (Ênio Gonçalves), um jovem engenheiro que, durante férias na pequena cidade de Bela Vista, interior de Minas Gerais, constrói uma estreita amizade com o adolescente Zeca da Curva (Luiz Fernando Ianelli). Com o desaparecimento deste, José Roberto passa a ser acusado não só de seu assassinato, mas de ter mantido um caso amoroso/sexual com ele, sendo hostilizado por todos os habitantes da cidade em razão disto.

Se, em seu sentido original, a homofobia é definida como uma expressão individual e de teor fóbico, a homofobia encontrada nos filmes citados diz respeito muito mais a uma manifestação de caráter cultural. O termo, inicialmente utilizado pelo ativismo homófilo estadunidense da década de 1960 como forma de desnaturalização da violência e discriminação a que eram submetidos, foi logo apropriado pela psicologia. Foi o psicólogo clínico George Weinberg, em 1972, que primeiro conceituou-o formalmente, descrevendo a homofobia um conjunto de emoções negativas em relação a homossexuais ou a pessoas assim identificadas, tais como aversão, desprezo, ódio,

desconfiança, desconforto, medo (JUNQUEIRA, 2007, pp. 3-5). De caráter eminentemente individual e patológico, esse sentido sobrevive até os dias de hoje não só no senso comum, mas também em algumas estratégias do ativismo LGBT. É o caso do discurso mais genérico que rebate a afirmação de que a homossexualidade é uma doença com a contra-afirmação de que, pelo contrário, a homofobia é que seria uma doença e, com isso, requereria tratamento. Ou do discurso mais específico que localiza a origem da homofobia em uma suposta homossexualidade reprimida, que teria como única válvula de escape a violência homofóbica, ressaltando novamente seu caráter psicopatológico.

Se, por um lado, é possível reconhecer a existência tanto de posturas homofóbicas de tal vulto que beiram a patologia quanto de aversão a homossexuais advinda de problemas de autoaceitação, por outro, restringir a homofobia a isso é ignorar todo um espectro menos individual e mais cultural de suas manifestações. Como visto no capítulo 2, a disseminação em larga escala no Ocidente de discursos de condenação do homoerotismo data pelo menos da regulação das práticas sexuais empreendida pela Igreja Católica. Esses discursos chegaram ao século XX com o aval não só dos campos religioso, moral e legal, mas especialmente do científico, que tanto posicionou homo e heterossexualidade em extremos opostos quanto as hierarquizou em termos de sua naturalidade e normalidade, determinando, por consequência, sua legitimidade e produzindo o que Butler denominou de matriz heterossexual de inteligibilidade, já abordada nos dois capítulos precedentes.

A partir dessa perspectiva, a homofobia pode ser vista principalmente como a expressão cultural coletiva dessa lógica hegemônica. É o caso do *bullying* sofrido na escola em razão da identificação com a homossexualidade; ou do desestímulo à expressão homoafetiva em estabelecimentos públicos e privados; ou da família que busca tratamento para um ente que apresenta tendências homossexuais; ou do não reconhecimento da relação estável entre pessoas do mesmo sexo como casamento, limitando a eles, assim, toda uma gama de direitos. São posturas naturalizadas, cuja violência é menos marcada do que de ataques físicos e verbais de casos mais extremos de homofobia, mas que têm uma estreita relação com eles, já que respaldam a deslegitimação das expressões homoeróticas como um todo.

Essa homofobia de caráter cultural e coletivo é apresentada de forma direta tanto em *O Beijo* quanto em *O Menino e o Vento*. O primeiro inicia com um prólogo que não existe na peça original, mostrando tanto o atropelamento do personagem anônimo quanto o beijo (fora de campo) dado nele por Arandir (Figura 8).

Figura 8 – O beijo fora de campo em *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964)



Fonte: *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964).

A esse prólogo, são seguidos os créditos iniciais, exibidos por cima de detalhes do quadro *Calvário*⁵³ (Hieronymus Bosch, 1515) que mostra Jesus carregando a cruz em meio a uma multidão.

⁵³ No original: *Kruisdraging*.

Figura 9 – *Calvário (Kruisdraging)*, de Hieronymus Bosch.



Fonte: Wikipedia.

Enquanto os planos mostram os rostos das figuras na multidão, comentando entre si o que veem de forma claramente maldosa (Figura 10), pode-se ouvir na banda sonora comentários supostamente ditos pela multidão da cena anterior, que presenciou o atropelamento e o beijo:

Voz 1: Beijou o cara.

Voz 2: O morto não pediu beijo. Ou pediu?

Voz 1: Já estava morto. De olhos abertos e mortíssimo na hora do beijo.

Voz 2: Comunicar a morte é fácil, chato é explicar o beijo. Chato pra burro!

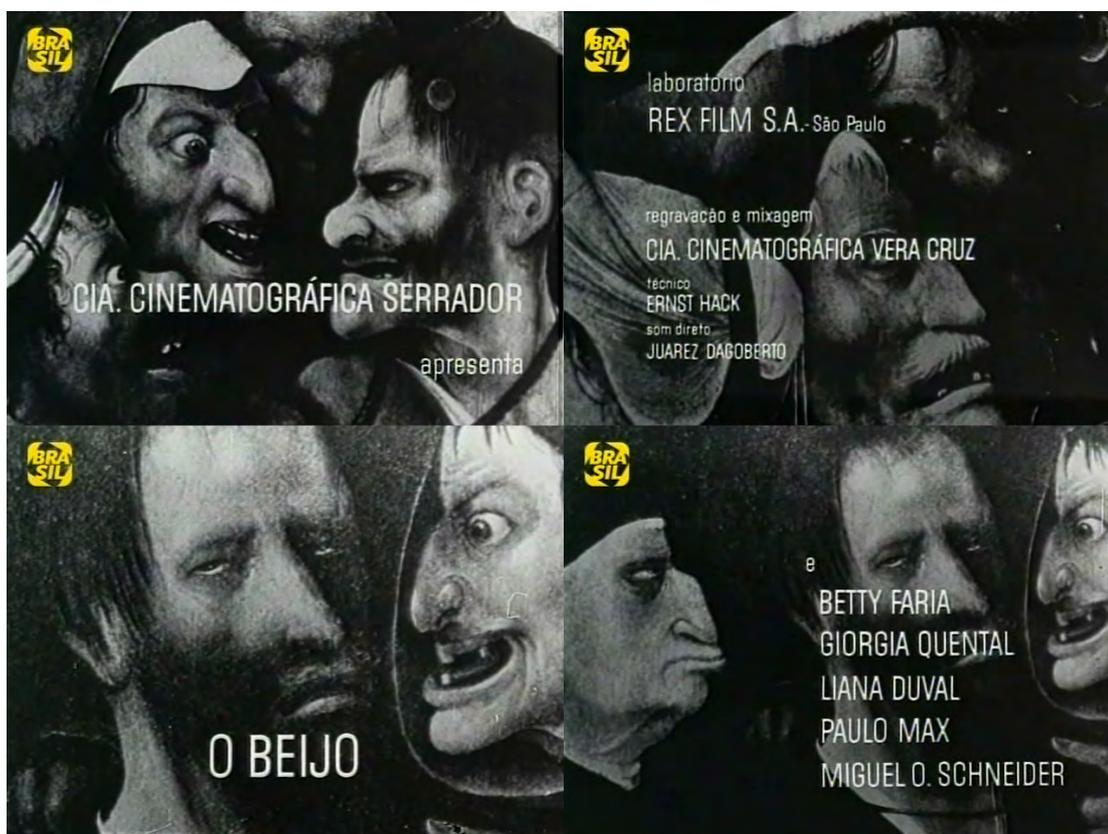
Voz 1: Homem não beija homem. Mas um general francês beija outro general francês.

Voz 2: Sujeito casado, bem vestido. A viúva vai ficar besta!

Voz 1: Eles se conheciam, ninguém beija um desconhecido.

(BEIJO, 1964, 00:03:40)

Figura 10 – Figuras fofocando em detalhes do quadro de Bosch.



Fonte: *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964).

Os créditos dão o tom de todo o filme, onde a legitimidade do beijo dado no sujeito agonizante é continuamente questionada e todos passam a hostilizar Arandir em razão de sua presumida homossexualidade. No interrogatório após o incidente, por exemplo, o jornalista Mário Ribeiro (Jorge Dória), que noticia o fato de forma sensacionalista, e o delegado Cunha (Ambrósio Fregolente) tanto acusam Arandir quanto reprovam-no de forma violenta pelo beijo (“É por essas e outras que a polícia baixa o pau, e tem que baixar!” (BEIJO, 1964, 00:18:15)). Seus vizinhos repercutem com mal disfarçada euforia as suposições maliciosas do jornal de que “não foi o primeiro beijo” que ele deu no atropelado, “nem foi a primeira vez” que eles se encontraram, sugerindo a existência pregressa de um caso entre eles. Já no trabalho, seus colegas não só repetem as suposições do jornal como começam a tratá-lo como viúva do morto, tornando-o alvo de violenta chacota até o momento em que ele é demitido em virtude do escândalo. Por fim, em casa, sua esposa Selminha (Nelly Martins) recusa um beijo seu com um grito de horror, ante a ideia do outro beijo (“É uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é

que um homem pode desejar outro homem?”, comenta ela com a irmã (BEIJO, 1964, 00:27:50)) (Figura 11).

Fotografia expressionista e atuações histriônicas dão o tom de pesadelo à trajetória paranoica de Arandir que, após ter sua foto publicada no jornal, passa a transitar em meio a um clima linchamento que se instala na cidade.

Figura 11 – Reações do delegado e seu assistente, dos vizinhos, dos colegas de trabalho e da esposa ao beijo dado por Arandir.



Fonte: *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964).

Um drama similar é explorado em *O Menino e o Vento*, que inicia mostrando a volta do engenheiro José Roberto (Ênio Gonçalves) à cidadezinha de Bela Vista – onde passou as férias – para comparecer a uma audiência. Como Arandir, ele percebe-se constantemente ameaçado de linchamento devido ao crime do qual é acusado: o assassinato de Zeca da Curva (Luiz Fernando Ianelli), um adolescente que fazia biscates pela cidade e que desapareceu sem deixar vestígios (Figura 12).

Figura 12 – Clima de linchamento em Bela Vista ante o retorno do engenheiro José Roberto.



Fonte: *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966).

Em conversa com o defensor público (Germano Filho), ele entende porque se tornou o principal suspeito do crime:

José: Mas eu conhecia o menino. Gostava dele. Vivi com ele mais de três semanas. Tínhamos uma enorme afinidade.

Defensor: Assim vai ser difícil o senhor convencer alguém da sua inocência. Que afinidade o senhor podia ter com um moleque esfarrapado? O senhor, um engenheiro rico, que trabalha apenas porque quer. Eu sei. Que afinidade poderia haver senão...

José: Senão?

Defensor: Sexual.

[José retorna um olhar surpreso e indignado pela suposição.]

(O MENINO..., 1966, 00:16:30)

A partir desse ponto o filme se torna um drama de tribunal onde José, dispensando o defensor público, passa a relatar como se deu todo o processo de aproximação e estreitamento da amizade entre ele e Zeca da Curva a partir do mútuo interesse pelo vento, processo que o filme mostra em *flashback*. É também quando fica claro que o clima de linchamento na cidade devia-se menos à suspeita de assassinato do que à possibilidade de envolvimento afetivo e sexual entre José e Zeca. Já é o caso da conversa

inicial com o defensor público, onde a suspeita de ligação sexual parece necessitar de maior defesa do que a própria acusação de assassinato, nem mesmo citada. É também o que continua a ocorrer no tribunal, no confronto entre os relatos das testemunhas e o de José Roberto, sempre centrados na existência ou não de tal ligação. Além disso, os depoimentos que alimentam esta hipótese são sempre recebidos com grande revolta pelo público do julgamento, reafirmando o local central que a homofobia ocupa naquela sociedade e na narrativa.

É o que acontece, por exemplo, diante do testemunho de Isaura Lessa, namorada de Zeca, que afirma que o engenheiro “uma vez ficou furioso com Zeca porque encontrou ele agarrado comigo perto da minha casa. Nunca vi ele tão zangado, nem parecia o mesmo” (MENINO..., 1964, 00:48:50), causando comoção na plateia ao dar indícios do suposto ciúme que José Roberto sentia do adolescente. A revolta atinge seu ápice quando o peão Aparecido Teles conta que viu ambos no alto da montanha durante um grande vendaval (após o qual Zeca teria desaparecido) e que naquele momento o menino teria começado a tirar a roupa:

Promotor: Continue.

Aparecido: O menino ficou nu. [Gritos de revolta do público.]

Juiz: Silêncio! Silêncio! Pode continuar.

Promotor: Você disse que o menino ficou nu. Conte o que aconteceu depois. [Aparecido hesita.] Fale! O que foi que aconteceu depois!

Aparecido: Eles se abraçaram. [Revolta ainda maior da plateia.]

Juiz: Silêncio! Silêncio! Ou mandarei evacuar a sala até o fim do processo!

Promotor: Você disse que eles se abraçaram. E depois?

Peão: Não sei não, senhor. Um trovão espantou a mansinha e eu tive que correr atrás dela.

(MENINO..., 1966, 00:44:10)

Do mesmo modo que Arandir em *O Beijo, O Menino e o Vento* acompanha o drama vivido por José Roberto em razão de uma presumida relação afetiva e sexual com alguém do mesmo sexo, por um lado abordando a homossexualidade de forma direta e central, algo inédito no cinema brasileiro de então e, por outro, o que é mais inusitado, usando a homofobia como recurso dramático.

A surpresa que causa essa postura vem especialmente do fato dos filmes terem sido feitos em uma época em que as discussões a respeito da homofobia eram nulas. Por um

lado, o reconhecimento do caráter opressor do preconceito e da violência contra homossexuais teve que esperar até a fundação do *Somos*, em 1979, para ganhar uma arena de discussão coletiva. Como visto na introdução, era nos chamados grupos de identificação que muitos homossexuais tinham contato pela primeira vez com uma postura de crítica e enfrentamento da violência que sofriam cotidianamente. Além disso, foi somente em 1991 que o conceito de homofobia foi introduzido no debate:

É o Grupo Gay da Bahia (GGB) que visibiliza massivamente esta categoria [da homofobia], particularmente a partir de 1991, com seu trabalho de denúncia da violência letal através das estatísticas de “assassinatos de homossexuais”, amplamente conhecidas no campo LGBTTTT brasileiro. [...] No que tange à mídia, Paula Lacerda (2006) afirma que a primeira vez que a categoria homofobia aparece na imprensa carioca foi em matéria intitulada “Violência contra homossexuais faz uma vítima a cada cinco dias no Rio”, publicada em 1992 no jornal “O Globo”. (FERNANDES, 2012, p. 100)

Nesse sentido, a homofobia foi, durante muito tempo, um fato naturalizado, justificado e legítimo na cultura brasileira. Como afirma José Reinaldo de Lima Lopes a respeito das décadas de 1960 e 70:

[Os homossexuais] estavam sujeitos a abusos de toda sorte, e os abusos não eram nem mesmo percebidos como abusos: nem por muitos deles, nem por parte de quem deles abusava. E esses abusos eram fundados em uma percepção social dos homossexuais: doentes, pervertidos, corruptores de menores, imprestáveis para funções sociais dignas, a lista seria enorme. (LOPES, 2014, p. 280)

Como é possível, então, explicar o tratamento dado à homofobia pelos filmes *O Beijo e O Menino e o Vento* numa época em que as expressões homofóbicas – inclusive as mais violentas – não eram nomeadas nem problematizadas, mas pelo contrário, estavam completamente naturalizadas no senso comum? Seriam eles exemplos ímpares de filmes que trouxeram a discussão a respeito de seu caráter opressor *avant la lettre*? Se, por um lado, é inegável o ineditismo na frontalidade da abordagem não só da homofobia, mas também da homossexualidade, por outro, não parece ser o caso dos filmes desvelarem o caráter opressor da homofobia em si, por um detalhe bastante significativo: seus protagonistas passam por um calvário de sofrimento não em razão de serem homossexuais, mas de serem *identificados* como tal. Nesse sentido, é interessante aprofundar a análise do funcionamento da homofobia em um campo específico, onde ela é não só naturalizada, mas elemento constituinte: a masculinidade hegemônica.

Boa parte das masculinidades ocidentais atuais é constituída através da repulsa não só do feminino mas também do homossexual, em si e em outros homens. Daniel Welzer-Lang, em *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*, identifica esta característica da masculinidade contemporânea:

De fato, 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 efeminado, ativo, dominante, pode aspirar a privilégios do gênero. Os outros, aqueles que se distinguem por uma razão ou outra, por sua aparência, ou seus gostos sexuais por homens, representam uma forma de não-submissão ao gênero, à normatividade heterossexual, à doxa de sexo, estão simbolicamente excluídos do grupo dos homens, por pertencerem aos “outros”, ao grupo dos dominados/as que compreende mulheres, crianças e qualquer pessoa que não seja um homem normal [sic]. (WELZER-LANG, 2001, p. 468)

Michael Kimmel, por sua vez, em *Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity*, debruça-se sobre as operações a partir das quais esta masculinidade é regulada e controlada na sociedade estadunidense:

A masculinidade deve ser posta à prova, e uma vez comprovada, é novamente questionada e mais uma vez posta à prova – de forma constante, incessante, irrealizável, tornando a busca pela comprovação algo tão sem sentido que iguala-se, como disse Weber, a um esporte. [...] A homofobia é o esforço de suprimir o desejo [homoerótico], de purificar todas as relações com outros homens, com mulheres, com crianças, de sua mácula, para garantir que ninguém jamais confunda o indivíduo com um homossexual. [...] “A vida da maioria dos homens americanos é cerceada, e seus interesses diariamente limitados pela necessidade constante de provar a seus pares e a si mesmos que eles não são mulherzinhas, que não são homossexuais,” escreve o historiador da psicanálise Geoffrey Gorer (1964). “Qualquer interesse considerado feminino torna-se profundamente suspeito.” [...] Nunca vista-se assim. Nunca fale ou ande assim. Nunca demonstre seus sentimentos. Esteja sempre preparado para demonstrar interesse sexual pelas mulheres que você encontra, de modo a evitar qualquer dúvida a respeito de sua sexualidade. Nesse sentido, a homofobia, ou o medo de ser percebido como gay e não como um homem de verdade [sic], faz com que os homens acentuem todas as regras tradicionais de masculinidade, incluindo a postura predatória em relação às mulheres. Homofobia e

sexismo andam de mãos dadas.⁵⁴ (KIMMEL, 2009 [1994], pp. 60-66, tradução minha, grifo meu)

Essa face da homofobia, em que ela constitui-se menos como uma postura de deslegitimação do homossexual e mais como “o medo de ser percebido como gay”, como descreve Kimmel, é identificada também por Eve Kosofsky Sedgwick na introdução de seu *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985). Para Sedgwick, isso deve-se ao fato de que não há uma divisão natural entre homosocialidade e homossexualidade, ou seja, de que a homosocialidade é, na prática, um *continuum* que engloba a homossexualidade. Dito de outra forma, as regras que definem se determinado contato entre duas pessoas do mesmo sexo é meramente homosocial ou se ultrapassa determinada fronteira, passando a ser considerado homossexual, são arbitrárias e localizadas geográfica e historicamente. Um exemplo claro disso é o beijo na boca entre homens, considerado em certos locais e ocasiões como um mero cumprimento e em outros, um indicativo inequívoco de homossexualidade. É nesse sentido que ambientes eminentemente homosociais – especialmente masculinos – representam um maior risco de confusão entre homosocialidade e homossexualidade e, logo, requerem um cuidado exacerbado na separação estrita – e ansiosa – entre os dois, postura que tanto Sedgwick quanto Kimmel identificam como constituinte primordial da homofobia.

A partir desta perspectiva, é interessante notar como a homofobia não afeta somente os homossexuais, mas constitui-se como uma ansiedade própria das masculinidades hegemônicas contemporâneas, igualmente disciplinando o comportamento de homens heterossexuais. Nesse sentido, tanto *O Beijo* quanto *O Menino e o Vento* parecem abordar

⁵⁴ No original: “Masculinity must be proved, and no sooner is it proved that it is again questioned and must be proved again – constant, relentless, unachievable, and ultimately the quest for proof becomes so meaningless that it takes the characteristics, as Weber said, of a sport. [...] Homophobia is the effort to suppress that [homoerotic] desire, to purify all relationships with other men, with women, with children of its taint, and to ensure that no one could possibly ever mistake one for a homosexual. [...] “The lives of most American men are bounded, and their interests daily curtailed by the constant necessity to prove to their fellows, and to themselves, that they are not sissies, not homosexuals,” writes psychoanalytic historian Geoffrey Gorer (1964). “Any interest or pursuit which is identified as a feminine interest or pursuit becomes deeply suspect for men.” [...] Never dress that way. Never talk or walk that way. Never show your feelings or get emotional. Always be prepared to demonstrate sexual interest in women that you meet, so it is impossible for any woman to get the wrong idea about you. In this sense, homophobia, the fear of being perceived as gay, as not a real man, keeps men exaggerating all the traditional rules of masculinity, including sexual predation with woman. Homophobia and sexism go hand in hand.”

esse ponto onde a homofobia torna-se problemática exatamente por afetar o homem heterossexual. Tanto é assim que, se ambos os filmes alimentam uma permanente dúvida a respeito da sexualidade de seus protagonistas, esta é devidamente esclarecida ao final de cada um.

No caso de Arandir, se o beijo inicial é interpretado por todos como um índice de sua homossexualidade, o filme apresenta vários elementos que, pouco a pouco, complexificam tal leitura. O próprio protagonista é caracterizado como um homem de inocência e bondade inusuais, contrastando com a masculinidade abertamente maliciosa do tipo cafajeste dos outros personagens, explorada de forma recorrente na obra de Nelson Rodrigues. Essa índole é ilustrada nos vários momentos do filme em que Arandir rebate o tom acusatório a respeito do beijo tentado explicar suas razões, como ao delegado e ao jornalista: “Era alguém, alguém! Que morria pedindo! Alguém que eu vi morrer!” (BEIJO, 1964, 00:19:30); à esposa: “Escuta: sim, vi o homem morrer. Vi. Morria diante de mim. Mas ainda teve voz, teve, teve. Deus sabe, pra pedir um beijo. Agonizava pedindo um beijo.” (BEIJO, 1964, 00:24:40); à Dália, sua cunhada (Norma Blum): “Mas eu sei o que eles querem. Querem que eu duvide de mim mesmo. Beije porque alguém morria” (BEIJO, 1964, 01:16:40).

Ao mesmo tempo, seu desejo por mulheres é ressaltado tanto pelos testemunhos de Selminha, sua esposa, quanto pela atração que Arandir sente (e reprime) por sua cunhada, Dália, em uma subtrama desenvolvida ao longo do filme. Diz Selminha em resposta às acusações do delegado e do jornalista:

Não admito! O senhor quer dizer que meu marido? Agora vocês vão me ouvir. O senhor não entende que... eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas, até de quinze em quinze dias. Mas meu marido é todo dia, todo dia, todo dia! Meu marido é homem, homem! (BEIJO, 1964, 01:01:25)

Além disso, o filme deixa claro que é o jornalista Mário Ribeiro o responsável pela manipulação das informações de forma a extrair o máximo de sensacionalismo do incidente. Em dois momentos do filme, é dado a Mário um monólogo onde ele tenta se convencer das inferências que faz para as matérias que está prestes a publicar:

Um morto não beija, eu vi. Empurrou sim. Acho que esbarrou sem querer, que nem sabe se... esbarrou mas eu vi. Empurrou sim! (BEIJO, 1964, 00:26:00)

Ele empurrou para a morte o seu amor degradante. Seu rosto juvenil é a máscara de uma tara. O beijo foi crime sim, eu vi. Não foi o primeiro beijo, não foi a primeira vez. (BEIJO, 1964, 00:44:00)

O Menino e o Vento, da mesma forma, estrutura-se em torno de leituras conflitantes a respeito de um mesmo fato. Ao invés do beijo, tem-se uma amizade íntima e intensa entre o engenheiro rico José Roberto e o adolescente pobre Zeca da Curva, algo que por si só desperta suspeitas em grande parte da cidade.

Durante o julgamento, essa amizade é escrutinada a partir de relatos de testemunhas e do próprio engenheiro. Se algumas das testemunhas permanecem neutras, descrevendo os fatos (já suspeitos *a priori* para o senso comum) de forma fiel, outras, a partir de interesse pessoal no caso, intencionalmente distorcem os relatos, acentuando seu caráter homoerótico. É caso de Laura (Wilma Rodrigues), a dona do hotel da cidade que demonstra um interesse romântico pelo engenheiro e é rejeitada por ele. É também o caso de Mário de Paiva (Oscar Felipe), primo rico de Zeca da Curva que antes do julgamento entra em contato com José Roberto para ajudá-lo, tanto em razão de ambos supostamente compartilharem de uma mesma condição (homossexual) quanto devido novamente a um interesse romântico em relação ao engenheiro. Da mesma forma, em razão da rejeição de José Roberto, o depoimento de Mário no tribunal deturpa os fatos.

Em sua defesa, José Roberto sustenta a tese de que não havia nada de sexual na amizade entre ele e Zeca da Curva, e passa a justificar a aproximação entre eles – inusitada, ele admite – a partir de seu interesse profissional e pessoal pelo vento e de supostos poderes sobrenaturais que Zeca teria em controlar as forças da natureza. Como seu relato passa a reinterpretar os fatos mencionados pelas testemunhas anteriores a partir de uma premissa *a priori* inverossímil, o filme, da mesma forma que *O Beijo*, joga a desconfiança dos personagens em relação à sexualidade do protagonista para o próprio espectador, algo que só é desfeito na última cena, quando José Roberto finaliza seu relato em meio a um vento que sopra cada vez mais forte:

O que quero dizer por último é que não sou um criminoso, sobretudo porque não creio na morte de Zeca da Curva. Não se mata uma força da natureza. Não se extingue o raio, não se acaba a luz. A qualquer momento ele poderá voltar a essa cidade, puro como partiu. Quem pode afirmar, senhor juiz, que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele tenha vindo com este vento e já esteja subindo pela escada? (MENINO..., 1966, 01:37:00)

Nesse momento, um vento fortíssimo escancara as portas e janelas da sala do tribunal, varrendo folhas e papéis para dentro, quebrando vidros, derrubando móveis e expulsando todos, exceto o engenheiro. Um *deus ex machina* que de um só golpe desautoriza as interpretações de cunho homoerótico das testemunhas e da plateia do julgamento, agora afugentada da sala pelo vento, bem como legitima a versão sobrenatural e “inocente” de José Roberto.

Se estes componentes, em seu conjunto, corroboram para desfazer a ambiguidade a respeito da sexualidade dos protagonistas que os filmes alimentam durante toda a sua duração, um elemento adicional opera de modo a afastar ainda mais deles qualquer teor homoerótico: um outro personagem, este sim encarnando nos filmes uma homossexualidade claramente reconhecível.

No caso de *O Beijo, é Aprígio* (Xandó Batista), o sogro de Arandir, que exerce esta função. Seu drama é construído durante todo o filme a partir de sua relação com a filha Selminha, de quem teria um ciúme doentio a ponto de nunca mais tê-la visitado após seu casamento. Quando toma conhecimento do incidente de Arandir, Aprígio torna-se obcecado em provar sua culpa, ou seja, a homossexualidade do genro. O final do filme revela porém que, ao contrário do que havia sugerido até então, é por Arandir que Aprígio nutria uma paixão obsessiva, que alimentava não só seus ciúmes por Selminha, mas principalmente pelo atropelado, levando-o a assassinar Arandir quando é finalmente convencido pelo jornalista Mário Ribeiro de que ele e o morto haviam realmente tido um caso.

Em *O Menino e o Vento*, é Mário de Paiva, primo rico de Zeca da Curva, que personifica o homossexual, incluindo efeminação, modos delicados, roupa elegante e uma postura sempre arдилosa. Ele se encontra com José Roberto antes do julgamento, disposto a ajudá-lo enquanto tenta seduzi-lo:

Mário: Você não me conheceu quando estive aqui. Eu nunca me aproximei daqueles meus primos, sou o primo rico. Mas eu sempre via você. Morei na sua jogada.

José: Que jogada?

Mário: Não se aborreça, estou do seu lado. Sei que você é inocente pelo menos da morte. E o resto não é crime. Apenas eles não compreendem. Eles são os normais, eles são a sociedade. As minorias devem se proteger, senão eles nos liquidam.

José Roberto: O que que você está dizendo?

Mário: Bem, se você vai brincar de não entender o tempo todo... Sabe quem te apedrejou no trem? A mãe de Zeca e eu. Por que eu? Não quero que ninguém suspeite de nós. Te trouxe aqui fora da cidade por isso. Gosto muito de você. As minorias devem proteger-se. Judeus, comunistas, nós. Os normais nunca vão te absorver. [Mostra um anel no dedo mindinho.] *Ergo te absolvo*. Morou no latim? [...] Eu vou comparecer como testemunha. Poderia contar o caso da minha cabana [que o engenheiro tentou alugar] mas... quero ajudar. Tudo depende de você, naturalmente.

José Roberto: E foi pra isso que me chamou? Você acha que eu aceitaria a ajuda de um chantagista? Você está enganado comigo.

Mário: E você comigo. Eu queria ajudar.

(MENINO..., 1966, 00:23:10)

Em ambos os filmes, o destaque dado a personagens declaradamente homossexuais que se encaixam em estereótipos já disseminados – o obsessivo e desequilibrado no primeiro caso, o efeminado e ardiloso no segundo⁵⁵ – cria um contraste em relação aos protagonistas, o que contribui para ressaltar seu lugar fora da homossexualidade e dentro da norma, ou seja, da heterossexualidade.

Assim, se os filmes constroem suas narrativas em torno da dúvida a respeito da sexualidade de seus protagonistas, não deixam, ao final, de afirmar a sua heterossexualidade⁵⁶. Nesse sentido, não seria o caso dos filmes exporem de forma inaudita o caráter opressor da homofobia em relação aos homossexuais. Pelo contrário, o drama explorado por eles diz respeito a ser alvo de homofobia *não sendo* homossexual, ou seja, ao ponto em que a homofobia afeta precisamente a heterossexualidade.

⁵⁵ Ligados à disseminação tanto da crença da homossexualidade enquanto distúrbio psíquico quanto da relação histórica entre homossexualidade e transgeneridade, a que aludi no capítulo 2.

⁵⁶ Uma leitura alternativa de *O Menino e o Vento* é apresentada por Antônio Moreno (2001, pp. 190-206). Interpretando-o conotativamente, Moreno analisa o interesse de José Roberto e de Zeca da Curva no vento como uma metáfora para a homossexualidade de ambos. À representação “positiva” (cisgenérica, não sexualizada, nobre) da homossexualidade destes personagens – que só poderia ser abordada metaforicamente devido à época – ele opõe a representação “negativa” (efeminada, sexualizada, ardilosa) do primo de Zeca, Mário, esta sim explícita, já que teoricamente depreciativa. Embora eu discorde da rotulação das representações em positiva e negativa (que, por outro lado, entendo seguirem a lógica das políticas de representação na qual se baseia a pesquisa de Moreno), acho importante afirmar a legitimidade de sua leitura conotativa, em consonância com o deslocamento do heterocentrismo efetuado por Alexander Doty (1993) e referenciado por mim no capítulo 3. No meu caso, interessa mais o nível denotativo do filme, que é o que permite expor seu tratamento da homofobia.

Um filme que torna essa operação ainda mais nítida é *Os Machões* (Reginaldo Faria, 1972), que conta com expressões de homofobia dirigidas tanto a homossexuais quando a héteros tomados por homossexuais, permitindo assim a comparação entre os diferentes tratamentos dados a cada uma delas. Esta comédia típica das pornochanchadas – gênero que exploro mais detidamente no capítulo seguinte – acompanha as peripécias de Didi (Reginaldo Faria), Teleco (Erasmão Carlos) e Chuca (Flávio Migliaccio), três malandros cariocas que, passando-se por homossexuais, conseguem emprego em um famoso salão de beleza que os permite ter acesso tanto a um bom salário quanto às mulheres da *high society* carioca.

Logo de início o trio, sem dinheiro e com poucas perspectivas, é seduzido pela rica Denise, que os leva para sua cobertura à beira-mar. No correr da noite, eles descobrem que Denise é na verdade Dênis, homossexual travestido, que se torna então alvo de um violento ataque homofóbico por parte de Teleco, chegando a desfalecer. Após fazerem as pazes, Dênis tem a ideia de introduzir o trio à indústria da beleza, ensinando-os o básico do tratamento de cabelos, da pinta e da efeminação. Os três, fingindo-se de homossexuais, conseguem um emprego no salão em que Dênis trabalha.

É Didi, em seu disfarce homossexual, que se torna alvo da segunda agressão homofóbica mostrada no filme. Da mesma forma que Teleco e Chuca, ele vira amante de uma de suas clientes, a viúva Madame Ribeiro (Neuza Amaral). Ao passar um fim de semana na chácara desta, Didi é confrontado pelos amigos da filha da viúva e, após uma aposta perdida, é obrigado a vestir roupas de mulher e usar peruca e maquiagem enquanto é xingado e agredido pelo grupo.

No primeiro caso – o ataque a Dênis – a câmera escolhe focar no rosto e do agressor – Teleco – mantendo-se à sua altura enquanto ele bate em Dênis e chuta seu corpo desfalecido, que está sempre fora de campo (à exceção de um único plano do corpo, logo que ele cai no chão). Essa configuração direciona a atenção ao agressor e à sua raiva e desprezo, subtraindo da cena a vítima e sua dor (Figura 13). No segundo caso – o ataque a Didi pelos amigos de Madame Ribeiro – ao contrário, é sempre o sofrimento do agredido, que é destacado pela cena, estruturada primordialmente a partir de planos médios e próximos de seu rosto enquanto ele é maquiado, xingado e agredido (Figura 14).

Figura 13 – Dênis recebe um soco de Teleco e desmaia. No chão, fora de campo, recebe ainda vários chutes deste.



Fonte: *Os Machões* (Reginaldo Faria, 1972).

Figura 14 – Didi é obrigado a vestir-se de mulher, usar peruca e maquiagem, enquanto é xingado e agredido pelo grupo.



Fonte: *Os Machões* (Reginaldo Faria, 1972).

Além disso, a própria reação do agredido ante a agressão é também marcadamente diferente. No caso de Dênis, tão logo ele acorda da surra dada por Teleco, faz amizade com o trio e propõe introduzi-los ao seu próprio mundo, sem quaisquer questionamentos a respeito do ataque que sofreu. Didi, por outro lado, entra em crise após a agressão, como comenta com Dênis:

Dênis: Quer que eu fale com a Madame Ribeiro?

Didi: Não, meu problema não é com ela, é com a filha.

Dênis: Eu falo com a filha se você quiser.

Didi: Não, eu que tenho que resolver isso. A Ana quis me humilhar, ela que provocou. Mas quando eu dei uma bolacha naquele cara, ela viu que eu não era nenhuma boneca, tá? Humilhado daquele jeito... Eles acabaram me vestindo de mulher!

Dênis: Ah, boneca é sofredora assim mesmo, meu filho.

(MACHÕES, 1972, 01:24:20)

O diálogo expõe tanto a crise provocada pelo ataque homofóbico a Didi, que tem sua masculinidade ferida, quanto a aceitação da agressão sofrida por Dênis, já que “boneca é sofredora assim mesmo.” Fica clara, assim, a naturalização da homofobia dirigida a

homossexuais que, pelo que os filmes indicam, somente se torna uma questão e um recurso dramático quando afeta personagens heterossexuais.⁵⁷

Não é o caso, porém, seguindo a lógica das políticas de representação, de condenar os filmes pelo fato de eles não apresentarem uma postura progressista de crítica à homofobia em si. Pelo contrário, parece-me interessante trazê-los para a discussão exatamente porque, ao permitirem-se abordar o tema, eles se tornam um importante registro tanto das formas que a homofobia assumia quando do modo como ela operava na época.

Além disso, ao utilizar esses exemplos como ilustração da afirmação de que a postura homofóbica endereçada a homossexuais estava naturalizada no cinema nacional das décadas de 1960, 70 e 80 – assim como no senso comum – não quero dizer que os filmes necessariamente corroboravam com a homofobia. Observando a produção dessas três décadas, é possível identificar, pelo contrário, uma diversidade de posturas frente à questão, como analiso no capítulo seguinte.

⁵⁷ A título de mapeamento, cabe citar ainda outros dois filmes que, como os analisados mais detidamente neste capítulo, utilizam a homofobia dirigida a personagens heterossexuais como mote dramático. É o caso de *Dois Perdidos numa Noite Suja* (Braz Chediak, 1971), que centra-se na relação tensa entre os colegas de quarto Tonho (Emiliano Queiroz) e Paco (Nelson Xavier). Este se utiliza da insegurança do primeiro para, a partir da exigência de inúmeras provas da masculinidade do outro, manipulá-lo de forma a atingir seus próprios objetivos, em um estudo minucioso do caráter disciplinador da masculinidade hegemônica. É o caso também da inusitada comédia romântica *Cio, uma Verdadeira História de Amor* (Fauzi Mansur, 1971), onde Paulo (Francisco di Franco), mulherengo convicto, descobre-se perdidamente apaixonado por um adolescente. Após ser vítima de homofobia por parte de todos que o cercam devido à situação, quando Paulo finalmente começa a aceitar sua nova condição, o filme revela – da forma grosseira e cômica característica das pornochanchadas da época – que o adolescente é na verdade uma jovem disfarçada.

5 A bicha, o bofe e o entendido

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

Essa mudança, na prática, foi tanto um reflexo quanto também ela própria propulsora de toda uma revolução no campo dos costumes no país, como resume Green:

O fim dos anos 60 e o início da década de 1970 foram uma época de revolta política e social. As ideias da contracultura haviam penetrado no Brasil e influenciavam muitos jovens de classe média. Entre os novos desafios aos valores hegemônicos estavam o uso de drogas, uma rejeição à sociedade de consumo – que era promulgada pela política oficial – e a desestabilização dos códigos sexuais, especialmente nas questões da virgindade feminina antes do casamento e da heterossexualidade normativa para homens e mulheres. Os grupos teatrais, como o Teatro Oficina, faziam o público de classe média confrontar-se com cenas sexualmente explícitas que, de alguma forma, conseguiam passar pela censura. O tropicalismo, com Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal Costa, trazia à cena a imagem de uma sensualidade despudorada, e seus membros não faziam questão de desmentir as especulações sobre suas relações homossexuais. Todas essas mudanças ajudaram a criar um clima favorável ao questionamento de conceitos de gênero tradicionais. No começo da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano e outros em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam o desvio de gênero e a androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus *shows* refletiam uma ampla aceitação social, entre o público de classe média, de representações provocativas de papéis e identidades de gênero. (GREEN, 2000, p. 409, grifo no original)

É interessante notar como essa época coincide com os anos de maior repressão por parte do regime ditatorial militar, que havia tomado o poder através de um golpe em

1964 e, em 1968, baixado o Ato Institucional no. 5, que decretava o fechamento do Congresso, a cassação de inúmeros mandatos opositores, a suspensão dos direitos constitucionais e a instituição da censura prévia à imprensa e a toda produção artística e cultural do país. Os anos seguintes viram também o desmantelamento de diversas organizações clandestinas de resistência à ditadura, bem como a tortura e o assassinato de vários de seus membros pelas forças oficiais.

Se críticas explícitas à ditadura eram o principal alvo da censura, isso não quer dizer que o questionamento a respeito da moral e dos costumes tivesse salvo conduto. Pelo contrário, a defesa desses valores era uma das bandeiras do regime, discurso que lhe angariava o apoio de boa parte da classe média e que fundamentou, por exemplo, o exílio forçado de Gil e Caetano em Londres.

Por outro lado, o mesmo regime utilizava-se de táticas diversionistas assentadas sobre o suposto caráter alienante e escapista da cultura de massa. O futebol, por exemplo, foi a expressão máxima de tal estratégia, como nota Green:

A vitória do time brasileiro na Copa do Mundo do México, em 1970, desencadeou uma onda de euforia nacionalista, orquestrada e amplamente promovida pelo regime militar. Foi a época do *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, de inspiração norte-americana, frisando o patriotismo, a ordem e o progresso na nação. (GREEN, 2000, p. 392, grifo no original)

Além do futebol, expressões populares como a música, o teatro de revista e o próprio cinema eram, pela mesma razão, consideradas úteis ao regime, o que explica certa omissão proposital em relação ao tensionamento da moral vigente efetuados por elas, a não ser que atingissem o vulto que tomou o Tropicalismo. No caso do teatro de revista, por exemplo, a impossibilidade de continuar fazendo suas sátiras políticas fez com que ele passasse a se dedicar ao sexo como chamariz de público, como nota Neyde Veneziano: “A censura bania os textos com alusões políticas. Daí a necessidade de divertir, cada vez mais, explorando o sexo” (VENEZIANO, 2006, p. 268). Em entrevista a Veneziano, Marly Marley, atriz, detalhou a situação:

“É gozado. A ditadura foi uma faca de dois gumes. Ela proibia tanta sátira política, e ela liberava o palavrão! Foi aí que o rebolado começou. Palavrão... palavrão... porque era a única maneira de se sobreviver no teatro. Nós tínhamos que sobreviver. Todos tinham que sobreviver. Então, ficou tudo na base do palavrão e eu saí fora. Foi isso que a ditadura e a censura fizeram com a gente. [...] Aí [Ary Toledo] começou a

fazer *show* com palavrão. E, então, a censura permitia, mas colocava na porta do teatro: *esse espetáculo foi considerado pornográfico pela censura federal.*" (VENEZIANO, 2006, p. 290, grifo no original)

Green resume a questão:

Alguns historiadores argumentam que o regime, na verdade, tinha um objetivo político claro ao manter a esfera pública relativamente livre e aberta, contanto que estivesse destituída de atividades de crítica à ditadura. Esses estudiosos também explicam que os militares brasileiros utilizavam o entretenimento popular, principalmente o futebol e o carnaval, como válvulas de escape para a frustração represada das massas de trabalhadores. (GREEN, 2000, p. 398)

Era esse o caso também das popularmente denominadas pornochanchadas, filmes que compuseram a tendência majoritária do cinema brasileiro das décadas de 1970 e 80. O rótulo, que a exemplo das chanchadas das décadas anteriores, foi criado e disseminado pela crítica e imprensa como epíteto depreciativo, é insuficiente para descrever o conjunto de filmes que o compõe. Se, como afirma Nuno Cesar Pereira de Abreu (2002, p. 51), as pornochanchadas tiveram origem em três comédias de costumes nacionais de grande êxito comercial – *Os Paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovar, 1969) e *Memórias de um Gigolô* (Alberto Pieralise, 1970) (ABREU, 2002, p. 51) – ao longo dos anos, sua produção diversificou-se de tal forma que transcendeu o gênero da comédia indicado pelo sufixo “chanchada”, passando a explorar do drama psicológico ao filme policial, do faroeste ao horror. Por outro lado, o prefixo “porno” do rótulo mostrou-se, se não exato, ao menos conveniente para descrever a operação comum a todos os filmes: a exploração recorrente do sexo e do erotismo (e da pornografia em si, a partir de meados dos anos 80).

O caráter comercial e popular dos filmes é outro elemento que os conecta. A criação por parte do governo de medidas protecionistas que instituíram, por um lado, a obrigatoriedade da exibição de uma cota de filmes nacionais nos cinemas e, por outro, a criação de incentivos em dinheiro para as maiores bilheterias, impulsionou a formação de esquemas industriais de produção, tanto no Rio de Janeiro quanto principalmente em São Paulo, no entorno da chamada Boca do Lixo, incentivando inclusive uma aliança entre produtores, distribuidores e exibidores como forma de subvencionar novos sucessos de bilheteria.

A exemplo do teatro de revista, o maior chamariz do público das pornochanchadas era o sexo – na prática mais prometido do que propriamente entregue, devido a restrições da censura – e fosse uma comédia de costumes machista e grosseira (caso de *Como É Boa Nossa Empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello, 1973)), fosse um filme autoral que se utilizava de alegorias para tratar dissimuladamente de política (*A Ilha dos Prazeres Proibidos* (Carlos Reichenbach, 1979)), todos seguiam a fórmula básica de “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares” (ABREU, 2002, p. 141). Nesse sentido, o fato do país contar com um grande parque de salas de cinema, fosse nos centros e periferias das grandes cidades, fosse no interior, permitiu que os maiores recordes de bilheteria de filmes nacionais fossem atingidos no período.

As salas de cinema aí estabelecidas – no tempo em que os cinemas tinham nome – atraíam seus frequentadores expondo e divulgando as qualidades dos filmes com imensos *displays*, painéis e cartazes montados com a figura de uma atriz (ou atrizes) insinuando erotismo. Por diversas vezes, Helena Ramos, Matilde Mastrangi ou Aldine Müller foram as “rainhas do Marabá”, expostas, enormes, na fachada do cinema. Neste sentido, a deterioração gradativa dos centros urbanos, com o fechamento destas salas, significou o afastamento de segmentos significativos – classes populares – do público, que acabaram perdendo contato com o cinema brasileiro. (ABREU, 2002, p. 108)

Assim, não somente o fato de não abordar diretamente a situação política do país, mas também seu suposto caráter alienante e escapista, fez com que as pornochanchadas – e mesmo outros filmes do período que não se identificavam diretamente com o rótulo – pudessem abordar o sexo de forma relativamente livre, ainda que sofrendo eventuais intervenções da censura em relação a conteúdos particularmente ofensivos. Nesse cenário, personagens homossexuais tornaram-se recorrentes em muitos dos filmes do período, retratados através de três tipos ou identidades que gozavam de certa hegemonia na organização das práticas homoeróticas masculinas da época: a bicha, o bofe e o entendido.

A exemplo do fresco de algumas décadas antes, a *bicha*⁵⁸ – identidade homoerótica masculina mais popular na época – dizia menos respeito ao desejo ou à prática sexual entre homens do que à efeminação masculina. Nesse sentido, a cultura das bichas incluía – mais privada do que publicamente, devido à repressão – o uso de roupas, maquiagem e

⁵⁸ *Boneca*, *puto* e *veado* são outros rótulos utilizados no mesmo período para designar tal identidade.

apelidos femininos, trejeitos afetados, gírias próprias e um humor mordaz. Além disso, no campo das práticas sexuais, à bicha era historicamente atribuído o papel passivo, ou seja, *receptor* do pênis, reafirmando seu caráter feminino. Por fim, da mesma forma que o fresco, havia também uma clara ligação da bicha com as classes baixas, pois o comportamento das classes médias tendia a ser mais discreto e, logo, passar despercebido:

O estudo de Barbosa da Silva também indica uma correlação entre o comportamento discreto reportado por muitos de seus informantes e sua classe social. Embora fizessem parte da subcultura homossexual de São Paulo, homens de classe média que possuíam bons empregos e reputação familiar a proteger muitas vezes escolhiam comportamentos mais circunspectos para não ameaçar seu *status* social. (GREEN, 2000, p. 275, grifo no original)

Se os frescos, através do tipo efeminado das chanchadas, ocupavam posições coadjuvantes pontuais e sem qualquer desenvolvimento, as bichas começaram a ganhar mais espaço a partir das pornochanchadas. Um exemplo claro disso está no filme *A Navalha na Carne* (Braz Chediak, 1969), que se centra nos conflitos entre Veludo (Emiliano Queiroz), bicha faxineira de uma pensão miserável, Neusa Sueli (Glauce Rocha), prostituta que mora na pensão e Vado (Jece Valadão), seu cafetão. A partir do roubo de uma quantia de dinheiro de Vado por Veludo – que o utiliza para pagar pela companhia e sexo de um jovem por quem é interessado – os três passam a noite no quarto de Neusa, revezando-se entre embates verbais e físicos. Se Neusa e Veludo apresentam-se fortes em momentos pontuais, dominando eventualmente a situação, é a submissão de ambos a Vado que é explorada pelo filme do começo ao fim.

Essa relação de subjugo é característica do modelo que organiza as práticas homoeróticas em torno das identidades da bicha e do *bofe*⁵⁹, denominado por Peter Fry de *modelo hierárquico* (1982, pp. 87-115). Carmem Dora Guimarães identifica a origem desta divisão: “[n]uma cultura tradicionalmente patriarcal e machocêntrica como é a brasileira, um dos fatores a ser destacados é a nítida dicotomização entre os papéis sociais – e de gênero – masculinos e femininos” (2004 [1977], p. 44). Ou seja, mesmo em uma relação entre dois homens, os polos feminino e masculino – passivo e ativo, receptor e insertor, submisso e dominador – tendiam a ser respeitados e mesmo buscados através figuras da bicha e do bofe. Agildo Guimarães, um dos informantes de

⁵⁹ Também referido como *homem* ou *macho*.

Green que viveu de perto o modelo hierárquico nos anos 1960 e 70, comenta: “[a] divisão entre os ativos, os bofes, os homens e as passivas, as bichas, era uma questão de nossa formação. Bicha era bicha, bofe era bofe. Bicha não podia ser bofe e bofe não podia ser bicha” (GREEN, 2000, p. 302). O próprio Green sintetiza a questão:

Segundo esse modelo, em atividades eróticas homossexuais tradicionais, o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel “ativo” no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o “passivo”, o que é penetrado. A “passividade” sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da “mulher”. Enquanto o homem “passivo”, sexualmente penetrado, é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do *homem*, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem “verdadeiro”, ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder o *status* social de homem (2000, p. 28, grifos no original).

Se a hierarquização histórica entre os campos do feminino e masculino eram transmitidas ao modelo da bicha e do bofe, um elemento específico tendia a aprofundar essa diferença: a transgressão de gênero. De um lado, o bofe assumia o papel do homem, respeitando o comportamento masculino e a postura sexual ativa que lhe eram determinados pelas normas sociais; a bicha, ao contrário, renegava tanto o comportamento masculino quanto a postura sexual ativa, o que lhe reservava uma posição específica de abjeção e a marca da anormalidade, especialmente em sua ruptura da matriz heterossexual de inteligibilidade no que diz respeito à ligação entre sexo e gênero (condição que, por sua vez, embasava a naturalização da homofobia dirigida a ela, como visto no capítulo anterior).

A Navalha na Carne apresenta de forma clara essa hierarquização em dois momentos específicos. No primeiro, tanto Neusa quanto Vado forçam Veludo a admitir o roubo do dinheiro por meio de violência verbal e física, e se Veludo ainda consegue confrontar Neusa, submete-se a Vado de forma automática:

Vado [segurando Veludo pelo pescoço e cabelos]: Veado sem vergonha, você pegou o meu dinheiro! O meu dinheiro tava ali em cima e você afanou, não foi? Fala!

Veludo [chorando]: Eu não sei de nada!

Neusa: Por sua culpa eu levei um couro do Vado, seu sacana.

Veludo: Bem feito! [Neusa junta-se a Vado e bate também em Veludo.]
Você me paga sua porca, se eu te pego sozinha você vai ver!

Vado: Você não vai pegar ninguém. [Joga Veludo no chão.]

Veludo: Ela é mulher, com ela eu posso!

Vado: Você não vai sair vivo daqui, sua bicha danada! Bichona!

Veludo[novamente chorando]: Seu Vado, deixe eu ir mimbora pro meu quarto! Pelo amor de Deus, seu Vado, deixa eu ir! Deixa eu ir!

(NAVALHA..., 1969, 00:46:10)

Mais à frente, Vado obriga Veludo a rastejar no chão em troca de uma tragada de maconha. Este, rindo do teor sexual a que a situação leva, submete-se novamente sem questionamentos (Figura 15).

Figura 15 – Vado e Neusa atacam Veludo; Vado oferece maconha e faz Veludo rastejar no chão.



Fonte: *A Navalha na Carne* (Braz Chediak, 1969).

O único momento do filme em que Veludo confronta Vado se dá através da reencenação debochada da hierarquização existente entre eles. Quando este ameaça bater-lhe novamente, Veludo oferece o rosto, instando-o repetidamente a bater: “Bate! Bate! Bate nesta face que eu te viro a outra, como Jesus Cristo” (NAVALHA..., 1969, 00:55:50). Constrangido, Vado oferece novamente a maconha a Veludo, que recusa debochado: “Agora não quero mais!” (NAVALHA..., 1969, 00:59:00). A reação desesperada de Vado ante o rompimento temporário da relação de poder dele sobre Veludo – o único

momento em que algum tipo de vulnerabilidade se insinua no personagem – é exemplar de sua relevância no contexto da época:

Vado: Eu quero que esse puto fume maconha! Eu quero! Por favor, Veludo, fuma essa droga se não eu faço uma desgraça!

Veludo: Nem você me pedindo de joelhos.

Vado: Por favor, Veludo. Fuma! Fuma! Fuma! Sueli, meu amor! Sueli, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento, segura ele! Eu quero que ele fume a maconha, eu quero que ele fume. Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele! É só o que eu quero, por favor me ajude!

(NAVALHA..., 1969, 0:59:50)

Veludo parece resumir em um só personagem toda a crítica que Antônio Moreno faz à representação da homossexualidade pelo cinema brasileiro em geral:

Pelo retrato social oferecido nesses filmes, o homossexual seria, em síntese: um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente, tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. (MORENO, 2001, p. 291)

Cabe notar, porém, que esse retrato só se torna deformante se confrontado com o *modelo igualitário* de organização das práticas homoeróticas masculinas próprio da identidade *gay* (que abordo nos capítulos 6 e 7), contemporânea à pesquisa de Moreno e à minha própria. Ao colocar Veludo em seu próprio contexto, é possível perceber que o personagem dialoga de forma transparente com a identidade da bicha, inclusive na suposta incapacidade “de uma relação monogâmica” e na utilização de “parceiros geralmente pagos”.⁶⁰

⁶⁰ Outros personagens que, em maior ou menor nível, dialogavam também com a identidade da bicha são: o coronel (Chico Anísio) em *O Doce Esporte do Sexo* (Zelito Viana, 1971), Timóteo (Carlos Kroeber) em *A Casa Assassinada* (Paulo Cesar Saraceni, 1971), Dênis (Márcio Hathay) em *Os Machões* (Reginaldo Faria, 1972), Odésio (Sérgio Mamberti) em *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), Gilda (Carlos Leite) em *Ainda Agarro esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), Diaba (Milton Gonçalves) em *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), Zé Honório (André Valli) em *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), Fada (Nestor Montemar) em *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976), Naná (Eliseu Paranhos) em *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977), Albino (Marco Rebu) em *O Cortiço* (Francisco Ramalho Jr., 1978), Marlene em *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1978), Eloína (Anselmo Vasconcelos) em *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979) Lilica (Jorge Julião) em *Pixote* (Hector Babenco, 1981),

Nesse sentido, é válido atentar para o fato que, de acordo Carmem Dora Guimarães (2004, p. 18), a relação entre bichas e bofes contava com um modelo de conjugalidade específico, definido pelos rótulos de *transa* e *caso*. O primeiro descrevia uma relação de caráter sexual e efêmero, com poucas possibilidades de conservação ou aprofundamento. Já o segundo tendia a uma maior duração, o que colocava em jogo certa dimensão afetiva que, apesar disso, não implicava em exclusividade, e o bofe especialmente – mas não só – podia ter outros relacionamentos em paralelo, inclusive com mulheres (GUIMARÃES, 2004, p. 18).

Se a bicha tinha no fresco um antecessor no cinema brasileiro, a abordagem do bofe, por outro lado, era inédita e particularmente inquietante para os olhos de hoje, acostumados com a divisão estrita entre homo e heterossexuais baseada no desejo direcionado ao mesmo sexo ou ao sexo oposto. Nesse sentido, é interessante notar como essa figura limítrofe – que ao mesmo tempo em que se relaciona com as bichas, reivindica uma identidade heterossexual, pondo em cheque as categorias contemporâneas – era completamente integrada ao cenário da época, a ponto de sua sexualidade não despertar qualquer questionamento por parte dos filmes.

Um bom exemplo disso pode ser encontrado no suspense com toques de *film noir* *A Morte Transparente* (Carlos Hugo Christensen, 1979), que acompanha a história de Beto (Wagner Montes) um *playboy* rico e inconsequente que, junto com amigos, invade a casa de Marlene (Bibi Vogel) e afoga-a por acidente. Pouco tempo depois, Beto descobre que Marlene forjou o próprio afogamento, começa a ter um caso com ela e passa a ajudá-la em seus planos de matar seu amante rico. Ao longo de toda a trama, Beto se relaciona também com Ramiro (Fernando de Almeida), um homossexual mais velho a quem ele visita sempre que precisa de dinheiro e conselhos.

Um diálogo específico em que Ramiro e Beto, deitados na cama após transarem, discutem a paixão deste por Marlene, é significativo do caráter corriqueiro de tal relação dupla (Figura 16):

Ramiro: Que dia é hoje?

Luis Molina (William Hurt) em *The Kiss of the Spider Woman* (Hector Babenco, 1985) e Geni (J. C. Violla) em *A Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986).

Beto: Quarta-feira.

Ramiro: Três dias trepando? O coroa [amante de Marlene] é bom de cama!

Beto: Corta essa, tá bom?

Ramiro: Você também estava pensando a mesma coisa?

Beto: Parece até que tô vendo.

Ramiro: Sabe de uma coisa, Beto? Você está apaixonado.

Beto: Estou.

Ramiro: E como se sente?

Beto: Podre.

Ramiro: Eu sei o que é isso. Agora me diga uma coisa: você já teve ao menos curiosidade de espiar?

Beto: O quê?

Ramiro: Espiar o cara.

Beto: Não devia, mas fui.

Ramiro: E daí?

Beto: Não larga a guria um minuto! De casa pra piscina. O sacana tem uma cara assim cheia de dentes. Uma alegria imoral!

Ramiro: Você está mesmo gamado! Ou está planejando o golpe do baú?

Beto: As duas coisas, veado!

(MORTE..., 1979, 00:36:40)

Figura 16 – Beto e Marlene, Beto e Ramiro.



Fonte: *A Morte Transparente* (Carlos Hugo Christensen, 1979).

A figura do bofe tanto quanto a da bicha é indicativa de como a divisão estrita entre homo e heterossexualidade era pouco significativa para a época. Pelo contrário, era a adesão ou transgressão do gênero que servia de marcador, e dado que o bofe respeitava seu papel de gênero (em termos de postura masculina e papel ativo no ato sexual), podia relacionar-se tanto com mulheres quanto com bichas sem inscrever-se em uma posição de abjeção.

É importante ressaltar, porém, que se identidade do bofe não estava marcada pela abjeção, relacionar-se com alguém que estava – a bicha, no caso – não era algo completamente bem resolvido:

Como lembrou José Rodrigues: “Tinha homem que saía da casa da namorada, depois chegava na casa da bicha para trepar, vinha excitado.” Esses homens apreciavam a companhia e os prazeres sexuais das bonecas, mas frequentemente esquivavam-se deles nas ruas para evitar que suas “escapadas” chegassem ao conhecimento público. Embora seu papel sexual como penetradores assegurasse sua masculinidade e os tornasse o objeto de desejo dos [sic] bichas, eles tentavam confinar suas aventuras aos seus círculos sociais restritos. (GREEN, 2000, p. 302)

É por isso que, como analisa Néstor Perlongher em seu estudo etnográfico *O Negócio do Michê: A prostituição viril em São Paulo*, não era infrequente o fato da relação entre a bicha e o bofe contar com mediação financeira, fosse através de um pagamento previamente combinado, fosse a partir de ajudas, presentes e abrigo oferecidos por ela, que funcionavam como justificativa pública do bofe tanto para a sua aproximação da bicha quanto para a manutenção da relação entre eles (PERLONGHER, 2008 [1987], pp. 205-208).

A perspectiva da relação com uma bicha motivada pela necessidade financeira, e logo tratada como algo em certa medida degradante, foi utilizada como recurso dramático de alguns filmes, sendo um dos mais notórios *André, a Cara e a Coragem* (Xavier de Oliveira, 1971), que conta a história de André (Stepan Nercessian), um jovem ingênuo do interior de Minas que se muda para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e de uma vida melhor. Após inúmeros infortúnios, quando está prestes a se ver obrigado a voltar para sua cidade natal, André recorre a um gerente de banco que havia tentado seduzi-lo anteriormente, em busca de abrigo e comida. A trilha sonora dá à cena um tom solene e fúnebre, sublinhando o peso do momento em que André se vê obrigado a renunciar o que resta de sua dignidade para continuar vivendo na cidade grande (Figura 17).

Figura 17 – André e o gerente do banco.



Fonte: *André, a Cara e a Coragem* (Xavier de Oliveira, 1971).

Estranho Triângulo (Pedro Camargo, 1970) parte da mesma premissa: Durval (Carlos Mossy) chega ao Rio de Janeiro vindo do interior em busca de uma vida melhor. Conhece então Werner (José Augusto Branco), dono de uma empresa de importação e torna-se seu amante (e mais à frente, também amante da esposa de Werner, Susana (Leila Santos)) em troca de emprego e ajuda para subir na vida. Se neste filme, a perda da inocência e a degradação moral não são exatamente o foco – pelo contrário, o envolvimento de Durval com Werner é tratado de forma natural – uma outra questão está envolvida na relação: a perda dos ideais.

No Rio de Janeiro, Durval é recebido pelo amigo de infância Valter (José Wilker), que está envolvido com lutas estudantis e o apresenta ao movimento. Ao envolver-se com Werner, ao contrário, é instado a desistir de seus ideais políticos e assumir uma postura individualista:

Durval: Pra falar a verdade, tenho vontade de fazer alguma coisa por tudo isso que tá aí.

Werner: Você vai me considerar um burguês decadente ou qualquer coisa assim. Mas você não acha que antes de tudo o sujeito tem que ser humanista? Se não for, não existe convicção. Toda ideologia desaparece quando se ganha o primeiro milhão.

Durval: Mas pô, quem é humanista? Você é humanista?

Werner: Nem humanista, nem comunista.

Durval: Mas olha, muito difícil encontrar um idealista.

Werner: E o Valter? Procura uma solução para o Brasil ou para si próprio?

Durval: Uma solução...

Werner: Qual é a sua idade?

Durval: 21.

Werner: Valter em breve será um advogado. E você?

Durval: Um dia eu chego lá.

Werner: Pra você o importante é reconhecer as oportunidades. E elas existem.

(ESTRANHO..., 1970, 00:20:20)

Tal abordagem não soa estranha se pensarmos que a homossexualidade era mal vista por parte da esquerda oficial, como nota Green:

O Partido Comunista Brasileiro foi a organização de esquerda hegemônica até o começo dos anos 60 e exercia uma tremenda influência entre os artistas e intelectuais do país. Ela defendia a posição tradicional stalinista, de que a homossexualidade era um produto da decadência burguesa. O PCB sofreu uma fratura em razão do conflito sino-soviético iniciado em 1962 e das disputas internas quanto a apoiar ou não a luta armada contra a ditadura, mas a aversão ideológica à homossexualidade continuou a existir em todas as organizações que emergiram do Partidão. (GREEN, 2001, p. 428)

Se esse é o conflito que o filme busca reencenar, como mostra a escolha dos termos utilizados por Werner, por outro lado, ele naturaliza o envolvimento sexual entre os dois, como o fazia a própria lógica que guiava o bofe.

Se as identidades bicha e o bofe, malgrado terem ganhado espaços na tela somente a partir do final dos anos 1960, têm um histórico mais antigo na organização das relações homoeróticas masculinas no país, uma outra identidade que começou a se popularizar apenas nesse período, em especial nas classes média e alta urbanas, é a do *entendido*⁶¹. Além de distanciar-se de seus trejeitos femininos mais afetados, o entendido

⁶¹ Que também era referido simplesmente como *homossexual*, numa apropriação e popularização do termo científico.

diferenciava-se da bicha ao transitar, pelo menos em teoria, com maior desenvoltura entre os papéis passivo e ativo, “a questão do passivo e do ativo não se coloca, tudo é transa,” afirma um dos informantes de Carmem Dora Guimarães em seu estudo etnográfico *O Homossexual Visto por Entendidos*, que analisa exatamente o surgimento dessa nova configuração (GUIMARÃES, 2004, [1977], p. 89). Por outro lado, ao contrário do bofe, o entendido não se considerava heterossexual nem tinha relações com mulheres, ao mesmo tempo não sendo infrequentes os namoros ou casamentos de fachada. O estranhamento que essa figura causou nas próprias bichas pode ser percebido a partir do relato de Agildo Guimarães, citado anteriormente, que atesta seu espanto: “Bicha não podia ser bofe e bofe não podia ser bicha. Mas conhecemos um casal onde os dois eram bofes. Era um escândalo, um absurdo” (GREEN, 2000, p. 302).

A adoção da nova identidade foi identificada por Guimarães como uma estratégia de distanciamento do caráter abjeto da bicha, afastando-se, por um lado, de sua transgressão de gênero e, por outro, de sua ligação com as classes mais baixas e com a marginália. De acordo um dos informantes dela:

Clóvis: “Houve uma época em que era muito engraçado fazer 'frescura', 'viadagem' em bando - porque veado só anda em cacho, em alcateia, entendeu, minha querida? Hoje em dia não tenho mais paciência para isso não. Você é homossexual, isto é problema seu - uma opção sua, uma escolha sua. Que você não deve impingir aos outros, entendeu? Eu, hoje em dia, me dou com gente absolutamente normal” (2004 [1977], p. 58).

Clóvis: “O homossexual se caracteriza pelo *requinte*. Aquela coisa de gostar de cozinhar muito bem, gostar de música, poder discutir arte, de entender, de ter uma certa curiosidade das coisas.”

[Guimarães]: “E a *bicha*, o que você acha?”

Clóvis: “Uma *bicha* não pode ter requinte. Porque ela, pela própria atitude, já é anti-requinte.”

[Guimarães]: “Mas a *bicha* é homossexual também, né?”

Clóvis: “É, mas aí... porque... ao meu ver... tá entendendo...? Sei lá ah... Esse tipo de gente eu atualmente encaro como *patológica*. Inclusive são pessoas *doentes, doentes da cuca*. Porque uma pessoa que chega ao desajuste, que chega a uma tal necessidade de agressão, de fazer isso, de só fazer isso, é realmente porque tem uma coisa que não tá certa” (2004 [1977], p. 98, grifos no original).

Guimarães conclui:

Nesta acusação, estabelece-se uma relação entre o comportamento social “excessivo”, “vulgar”, “anti-requinte” da *bicha* e a categoria da

anormalidade, deixando de lado o comportamento sexual (2004 [1977], p. 98, grifos no original).

E afirma, a respeito do viés de classe:

Existem no setor de serviço ocupações tidas como estéticas (cabeleireiros, costureiros, maquiadores, massagistas, depiladores etc.) nas quais determinada identidade homossexual (efeminado) vem adquirindo *status* e prestígio. Contudo, não são esses os empregos procurados pelos indivíduos do *network* [os entendidos]. Além de não possuírem, individualmente, qualificação profissional adequada ao desempenho deste tipo de trabalho, as suas *marcas de distinção* - produto do *habitus* de classe e das condições materiais de existência - os diferenciam da *bicha*. Segundo o sistema simbólico de relações sociais destes indivíduos, a *bicha* é classificada numa posição hierárquica inferior. Os critérios de classificação referem-se tanto à sua forma de expressão pública da identidade sexual como à sua posição de classe (2004 [1977], p. 67, grifos no original).

Um entrevistado do projeto de pesquisa do sociólogo José Fábio Barbosa da Silva, citado por Green, confirma tal postura:

“Levando em consideração a reação da sociedade em geral perante o homossexualismo [sic] (repugnância e desprezo), o comportamento ostensivo, escandalizando os outros, só pode revoltar num sentido negativo tanto para a sociedade como para o próprio homossexualismo (aumento da repressão). Já que os homossexuais são obrigados a viver nesta sociedade (e vice-versa), acho mil vezes preferível o comportamento dissimulado. Eu sempre procurei esconder (até certo limite) a minha própria posição homossexual.” (GREEN, 2000, p. 275)

Enquanto a figura da bicha, no cinema, era facilmente reconhecível devido a roupas, maquiagem e trejeitos femininos e afetados, a caracterização do entendido, na falta de um marcador mais claro de transgressão de gênero, passou a utilizar o seu refinamento e requinte – “[a]quela coisa de gostar de cozinhar muito bem, gostar de música, poder discutir arte, de entender” – como indicadores do tipo. Assim, os quartinhos de decoração *kitsch* das bichas transformaram-se em apartamentos marcadamente distintos, mantendo o caráter excessivo da decoração através de um grande número de obras de arte, peças sacras e antiguidades, que já sugerem uma leitura específica do personagem como entendido antes mesmo de ele ser apresentado como tal (Figura 18). Seu figurino, da mesma forma, embora então despido de elementos femininos, apresenta apuro e elegância particulares em relação ao restante dos figurinos dos filmes (Figura 19). Por fim, a afetação da bicha é substituída por uma postura controlada e polida, mas sempre ativa, por vezes trazendo um humor mordaz.

Figura 18 – Decoração excessiva *kitsch* ou clássica, a depender da posição social da bicha e do entendimento. Filmes: *A Navalha na Carne*, *Os Imorais*, *A Rainha Diaba*, *Barra Pesada*, *Bahia de Todos os Santos*, *Estranho Triângulo*, *A Casa Assassinada* e *O Casamento*.



Fonte: *A Navalha na Carne* (Braz Chediak, 1969), *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979), *A Rainha Diaba* (Carlos Antônio Fontoura, 1974), *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977), *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Estranho Triângulo* (Pedro Camargo, 1970), *A Casa Assassinada* (Paulo Cesar Saraceni, 1971) e *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976).

Figura 19 – Figurino mais discreto mas ainda assim característico dos entendidos em *Anjos e Demônios*, *Estranho Triângulo*, *A Morte Transparente* e *As Confissões do Frei Abóbora*.



Fonte: *Anjos e Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1970), *Estranho Triângulo* (Pedro Camargo, 1970), *A Morte Transparente* (Carlos Hugo Christensen, 1978) e *As Confissões do Frei Abóbora* (Braz Chediak, 1971).

Se a figura do entendido adotou uma postura mais discreta, menos afetada e identificada com o feminino, ainda assim o outro polo da relação, em geral, se manteve: foi com o bofe que o entendido, seguindo o padrão da bicha, continuou se relacionando através de transas e casos, que contavam frequentemente com mediação financeira. Tomando pelas relações mostradas nos filmes, tal estratégia de “distanciamento do caráter abjeto da bicha” foi bem sucedida, pois é clara a diferença de tratamento reservada por parte dos bofes, por um lado, às bichas e, por outro, aos entendidos. Se no primeiro caso, a hierarquização das identidades é dada a ver através de uma postura eminentemente depreciativa e violenta por parte dos bofes – caso de Vado e Veludo em *A Navalha na Carne*, Júlio (Stepan Nercessian) e Fada (Nestor Montemar) em *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976) e Querô (Stepan Nercessian) e Naná (Eliseu Paranhos) em *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977) – uma maior igualdade e respeito mútuo são encontrados no segundo caso – Paulo (Luiz Fernando Ianelli) e o entendido não creditado em *Anjos e Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1970), Mauro (Tarcísio Meira) e o entendido não creditado em *As Confissões do Frei Abóbora* (Braz Chediak, 1971),

Durval e Werner em *Estranho Triângulo*, o faxineiro (Ivan de Albuquerque) e Vitor Hugo (Rubens Correa) em *Na Boca da Noite* (Walter Lima Jr., 1971) e Angelo (Carlos Mossy) e Serginho (Ricardo Faria) em *Giselle* (Victor di Mello, 1980). Porém, se esse respeito passa em parte pelo afastamento do entendido do feminino e da transgressão de gênero, que inscrevem a bicha em uma posição de abjeção, é importante não ignorar a mediação financeira, facilitada por sua posição social. Não por acaso, os conflitos gerados entre bofes e bichas, em dois dos três exemplos citados acima, tem como motivo a própria dificuldade de mediação financeira da relação.

Se é possível problematizar certas críticas de Moreno à produção da época devido à falta de contextualização de sua pesquisa que, como vimos, tomou o modelo igualitário e a identidade gay como normas a partir das quais os personagens de outros períodos foram todo julgados, isso não significa dizer que não havia certo tratamento depreciativo dos personagens homossexuais. Pelo contrário, a exemplo dos “homossexuais verdadeiros” de *O Beijo* e *O Menino e o Vento*, vistos no capítulo anterior, é possível identificar em alguns filmes da época a utilização de uma representação eminentemente negativa do homossexual, de forma que a homofobia dirigida a ele é claramente justificada pelo discurso fílmico. É o caso de *A Navalha na Carne*, que amplifica no personagem de Veludo traços condenáveis de seu caráter: seja a amoralidade inscrita no roubo do dinheiro de Vado e em sua posterior dissimulação, na tentativa de ocultá-lo; seja em traços patológicos revelados por sua estranha obsessão pela maconha, que o leva a submeter-se a Vado; seja ainda na índole vil surgida de sua postura de subjugo do elo mais fraco do triângulo, Norma, sempre que encontra uma brecha para tal. A mesma operação de legitimação da homofobia a partir do uso de elementos depreciativos nos personagens homossexuais pode ser encontrada também em *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977) e *Chuvas de Verão* (Cacá Diegues, 1978).

Por outro lado, existem filmes que levam para a tela manifestações homofóbicas por parte de um ou outro personagem, mas claramente se opõem a elas (mesmo que nunca chegando ao ponto de questionar sua legitimidade e naturalização). É o caso da comédia *Ainda Agarro Esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), que tem como cenário um edifício de classe baixa do centro do Rio de Janeiro habitado por uma fauna diversa de tipos peculiares, do malandro carioca (Cecil Thiré), protagonista do filme, a um *voyeur*

desavergonhado, uma família de gordos obcecada por comida e até vampiros, todos tratados com enorme simpatia pelo filme. Um deles é Gilda, faxineiro efeminado e malicioso, que é alvo de toda sorte de xingamentos quando está na rua, mas acolhido como um igual pelos moradores do prédio e pelo próprio discurso fílmico, fundamentado em uma postura de celebração da contracultura e dos *outsiders* que perpassa todo o filme. Outros filmes que apresentam um posicionamento similar, seja através do uso de posturas homofóbicas para compor a vilania de determinado personagem, seja através de uma abordagem favorável à homossexualidade, ainda que reconhecendo e trazendo à tela a homofobia que fazia (e faz) parte de sua experiência, são *A Casa Assassinada* (Paulo Cesar Saraceni, 1971), *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976), *O Cortiço* (Luís de Barros, 1978), *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1978), *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979), *Pixote* (Hector Babenco, 1981), *Das Tripas Coração* (Ana Carolina, 1983), *Aqueles Dois* (Sérgio Amon, 1985) e *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986).

É interessante notar como as pornochanchadas, de modo mais realista ou caricato, com maior simpatia ou aversão, espelhou de forma relativamente fiel as identidades que organizavam as relações homoeróticas de fins dos anos 1960 a meados da década de 80, caso da bicha, do bofe e do entendido. Ainda assim, é possível encontrar uma minoria de personagens que, em um aspecto ou outro, conseguiu transgredir positivamente esse modelo, trazendo surpresas interessantes.

É o caso de Eloína (Anselmo Vasconcelos) e Carlinhos (Tonico Pereira), casal central em *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1978). Eles inscrevem-se, pelo menos à primeira vista, no modelo da bicha e do bofe: ela através de roupas, maquiagem e gestual femininos, trabalho com prostituição e transformismo, posição social nos extratos inferiores; ele, de modo complementar, apresentando uma postura masculina em todos os aspectos, trabalhando com michetagem e pequenos roubos e, da mesma forma, pertencendo à classe baixa. Apesar disso, todas as outras características do modelo são rejeitadas pelo filme. Em primeiro lugar, não há uma hierarquização entre eles, que estão em uma relação que conta com posições equivalentes e respeito mútuo. Em segundo, a relação distancia-se da transa e do caso característicos do modelo, aproximando-se da conjugalidade heteronormativa: não há mediação financeira, pelo contrário, ambos ajudam-se no sustento; a relação mostra-se duradoura, não passageira;

por fim, se o caráter sexual da relação não é negado, existe uma ênfase clara no afeto e amor entre os dois, que é inclusive o motor da narrativa. É exemplar, nesse sentido, sua cena de apresentação onde, após uma pequena discussão devido à difícil situação financeira pela qual passam, ambos terminam dançando abraçados ao som de *Outra Vez*, de Roberto Carlos, trazendo ainda um dos poucos beijos entre homens do período (Figura 20).

Figura 20 – Carlinhos e Eloína dançam abraçados ao som de *Outra Vez*, de Roberto Carlos.



Fonte: *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1978).

Além disso, o ponto mais interessante: Eloína, mesmo identificando-se com a posição de bicha, não introjeta um local de submissão, seja em relação aos bofes, seja em relação ao restante da sociedade. Pelo contrário, é um dos personagens de maior força e orgulho do período.

O filme, baseado em no livro de mesmo nome de Aguinaldo Silva, centra sua narrativa na história real do policial Mateus Romeiro (Tarcísio Meira), integrante do Esquadrão da Morte, grupo paramilitar que reclamava a tarefa de, frente a impunidade do país, capturar e matar supostos criminosos, embora o grupo estivesse ele próprio envolvido em toda a sorte de crimes. Quando a sua atuação começa a se tornar incômoda, devido tanto aos excessos cometidos nos assassinatos quanto aos indícios dos outros crimes

que praticava, políticos e a justiça, que antes mantinham uma relação dúbia com o grupo, tratam de tentar desmantelá-lo através da abertura de um processo de investigação.

Carlinhos, parceiro de Eloína, é uma das vítimas do grupo, morto brutalmente na beira de uma estrada por Mateus Romeiro, para quem passou a trabalhar em determinado momento, levando carros roubados para a fronteira do país. É quando Eloína vê-se envolvida no processo, como testemunha da ligação entre Romeiro e Carlinhos.

Seu depoimento no tribunal é exemplar não só da força da personagem, mas principalmente de sua postura frente à própria condição:

“O senhor não está aqui para ouvir coisas escabrosas? Mas doutor, olhe para mim, eu sou uma coisa escabrosa. Pra que então que o senhor me mandou vir aqui, nesse tribunal? Mateus Romeiro? Não, o Carlinhos nunca me falou dele. Mas eu o conhecia. Aliás, todo mundo conhecia ele. Na Lapa, na Prado Júnior. Só que eu tinha muito medo dele, doutor. Sei que ele é um cana. E eu sou um travesti. Doutor, eu não tô aqui a fim de acusar ninguém. Eu quero mais é curtir muito a minha vida. [...]

Sim, ele morreu. Isso infelizmente a gente não pode negar. Mas doutor, quantos morreram como ele, doutor? Dessa maneira horrível, com as mãos algemadas, nuas, numa estrada deserta? O senhor, doutor, tem um título, uma carteirinha, uma vida certinha. Olha, o senhor me desculpe a ousadia, viu, mas não seria melhor a gente procurar saber porque as pessoas morrem desse jeito? Talvez o senhor não consiga imaginar o medo que a gente sente quando lê nas notícias de jornais que as pessoas morrem dessa maneira. Carlinhos, qualquer um. Sabe, doutor, faz parte da nossa rotina. A gente imaginar que pode ser a próxima vítima. O senhor tá me entendendo bem? Doutor promotor, eu não cometi crime nenhum e nada ficou provado contra mim. E depois eu não conhecia esse Mateus Romeiro como o senhor quer. E acima de tudo, eu nada posso fazer para devolver a vida a Carlinhos, pessoa a quem eu amava muito. Doutor promotor, eu não tenho nada que ver com a sua justiça. Por isso eu peço que o senhor me dispense.”

(REPÚBLICA..., 1979, 01:27:50)

No depoimento, Eloína impõe com orgulho sua figura “escabrosa” enquanto rejeita a justiça dos outros, dos “normais”. Em resposta aos anseios das políticas de representação por personagens “positivos”, o filme traz, ao contrário, uma bicha efeminada, de classe baixa, ligada à marginalidade e sem nenhum desejo de assimilação, postura a que o filme adere e endossa completamente.

Além de tudo isso, ao negar-se a ser testemunha de acusação contra Mateus Romeiro – apesar de saber da ligação entre ele e Carlinhos e de sua culpa pelo assassinato deste –

Eloína finca o pé em sua posição à margem das instituições oficiais, elas próprias cúmplices dos crimes do Esquadrão da Morte e, logo, do assassinato de Carlinhos, quando lhes era vantajoso. Ao invés disso, o filme fecha com a vingança da própria Eloína, que mata Mateus Romeiro com um tiro no peito, entre declarações debochadas de amor, para então fugir maravilhosa de barco ao som de Elba Ramalho e Chico Buarque cantando *Não Sonho Mais*, música tema do filme.

Figura 21 – Eloína vinga-se de Mateus Romeiro entre declarações debochadas de amor.



Fonte: *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1978).

Nuno Cesar Pereira de Abreu, em sua análise crítica das pornochanchadas e do cinema da Boca do Lixo, buscou entender de que modo esse conjunto de filme poderia ter alguma potência política ou se era o caso, como acreditavam as instâncias oficiais de controle, que tais produtos da cultura de massa tinham como efeito apenas a alienação de seu público e, logo, seu afastamento das questões políticas que tais grupos buscavam monopolizar. No cômputo geral, ele acredita que, apesar de abordar o sexo com uma liberdade até então inédita – algo positivo – esta abordagem era eminentemente conservadora:

Se a pornochanchada, em seu conjunto (abrigo todos os gêneros), podia ser cinema mal feito voltado a um segmento forçado a manter-se sem contato crítico com a realidade do país, por outro lado, respondia a

uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade. [...] Apesar da farta (e superficial) exposição dos temas eróticos, as soluções das tramas ou o equilíbrio das narrativas se davam com a prevalência das instituições: o casamento, o casal monogâmico, a união da virgem ou da moça fiel e romântica com o herói, a punição dos infiéis. Tudo parecia mudar para continuar como está. Poderíamos dizer que, no campo da representação do comportamento sexual e erótico, estaria ocorrendo uma “liberação conservadora”. (ABREU, 2002, p. 194)

No caso específico do homoerotismo masculino, é mais difícil – e de pouco interesse para esta pesquisa – dar um veredito único a um grupo tão diverso de abordagens. Discordando do julgamento de Moreno, citado anteriormente, percebo que existe um certo equilíbrio entre, por um lado, tratamentos eminentemente depreciativos dos personagens e do homoerotismo e, por outro, filmes que aderem e mesmo defendem as bichas e entendidos retratados, como visto ao longo do capítulo. Parece-me, além disso, digno de nota perceber uma relativa fidelidade na representação das identidades homoeróticas abordadas, o que torna essa produção relevante também como registro das formas de organização e entendimento do homoerotismo vigentes na época. Por fim, é de maior interesse para mim jogar luz em filmes como *República dos Assassinos*, que pode ser destacado da produção geral por uma postura corajosa de transgressão do modelo, reconhecimento da potência política e enaltecimento de uma identidade historicamente marginalizada, sem que esta precise abdicar de seus aspectos mais incômodos à dita normalidade.

6 Cinema gay brasileiro

A década de 1980 testemunhou não só o declínio da produção das pornochanchadas, mas do cinema brasileiro como um todo. Abreu (2002, pp. 145-163) listou diversos fatores que contribuíram para tal situação, entre eles: o esgotamento do modelo da pornochanchada, especialmente com o fim da censura e a invasão de filmes pornográficos estrangeiros, cuja importação custava muito menos aos distribuidores; o gradual desmonte da Embrafilme⁶², em grande parte devido à pressão da *Motion Picture Association of America* através de seu representante no país, Jack Valenti, o que acarretou o fim de suas medidas protecionistas ao cinema nacional; por fim, a crise econômica mundial que chegou ao país em 1982, trazendo inflação, aumento dos preços dos ingressos, diminuição drástica do público e fechamento de um grande número de salas, especialmente em cidades menores.

Assim, de uma média de 80 longas-metragens por ano na década de 1970, a produção brasileira diminuiu para 9 longas em 1992, parte deles não encontrando janelas de exibição ou, quando sim, um público ínfimo. Essa quase extinção da produção de longas foi reflexo ainda do fechamento da Fundação do Cinema Brasileiro e do Conselho Nacional de Cinema⁶³, além da própria Embrafilme, através de um decreto do então presidente da república Fernando Collor de Mello, em 1990.

Foi a criação da Lei do Audiovisual, sancionada pelo presidente Itamar Franco em 1993 e que instituiu tanto prêmios públicos quanto um sistema de investimento de impostos devidos na produção de filmes, que permitiu uma gradual recuperação da produção nacional. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), primeiro filme a utilizar dos novos mecanismos, tornou-se símbolo do que se passou a chamar de retomada do cinema brasileiro ou simplesmente *Retomada* (CAETANO, 2007).

⁶² *Empresa Brasileira de Filmes S/A*, criada em 1969 e responsável por fomentar a produção nacional através de programas como o de cotas de filmes nacionais nas telas e prêmios em dinheiro para as maiores bilheterias, como visto no capítulo anterior.

⁶³ A Fundação do Cinema Brasileiro foi criada em 1987 como um substituta da Embrafilme, em gradual desmonte. Já o COCINE, ou Conselho Nacional de Cinema, foi criado em 1976 para normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país.

Esse hiato de alguns anos na produção de longas-metragens tornou visível uma mudança radical na representação de personagens homossexuais. Em um dos últimos filmes da década de 1980 a flertar com o homoerotismo masculino, *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986), a personagem de Geni (J. C. Violla) enquadra-se de forma precisa nas críticas de Moreno (2001, p. 291): alienação política, classe baixa, subemprego, ligação com a marginália, comportamento feminino, tendência à solidão e incapacidade de relação monogâmica. Do outro lado da crise, o primeiro homossexual a figurar em um longa da Retomada – o padre Stephen Louis (Patrick Bauchau) de *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995) – é o completo oposto de Geni: engajado politicamente na luta pela reforma agrária (chegando a sacrificar-se pelo movimento), íntegro, de classe média, completamente masculino e em uma relação monogâmica estável, embora secreta, com o professor Carlos Reis (Miguel Lunardi), de perfil similar⁶⁴.

Essa diferença não é fortuita, mas acompanhou a própria mudança na forma com que se organizavam as práticas homoeróticas masculinas a partir da popularização da identidade *gay*, em um período que, através de suas políticas afirmativas e de representação, trouxe também os festivais de cinema da diversidade sexual e a própria ideia de um cinema gay brasileiro. Este capítulo, diferentemente do restante da tese, tem um caráter mais histórico, dedicando-se a delinear esse novo contexto de forma que possamos abordar, nos capítulos seguintes, tanto a Retomada quanto o cinema contemporâneo brasileiro.

De acordo com Peter Fry (1982, pp. 87-115), essa mudança trouxe consigo uma nova lógica para se pensar o homoerotismo masculino: o modelo hierárquico, visto no capítulo anterior, definia as identidades homoeróticas e a hierarquização entre elas a partir do respeito aos/transgressão dos papéis de gênero; no novo *modelo igualitário*, pelo contrário, a orientação do desejo em direção ao mesmo sexo ou ao sexo oposto é que se tornou o traço definidor das identidades, substituindo assim a dicotomia entre

⁶⁴ Se escolhi *A Ópera do Malandro*, de 1986, para ressaltar a diferença entre a representação do homoerotismo masculino antes e depois da Retomada, não posso deixar de notar que essa mudança já pode ser vislumbrada através de alguns longas de 1987 como *Romance* (Sérgio Bianchi), *A Menina do Lado* (Alberto Salvá), *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichenbach), *Anjos da Noite* (Wilson Barros) e *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda). Em todos esses há uma maior ênfase tanto na cisgeneridade de seus personagens homossexuais quanto em seu posicionamento nos estratos médios da sociedade, o que já indica as mudanças que se concretizariam em meados dos anos 90.

feminino e masculino (nas figuras da bicha e do bofe) pela oposição entre homo e heterossexual.

Se o modelo igualitário já vinha sendo adotado pelos entendidos em meados dos anos 1970, especialmente como uma forma de distanciamento da abjeção da bicha e de sua transgressão de gênero, ele foi também utilizado no final da mesma década pelo nascente movimento homossexual brasileiro. Criado em torno do *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual* e da revista *Lampião da Esquina*, um dos principais objetivos do movimento foi difundir a identidade *homossexual*. Não aquela patologizada pelos saberes científicos, mas um novo homossexual, embasado politicamente por uma perspectiva marxista, que identificava a heterossexualidade compulsória (RICH, 2010 [1980]), o machismo e o patriarcalismo como ideologias opressoras responsáveis por marginalizar expressões dissidentes. A influência fundamental para essa operação veio, como visto na introdução, do movimento liberacionista gay americano (JAGOSE, 1996, pp. 30-43) com o qual haviam travado contato tanto João Silvério Trevisan quanto João Antônio Mascarenhas, dois dos fundadores do *Somos* e da *Lampião da Esquina*.

Tal abordagem da identidade homossexual fica clara já no editorial do primeiro número da *Lampião da Esquina*, de abril de 1978:

O que nos interessa é destruir a imagem padrão do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara a sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dado aos ademanes e que sempre esbarra em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator capital: seu sexo não é aquele que ele desejaria ter. [...] A essa minoria, não interessam posições como as dos que, aderindo ao sistema – do qual se tornaram apenas “bobos da corte” – declaram-se, por ledo engano, livres de toda discriminação e com acesso a amplas oportunidades; o que LAMPIÃO reivindica em nome dessa minoria é não apenas **se assumir e ser aceito** – o que nós queremos é resgatar essa condição que todas as sociedades construídas em bases machistas lhes negou: o fato de que os homossexuais são seres humanos e que, portanto, têm todo o direito de lutar por sua plena realização, enquanto tal (SAINDO..., 1978, p. 2, grifos no original).

O mesmo propósito pode ser percebido na descrição e análise de Edward MacRae dos *subgrupos de identificação*, reuniões organizadas pelo grupo *Somos*, em que os membros, especialmente os recém-chegados,

tinham a oportunidade de revelar suas concepções a respeito da sexualidade em geral e da homossexualidade em particular. Para

embasar as suas ideias, costumavam relatar episódios de suas vidas dando ênfase especial à maneira como tinham sido afetados pela homossexualidade.

[...] Ao contrário do que muitos achavam então, creio que essas reuniões não serviam para resgatar uma fala ou cultura homossexual longamente reprimida. Como estou querendo demonstrar, mais do que sendo descoberta, uma identidade homossexual estava sendo construída. Mas nisso as reuniões de identificação certamente foram muito eficazes e novos valores eram criados, previamente desconhecidos mesmo entre os frequentadores do gueto. De uma forma muito real, aprendia-se a ser homossexual, ou melhor, militante homossexual (MACRAE, 1990, 129-131).

A crítica ao modelo hierárquico, especialmente em sua reprodução da desigualdade entre gêneros, pode ser identificada na transcrição de um debate do Somos ocorrido em 1979:

“Agora, o que se pretende não é que essa caricatura heterossexual possa ser mostrada livremente dentro da sociedade, mas sim acabar com essa reprodução heterossexual e colocar um modelo de relação onde não exista a divisão de papéis, um dominador e um dominado; acho que os homossexuais mais conscientes pretendem que se estabeleça uma revolução dentro dos padrões sexuais, tanto do lado heterossexual quanto do lado homossexual, que não exista um dominador e um dominado na relação heterossexual e que não exista caricatura disto na relação homossexual; uma mudança radical no plano do prazer” (FRY, 1982).

Isso se refletiu, na prática, na adoção de um comportamento eminentemente cisgênero, ao mesmo tempo em que se reconhecia, em teoria, o que havia de positivo da transgressão das normas de gênero. De acordo com o relato de MacRae:

Era comum ouvir pessoas de fora do grupo expressarem surpresa e até desapontamento perante a falta dos trejeitos e roupas espalhafatasas que imaginavam ser a marca da homossexualidade.

Isso não quer dizer que inexistia no Somos homens que se aproximavam do estereótipo do “efeminado”. Eram as chamadas “bichas pintosas” que ocasionalmente reclamavam que estariam sendo discriminadas pelos outros integrantes do grupo. [...] O próprio Somos reiterou sua posição diversas vezes contra este preconceito lembrando sempre que foram os homossexuais mais óbvios e escandalosos que abriram os espaços agora ocupados por todos. Porém, depois de uma convivência prolongada no grupo, os [sic] “pintosas” frequentemente pareciam se tornar mais sóbrios, apesar de não haver nenhuma pressão explícita a os empurrar nesse sentido (MACRAE, 1990, p. 141).

Ainda que as identidades do entendido e do homossexual tenham começado, na época, a disseminar o modelo igualitário, o modelo hierárquico ainda seguia hegemônico. O

estudo etnográfico de Nestor Perlongher (2008 [1987]) sobre a prostituição masculina em São Paulo, por exemplo, mostra que a divisão entre bichas e bofes ainda imperava nos espaços de socialização homoerótica masculina da cidade nos anos 1980. O ponto de virada parece ter se dado a partir da emergência da epidemia de Aids, que ganhou ampla divulgação através dos meios de comunicação de massa. Seu alastramento inicial entre a comunidade gay americana e, posteriormente, mundial, obrigou o homossexual a figurar nos relatos sobre a doença. Trevisan considera esse um ponto positivo trazido pela epidemia:

De fato, graças à Aids qualquer cidadão(ã) de todas as idades, nos locais mais distantes e independentemente de sua orientação sexual, pôde se informar, de maneira inédita pelo impacto, o que é ser homossexual, como se pratica homossexualidade e, mais ainda, onde homossexuais se encontram. [...] Se as práticas homossexuais têm sido devassadas até com crueldade, é inegável que a população em geral ficou exposta a uma exemplar iniciação sobre elas, inclusive quanto aos cuidados a serem tomados (TREVISAN, 2000, p. 463).

A ênfase que essa divulgação deu ao modelo igualitário em detrimento do hierárquico foi ressaltada por Regina Facchini:

A Aids, considerada a princípio uma "peste gay", ao longo dos anos nos quais perdura a epidemia, chamou a atenção definitivamente sobre o sexo biológico do parceiro sexual, apresentando-o como mais significativo na definição da sexualidade dos homens do que o fato de ser ativo ou passivo numa relação sexual, ou ter uma aparência/comportamento mais próximo dos padrões esperados para o "masculino" ou o "feminino" (FACCHINI, 2005, p. 171).

Nesse sentido, se a primeira onda do movimento homossexual brasileiro buscou disseminar o modelo igualitário em detrimento do hierárquico, a segunda – surgida nos anos 1980, durante a epidemia de Aids e em resposta a esta – e a terceira – já com o formato ONG, nos anos 1990 – elaboraram suas estratégias já dentro do próprio modelo igualitário, difundido pelo discurso a respeito da epidemia. Além disso, se o trabalho de construção da identidade na primeira onda foi feito eminentemente entre os membros do movimento, ou seja, dirigido aos próprios homossexuais, a segunda e terceira começaram a intervir nas representações públicas das identidades homoeróticas, buscando transformar o retrato que a sociedade como um todo tinha dos

homossexuais.⁶⁵ Dois informantes do *Triângulo Rosa*, grupo pertencente à segunda onda do movimento, deixam clara a diferença entre suas estratégias, mais voltadas para o âmbito público, e as dos grupos de primeira onda, como o Somos, mais direcionadas à conscientização de seus próprios membros:

O Somos/RJ discutia assuntos psicossociais. Por exemplo, o “homossexual” e a família. Era como uma psicoterapia de grupo, sem psicoterapeuta, eram trocadas vivências e experiências. [...] [O Triângulo Rosa] tinha um discussão diferente, talvez pelo fato desse primeiro momento histórico já ter acontecido, ou seja, o *Lampião*, os primeiros grupos e tal. Não discutia a discriminação interna de cada um, discutia a questão mais social, política. O enfoque era basicamente este, a atuação foi política, visava diminuir a discriminação via a política – partidos políticos, instituições, organizações da sociedade civil, era a OAB, era participar da alteração do Código de Ética do Jornalista... participar da elaboração da Constituição Federal. A preocupação era muito diretamente política (SILVA apud FACHINNI, 2005, p. 115-116, grifo no original).

Se as identidades tanto do homossexual difundido pelo ativismo quanto do entendido propunham a superação da associação entre o homoerotismo e noções de doença, perversão e anormalidade, ou seja, implicavam a legitimidade das vivências homoeróticas, a epidemia de Aids mostrou-se um obstáculo a tal objetivo. Por um lado, o homossexual que figurava nos relatos da epidemia era trazido diretamente dos discursos científicos, muitos dos quais ainda sustentavam seu caráter patológico⁶⁶. Por outro, havia uma ligação intrínseca entre a identidade homossexual e a Aids no imaginário da época, alimentada também por discursos conservadores – em especial religiosos – que viam na epidemia um castigo natural ou divino pelo comportamento “desviante” do homossexual. Assim, junto com a disseminação do modelo igualitário, a epidemia trouxe também o reforço à matriz heterossexual de inteligibilidade, ou seja, ao caráter abjeto do homossexual e da homossexualidade.

Em razão disso, a terceira onda do movimento homossexual brasileiro, já na década de 1990, investiu não só na ideia de uma diversidade sexual – na qual homo e heterossexualidade seriam expressões igualmente legítimas – mas também na

⁶⁵ Para mais detalhes a respeito da história e das ondas do movimento homossexual brasileiro, ver *Sopa de letrinhas*, de Regina Fachinni (2005).

⁶⁶ Cabe lembrar que o “homossexualismo” somente deixou de figurar na lista internacional de doenças da Organização Mundial da Saúde em 1990, por exemplo.

promoção de duas novas identidades, *lésbica* e *gay*⁶⁷, de forma a afastar-se do caráter patológico que as identidades homoeróticas vigentes, em especial as masculinas, havia readquirido. A elas, juntaram-se a *travesti* (que logo transformou-se em *transexual* e, em seguida, *transgênero*) e a *bissexual* que, condensadas no rótulo *LGBT*, serviram de base para inúmeras ações afirmativas, que iam do estímulo ao orgulho, especialmente através das paradas da diversidade sexual, às políticas de representação, organizadas em torno do esquadramento e crítica ao tratamento dado às identidades LGBT pelos meios de comunicação de massa.

Fachinni (2005, p. 273) explica essa compartimentalização das identidades sexuais – a tal “sopa de letrinhas”, como ela coloca – a partir de alguns fatores locais como, por exemplo, a nova relação do movimento homossexual brasileiro com o Estado e seu processo de aquisição de recursos, que levou à necessidade de especificação precisa do público-alvo de seus projetos. Mas fatores globais, de acordo com ela, foram também determinantes, como o crescimento do individualismo e das tribos urbanas na pós-modernidade, a segmentação dos nichos de mercado e a própria tendência do movimento ativista internacional, que foi refletida localmente. Nesse sentido, além do ativismo, o mercado foi outro elemento determinante da disseminação dessas mudanças. De acordo com Isadora França:

É impossível separar as esferas do mercado, do movimento social, do Estado e da mídia quando nos reportamos à onda de visibilidade na década de 1990: todas se conectavam na transformação do lugar ocupado pela homossexualidade e na produção de visões ao seu respeito. O mercado, ao mesmo tempo em que produzia uma onda de visibilidade “positiva”, também era produzido por ela, expandindo-se e diversificando-se, num cenário que permitia aos seus atores novas experimentações (FACCHINI, 2010, p. 55).

O mercado dirigido ao público homossexual passou por várias fases com características distintas. Até os anos 1970, os espaços de socialização consistiam em locais de perambulação (ruas do centro, cinemas, parques, praias, banheiros públicos) ou bares e boates que contavam com grande frequência homossexual, apesar de não haver, na maioria das vezes, um direcionamento dos estabelecimentos para tal público. Nessa

⁶⁷ Essa divisão da identidade homossexual a partir dos gêneros masculino e feminino – gay e lésbica – é fruto de uma demanda antiga das mulheres do movimento homossexual brasileiro, que viam suas questões específicas serem obscurecidas por um rótulo homossexual de cunho eminentemente masculino

época, expressões públicas da homossexualidade eram fortemente reprimidas. No final dos anos 1970, junto com a *disco music* e as discotecas, surgiram boates implicitamente dedicadas ao público entendido, que se faziam conhecidas através de informações compartilhadas entre eles. Eram também os primeiros locais públicos onde se permitia a expressão de afeto romântico entre homens e entre mulheres, mas a relação dos frequentadores com os locais era ainda de cautela e discricção, pelo receio de terem sua homossexualidade exposta publicamente. Na segunda metade dos anos 1980, esse mercado foi fortemente abalado pela epidemia de Aids, ressurgindo somente nos idos dos anos 1990. Os três relatos a seguir dão conta dessas várias configurações apresentadas:

“[A boate carioca *Nightingale*, em 1966,] era um lugar bem na penumbra, uma música... um jazz, uma coisa meio estranha. Muitos homens, boa parte ali maduro. E do lado, tinha uns caras de terno que era o pessoal da Delegacia de Costumes que ficavam ali pra não deixar os homens se beijarem” (FRANÇA, 2006, p. 35).

“Ainda nos anos 1980, você tinha que entrar discretamente no lugar [...] teve uma boate que na noite de inauguração, eles tiveram a infeliz ideia de colocar um holofote, acho que foi do outro lado da rua, e conforme as pessoas iam chegando na boate, eles focalizavam a pessoa com aquele holofote, que te acompanhava até a entrada da boate. Isso matou a boate. Na noite de inauguração, eles cometeram esse erro fundamental, de achar que as pessoas queria ser iluminadas como uma entrada do Oscar, e todo mundo ficou mortificado com aquilo, porque você não queria estar ali no meio do Jardins e um holofote... Você sendo focalizado, entrando numa boate gay? Acabou a boate em uma semana, não durou quase nada” (FRANÇA, 2006, p. 35).

“Morreu muita gente nos anos 1980, entrou todo mundo em choque. As reações eram variadas. Você via uns se abstendo de sexo, outros tentando desistir de ser gay, tentar namorar e casar com mulheres. Teve um impacto que a gente começou a deixar de ser gay. Deu uma desanimada geral. Vinha aquele senso de poder, de comunidade. Vamos para a rua, ser gay é bacana. E aí a hora que veio a Aids, deixou de ser bacana ser gay. Ser gay era relacionado a doença. Então, abafou totalmente o senso de comunidade, você não ia a lugar nenhum. [...] Lógico que a vida gay esvaziou, não se ia a lugar nenhum. Você ia a lugares, qualquer lugar que você ia, barzinhos, restaurantes, você ia vendo cada vez mais gente com a aparência de extrema doença. Então, era horrível. Você ir na noite gay era terrível. Você ir numa festa, tinha sempre 8 ou 10 pessoas definhando, daí você lembrava dos seus amigos todos que tinham morrido, e aí você parava de ir nas festas porque você não queria mais ver tanta gente doente. Então, eu e mais muitas pessoas paramos de ir em festa” (FRANÇA, 2006, p. 49).

Junto com maior controle da epidemia, a diminuição de sua letalidade e do estigma associado a ela, os anos 1990 trouxeram novos empreendimentos, como revistas, bares, boates e saunas, desta vez explicitamente dirigidos a gays, lésbicas e simpatizantes. A sigla GLS, que sintetizava seu público alvo, foi popularizada pelo empresário André Fischer, idealizador da revista *Sui Generis*, do *Mercado Mundo Mix* e do *Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*, entre outros⁶⁸. Nesse novo momento, os empreendimentos passaram a incentivar uma postura de orgulho com relação às identidades lésbica e gay, advogando pelo caráter igualitário entre homo e heterossexualidade, numa agenda muito próxima à do movimento ativista. Não por acaso, França (2010, p. 55) constatou que muito dos empresários do mercado GLS da época foram egressos do movimento lésbico e gay.

Por fim, além do ativismo e do mercado, é possível ainda identificar o Estado – através de suas campanhas de prevenção ao HIV, fruto de parcerias com ONGs – e os meios de comunicação de massa – pressionados pelas políticas de representação do ativismo nacional e internacional – como veículos de disseminação das identidades LGBT, do modelo igualitário e da tentativa superação do caráter abjeto da homossexualidade.

Toda essa mudança maior de contexto explica a mudança na abordagem da representação do homoerotismo masculino a partir dos filmes da Retomada, que espelharam não somente a adesão ao modelo igualitário e o abandono da noção de desvio e abjeção, em conjunção com os efeitos da identidade gay, mas também a um perfil mais particular em termos de classe, raça e postura de gênero, discussão que será aprofundada no capítulo seguinte. Junto a tudo isso, uma outra mudança importante foi o surgimento da ideia de um *cinema gay brasileiro*.

Em princípio, dada a diversidade de obras que abarca, não há um consenso a respeito da definição do rótulo de *cinema gay*⁶⁹. Benschoff e Griffin na introdução de seu *Queer Images* (2006, pp. 1-18), por exemplo, elegeram três elementos que, separadamente ou

⁶⁸ Cabe notar que tanto nome do festival, que referencia certa “diversidade sexual”, quanto o rótulo GLS (gays, lésbicas e *simpatizantes*) podem ser lidos como tentativas tanto de opor-se a um suposto caráter excludente e isolacionista do gueto lésbico e gay, quanto de ampliar o público em potencial de seus produtos.

⁶⁹ Utilizo rótulo “cinema gay” por tratar, nessa tese, especificamente do homoerotismo masculino. Porém, na discussão a respeito dessa categorização, o rótulo pode ser substituído sem substanciais alterações por “cinema LGBT” ou “cinema *queer*”.

em conjunto, dariam conta de circunscrever o conjunto de filmes que despertam interesse dos estudos da área. O primeiro e mais evidente diz respeito ao filme em si, ou seja, à sua abordagem, direta ou indireta, de temas ligados ao homoerotismo e à transgeneridade. É o caso de filmes pontuais ao longo da primeira metade da história do cinema – devido principalmente a um rígido controle moral de conteúdo ao qual estava submetido o meio – e de uma produção cada vez maior e mais diversificada a partir das décadas de 1970, 80 e principalmente 90. O segundo elemento diz respeito à autoria, ou seja, a filmes que contam com indivíduos identificados como lésbicas, gays, bissexuais ou transgêneros em funções chave – do roteiro, direção e produção ao elenco principal – ainda que os filmes em si não abordem necessariamente temáticas relativas a estas identidades. É o caso, por exemplo, dos filmes dirigidos ou produzidos por Dorothy Azrner, James Whale ou George Cukor, ou ainda dos estrelados por Marlene Dietrich ou Rocky Hudson, todos objeto de interesse por um ou outro estudo da área. Por fim, um terceiro elemento seria a espectralidade, ou seja, a relação do público – em especial daquele identificado como LGBT – com os filmes. Nesse caso é possível observar filmes e grupos de filmes que ainda que não abordem temáticas específicas nem sejam realizados por autores caros à questão, estiveram historicamente atrelados a audiências lésbicas e gays, passando a fazer parte do repertório da cultura homoerótica. É caso notório de *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), por exemplo, ou dos musicais clássicos de Hollywood, todos objetos de interesse crítico e acadêmico por essa razão. Essa definição consegue abarcar um contingente heterogêneo porém pertinente de filmes, permitindo que a minha tese possa, por exemplo, abordar objetos distintos como uma chanchada da década de 1930 e um filme contemporâneo mantendo (espera-se) uma coerência em seu recorte.⁷⁰

Existe, porém, uma outra definição que encerra um conjunto mais restrito de filmes e que dialoga menos com o âmbito acadêmico e crítico e mais com o ativismo e, em um segundo momento, com o mercado. Este outro cinema gay subscreve filmes que abordam de forma mais direta, consciente e assumida temas, formas e sensibilidades do grupo. É o caso, por exemplo, da pioneira leva de documentários surgidos no seio do ativismo liberacionista lésbico e gay em fins dos anos 1970 e início dos 80 em países

⁷⁰ Nesse sentido, é a essa definição que faço referência no título da tese.

como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, França e Austrália⁷¹. Esses filmes, assim como outros que se enquadram nessa definição mais restrita, apresentam um constante diálogo com estratégias ativistas, em especial as políticas de representação, muitas vezes tornando-se um complemento ou alternativa a estas. De acordo com Thomas Waugh, a respeito dos documentários citados:

Ao invés de submeterem-se às regras da mídia dominante, documentaristas lésbicas e gays devem desenvolver um conjunto de princípios éticos adequados a uma prática filmica de oposição ou radical. Tais princípios aplicam-se independentemente dos documentários visarem simplesmente preencher um vácuo representacional deixado pela mídia dominante, proporem uma reforma ou integração política ou até buscarem uma transformação social estrutural.⁷² (WAUGH, 1988, p. 249, tradução minha)

Como resume Marcos Aurélio da Silva, esse cinema gay encerraria “peças artísticas produzidas de uma perspectiva ‘de dentro’, e que foram desde sempre o principal alvo dos curadores e programadores dos *‘gay and lesbian film festivals’*” (SILVA, 2012, p. 32, grifo no original). A referência a uma “perspectiva de dentro” ressalta o fato da abordagem do homoerotismo e da transgeneridade pela mídia dominante ter sido feita, ao longo da história, eminentemente a partir de uma perspectiva “de fora”, ou seja, a partir de uma lógica heteronormativa a que esse cinema gay se oporia. Além disso, a citação aos *gays and lesbian film festivals* torna aparente a questão das condições de possibilidade de tal cinema, especialmente se atentarmos para as dificuldades inerentes à produção cinematográfica como um todo, seja relativo aos custos de produção, seja em relação à entrada no circuito exibidor.

⁷¹ Alguns deles são: *In the Best Interest of Our Children* (Frances Reid e Elizabeth Stevens, 1977), *Word Is Out* (Mariposa Film Group, 1977), *Un Siècle d’Images d’Homosexualité* (Lionel Soukaz e Guy Hocquenghem, 1979), *Witches and Faggots – Dykes and Poofters* (One in Seven Collective, 1979), *Track Two* (Harry Sutherland, Gordon Keith e Jack Lemmon, 1981), *Breaking the Silence* (Melanie Chait, 1984) e *The Times of Harvey Milk* (Robert Epstein e Richard Schmiechen, 1984).

⁷² No original: “*Rather than playing by the rules of the dominant media, lesbian and gay documentarists must develop an independent set of ethical principles suitable to an oppositional or radical film practice. Such principles apply regardless of whether the documentaries aim simply at filling the representation vacuum left by the dominant media, whether they aim at political reform or integration, or whether they aim at fundamental societal transformation.*”

No caso dos documentários que de certa forma fundaram a categoria⁷³, foram os movimentos ativistas lésbicos e gays dos países citados que organizaram tanto um sistema de financiamento próprio (para obras que, além disso, contavam com valores modestos de produção) quanto espaços de exibição e público interessado nos filmes. Esse tipo de iniciativa cristalizou-se no formato de festivais de cinema LGBT, e sua relação com o cinema gay e com as políticas de representação é ressaltada por Karla Bessa:

Um dos desafios iniciais do “festival” era criar um espaço de produção e exibição de filmes que estabelecesse um diálogo entre a pluralidade de sujeitos e subjetividades pertencentes à cena “homo”. Promover a ruptura com o padrão estético da *sissy* (gay efeminado), com cenas de erotismo entre mulheres – direcionadas para a libido masculina heterossexual –, ou, ainda, personagens gays vinculadas à criminalidade, monstrosidade, fadadas a finais trágicos reservados aos que se permitiam participar das mais grotescas perversidades. De certa forma, havia uma consciência clara sobre a importância de construir uma auto-representação, cuja aposta política estava vinculada ao compromisso de subverter a imagem hegemônica veiculada sobre a homossexualidade pela indústria cinematográfica. (BESSA, 2007, pp. 265-266)

Não à toa, foi exatamente o aparecimento do *Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*, organizado por André Fischer em 1993 e o primeiro do tipo a surgir no país, que precedeu a produção dos primeiros longas brasileiros que podem ser enquadrados no rótulo de cinema gay⁷⁴. Alguns elementos trazidos pelo *Mix* parecem ter sido determinantes para a viabilidade dessa produção.

O primeiro deles foi o acesso até então inédito ao cinema LGBT produzido no mundo. Em 1993, por exemplo, foram exibidos 76 curtas-metragens que tematizavam as identidades e a cultura LGBT, número que passou a crescer a cada edição do festival. Além disso, foi também recorrente uma sessão anual dedicada ao resgate de obras antigas. A edição de 1994, por exemplo, trouxe a abordagem pioneira do homoerotismo masculino de *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947) e *Un Chant d'Amour* (Jean Genet, 1950) e ícones do cinema independente lésbico como *Home Movie* (Jan Oxenberg, 1972) e *Dyketactics* (Barbara Hammer, 1974). Como resume Silva:

⁷³ Sem esquecer o cinema *underground* estadunidense de nomes como Andy Warhol, Jack Smith, Kenneth Anger e John Waters, tomado hoje como precursor de um cinema gay.

⁷⁴ Lembrando, é claro, de alguns títulos precursores, que já se debruçavam de forma consciente e assumida na questão do homoerotismo e traziam uma perspectiva “de dentro”, caso de *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979) e *Aqueles Dois* (Sérgio Amon, 1985), por exemplo.

Assim como os filmes da *Sessão Resgate* [...] esse retorno às décadas de 60, 70 e 80 e essa construção de uma memória para um cinema “gay” ou “queer” através da apropriação de cineastas como Derek Jarman ou Andy Warhol – mais conhecido por sua arte plástica –, se faz através de um deslocamento temporal do festival. O território das novidades faz do passado um objeto de valor, um presente a ser explorado, algo que o Mix Brasil faz muito bem não apenas com cineastas estrangeiros mas também com uma série de filmes brasileiros dos anos 60 e 70. (SILVA, 2012, p. 129, grifo no original)

No cenário da cotidiana invisibilização das identidades LGBT pelos meios de comunicação de massa que ainda era regra nos anos 90, o festival abria uma janela anual para uma profusão de imagens de outro modo interditas, especialmente se pensarmos nas dificuldades de acesso a muitos cinemas não hegemônicos em uma época pré-internet.

Além disso, seguindo perfil do *New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival*, com o qual André Fischer havia colaborado antes de organizar o Mix, o festival abriu-se para uma profusão de estéticas, indo da película ao vídeo, de altos padrões de produção ao cinema *trash* e da narrativa clássica às mais diversas vertentes do cinema experimental. Assim, não somente temas interditos, mas formas inusuais começaram a se tornar parte do repertório do público que acompanhava o festival. Isso é especialmente relevante para pensar o surgimento de uma produção brasileira se levarmos em conta a maior viabilidade financeira de certo cinema experimental ou *trash*, que se utiliza do precário como elemento criativo e que, dentro da programação da mostra, recebia o mesmo espaço que os formatos narrativos clássicos e de mais alto padrão de produção.

Por fim, o festival tornou-se uma janela importante – e, por muitos anos, única – para o escoamento da produção do país. Se a primeira edição, em 1993, contou com a sessão intitulada Sexualidades Brasileiras que exibiu 17 curtas-metragens, o espaço dedicado à produção nacional cresceu a cada ano, chegando em 2014 com a exibição de 9 longas, 1 média e 58 curta-metragens brasileiros que tematizavam a chamada diversidade sexual⁷⁵.

Em resumo, o festival permitiu, por um lado, o acesso inédito a um *corpus* consistente da produção cinematográfica LGBT estrangeira, possibilitando a criação de um repertório

⁷⁵ Para mais informações a respeito das edições anuais do festival, ver: <http://www.mixbrasil.org.br>.

temático e estético que iria se refletir posteriormente na própria produção brasileira. Por outro, abriu espaço de circulação também inédito para os filmes nacionais – especialmente ao abraçar um leque amplo de propostas para além do cinema *mainstream* e seu padrão de qualidade economicamente excludente – que eram exibidos não somente em São Paulo, sede do festival, mas em todas as capitais pelas quais passava sua versão itinerante, como Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife e Rio de Janeiro. Todos esses fatores, junto com a própria mudança nas políticas culturais direcionadas ao cinema, propiciaram o aumento da produção, que engrossou o número de obras exibidas pelo Mix e por outros festivais de mesmo foco criados ao longo dos anos⁷⁶.

Para além dos filmes que exibiram, o próprio espaço dos festivais de cinema LGBT cumpriram um papel importante na produção de subjetividades e disseminação de identidades. De acordo com Silva:

Num estudo anterior (SILVA, 2003), busquei mostrar como a constituição de identidades relacionadas ao universo das homossexualidades está muito mais ligada a uma territorialidade, fomentada em processos de comunicação marginal, em que os espaços de sociabilidade contribuem na produção de múltiplas identidades. Bares, boates e praias constituem o lócus de trocas simbólicas e de compartilhamento de códigos de pertencimento e de não-pertencimento, uma situação intensificada em rituais públicos como o carnaval e festivais de cinema. São práticas sociais em que a cultura está ou se renovando, ou se reafirmando, ou buscando possibilidades de transformação, mas que necessariamente comunicam, enfatizam ideias, compartilham noções e permitem o desenrolar de processos de subjetivação. São fenômenos de comunicação que, além de *horizontais*, podem ser chamados de *marginais* uma vez que, o que eles comunicam, tem uma relação direta com a cultura de grupos sociais que nem sempre desfrutaram de espaços na grande mídia, mas que se utilizam de outros circuitos.

Festivais de cinema como o Mix Brasil, assim como muitas produções audiovisuais, constituem uma parte das muitas manifestações do que poderíamos caracterizar como “comunicação horizontal”, em oposição à verticalidade dos tradicionais meios de comunicação (rádio, televisão, cinema industrial, mídia impressa). Nesses territórios e performances, as figuras de emissor e receptor podem se confundir, como podemos

⁷⁶ É o caso, por exemplo, do *For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual*, que ocorre anualmente em Fortaleza desde 2007; o *Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual*, que ocorre anualmente em Porto Alegre desde 2010; o *Rio Festival Gay de Cinema*, ocorrendo no Rio de Janeiro desde 2011 e o *Recifest – Festival de Cinema da Diversidade Sexual*, ocorrendo em Recife desde 2013.

perceber a partir do exemplo de performances públicas como o carnaval gay ou as paradas do Orgulho Gay. (SILVA, 2012, p. 39, grifos no original)

Nesse sentido, os festivais se uniram aos demais elementos citados anteriormente na produção de visibilidade “positiva” para as identidades LGBT a partir da década de 1990.

Porém, se o espaço de circulação e comunicação horizontal é relevante, os filmes também não ficam atrás nesse processo. Assim, nos dois capítulos seguintes, investigo algumas das tendências do chamado cinema gay brasileiro – agora na segunda acepção do conceito – que se tornaram visíveis, em um primeiro momento, através dos curtas-metragens produzidos e exibidos no contexto dos festivais de cinema LGBT e, em seguida, infiltraram-se na produção de longas, em especial a partir da década de 2000.

7 Igualdade vs. diferença

Se o homoerotismo e a transgeneridade nunca foram completamente interditos pelo cinema, como mostram capítulos anteriores, a década de 1990 trouxe, por um lado, um grau de visibilidade inédito e inaugurou, por outro, uma perspectiva “de dentro”⁷⁷ pouco vista anteriormente. Porém, da mesma forma que em momentos anteriores – caso do fresco nas chanchadas e da bicha, do bofe e do entendido nas pornochanchadas – sua representação do homoerotismo masculino refletiu (e, por consequência, ajudou a disseminar) majoritariamente a lógica vigente de organização das práticas homoeróticas, ou seja, o modelo igualitário próprio da identidade gay.

Esse fato já pode ser percebido ao observarmos os curtas-metragens presentes nas mostras competitivas do Mix Brasil, que podem ser tomados, de acordo com André Fischer, como uma síntese da produção nacional de cada ano a partir de 1993:

Os curtas são selecionados para a Competitiva baseados não apenas em critérios técnicos (qualidade de produção, roteiro) mas também em função da abordagem da temática. E como a Competitiva é a seleção que costuma viajar [através de edições itinerantes do festival], ela se propõe a fazer um painel da produção nacional, tanto mostrando a diversidade da comunidade GLS, [quanto] geográfica e de formatos. (FISCHER, 2010)

A partir deste recorte⁷⁸, é possível identificar tal abordagem “de dentro” que caracteriza o cinema gay, ou seja, um grande número de curtas que tratam questões, conflitos e dramas específicos da vivência homoerótica masculina de então. Dentre estes, um dos temas mais recorrentes é o da descoberta do desejo homoerótico – especialmente na adolescência – e dos conflitos de aceitação e auto-aceitação trazidos por essa consciência e pela necessidade de expressar tal desejo. É o que abordam, por exemplo, curtas como *Gax?* (Alexandre Alencar e Camila Ribas, 1995), *Sargento Garcia* (Tutti Gregianin, 2000), *A Vida Íntima de Cícero e Clóvis* (Thiago Villas Boas, 2002), *Verdade ou Consequência?* (Aleques Eiterer, 2002), *Capítulo Primeiro* (Roberto Maxwell, 2005), *Doce*

⁷⁷ Como visto no capítulo anterior, tal perspectiva “de dentro” implica em uma produção que parte das próprias vivências homoeróticas, diferentemente da perspectiva “de fora” hegemônica até então, baseada eminentemente em uma lógica heteronormativa.

⁷⁸ Como entre os anos de 1993 e 1998 ainda não havia uma mostra competitiva, estou levando em conta, na minha análise, a totalidade dos curtas brasileiros exibidos no *Mix Brasil* nestes anos. A partir de 1999, centro a análise apenas na mostra competitiva.

e *Salgado* (Chico Lacerda, 2007), *Tá* (Felipe Scholl, 2008), *Depois da Curva* (Helton Paulino, 2009), *Suspeito* (Eduardo Mattos, 2009) *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010), *Assunto de Família* (Caru Alves de Souza, 2011) e *O Melhor Amigo* (Allan Deberton, 2013). Além deste, outro tema recorrente diz respeito à experiência da homofobia – internalizada ou não – e a necessidade de se manter uma vida dupla, caso de *Vox Populi* (Marcelo Laffitte, 1998), *Homofobia* (Genésio Marcondes, 2005) e *Depois de Tudo* (Rafael Saar, 2008).

Os conflitos inerentes à relação conjugal a dois – o drama do fim de um relacionamento, as dificuldades em se iniciar um, a solidão das grandes metrópoles, entre outros – são também explorados por um grande número de curtas. Porém, longe de ser uma problemática específica da vivência homoerótica masculina da época, essas são questões universalizadas pelo modelo heteronormativo de conjugalidade, ou seja, são dramas compartilhados tanto por heterossexuais quanto pelos gays de então. É o que abordam *O Estranho* (Orlando Maneschy, 1994), *Dama da Noite* (Mário Diamante, 1999), *Os Amantes ou da Incomum Arte de Se Achar Sem Se Perder* (Guga Barros, 2003), *Se Você é o Cara que Flertava Comigo no Ponto de Ônibus, Veja Este Filme* (Thiago Alcântara, 2005), *Meu Cão Me Ensina a Viver* (Filipe Moura, 2007), *Café com Leite* (Daniel Ribeiro, 2007), *Noite Fria* (Felipe Camargo Adami, 2008), *O Menino Japonês* (Caetano Gotardo, 2009), *Professor Godoy* (Gui Ashcar, 2009), *Eu e o Cara da Piscina* (William Mayer, 2010) e *Quando a Noite Acaba em Silêncio* (Herbert Bianchi, 2011).

Se entre essas duas abordagens há uma diferença clara, com a primeira tematizando questões específicas do homoerotismo masculino contemporâneo e a segunda buscando dramas mais “universais”, uma coisa as conecta: ambas se utilizam do modelo igualitário e da identidade gay. Ou seja, ambas trazem uma homossexualidade definida a partir do desejo direcionado ao mesmo sexo e não da transgressão de gênero. Não à toa todos os filmes retratam personagens gays cisgêneros, de postura masculina, sem qualquer traço da efeminação e pinta das décadas anteriores, indicando a culminação do projeto que havia se iniciado ainda com o entendido e seu desprezo pela figura da bicha, seguido adiante com o homossexual ativista e desembocando no gay contemporâneo. Essa conjuntura é claramente ilustrada pela compartimentalização das identidades do gay e do transgênero em duas diferentes letras da sigla LGBT – o G e o T – separação que

operacionaliza fundamentalmente a cisão das condições de homoerotismo e transgeneridade.

Mas a mudança trazida pela identidade gay não se resume a essa questão. Como visto nos capítulos 2 e 5, se houve uma ligação entre fresco e bicha e as classes baixas, isso se deveu tanto ao fato de seu comportamento ter sido mais visível e facilmente categorizável em razão de sua transgressão de gênero – em oposição a uma postura discreta e contida dos homossexuais de outros extratos sociais – quanto do maior controle que exercia o Estado sobre esses indivíduos, obrigando-os a figurar nos relatos científicos e históricos a respeito do homoerotismo masculino. Foi somente a partir do entendido que o homoerotismo próprio das classes médias e altas iniciou um processo de auto-representação, operação que culminou na identidade gay. Além disso, como no Brasil existe uma correlação direta entre classe social e raça, esta também tornou-se um elemento distintivo entre diferentes identidades homoeróticas masculinas. Assim, não é coincidência o fato de todos os personagens dos curtas citados serem, sem exceção, brancos e de classe média. Pelo contrário, tal perfil está culturalmente atrelado à identidade gay⁷⁹.

Por fim, a conjugalidade é um outro elemento de distinção entre a bicha e o gay. As relações entre bichas e bofes, como visto no capítulo 5, contavam com um modelo de conjugalidade específico, definido pelos rótulos de transa e caso de teor eminentemente sexual e efêmero (GUIMARÃES, 2004 [1977], p. 18), contando muitas vezes com mediação financeira (PERLONGHER, 2008 [1987], pp. 205-208). Nesse sentido, o modelo de conjugalidade heteronormativa, centrado no núcleo familiar com compartilhamento de bens, exclusividade afetiva e sexual e prioridade sobre qualquer outro tipo de relação, tinha pouca inteligibilidade nesse contexto. Pelo contrário, a amizade entre as bichas tendia a ser priorizada, produzindo um modelo de caráter muito mais comunitário. Era frequente entre grupos de amigos, por exemplo, a

⁷⁹ É também relevante o fato dos próprios diretores serem, em sua maioria, brancos e de classe média, algo que percebo a partir de minha experiência como realizador e frequentador de festivais LGBT, o que indica um elemento adicional de identificação entre eles e os personagens que resolvem levar para as telas. Tal fato, porém, parece estar condicionado, em primeiro lugar, à existência de uma identidade culturalmente compartilhada que possa ser utilizada para tal fim, caso do gay.

coabitação, o compartilhamento da vida social e informações sobre (e até os próprios) bofes.

O domínio público da sociabilidade homossexual, que incluía as interações de rua, os bailes de travestis, a praia e os concursos para Miss Brasil, era uma parte fundamental da vida desses homens, mas os edifícios dessa subcultura eram os grupos de amigos (as “turmas”) que funcionavam como uma família alternativa para os homossexuais enfrentando a hostilidade social. (GREEN, 2000, p. 290)

Tanto o entendido quanto o andrógino⁸⁰, influenciados também pelo desbunde dos anos 1970, continuaram privilegiando o caráter sexual e de amizade desse modelo, subtraindo dele a dicotomização dos parceiros em gêneros feminino e masculino. Esses foram, inclusive, valores exaltados pela primeira onda do movimento homossexual brasileiro, que via na conjugalidade homoerótica um caráter revolucionário em sua transgressão do núcleo familiar heterossexual fechado, conservador, individualista e um dos grandes sustentáculos do sistema capitalista (MACRAE, 1990, p. 144-145).

A epidemia de Aids, porém, colocou em risco uma atitude mais liberal frente ao sexo. Segundo Nestor Perlongher, em seu ensaio *O desaparecimento da homossexualidade* (1992), ao invés da postura libertária ter permanecido, auxiliada por medidas de prevenção, como a camisinha, o trauma causado pela epidemia levou, pelo contrário, a uma guinada conservadora no valor dado à liberdade sexual, transformada então em promiscuidade, em seu sentido mais negativo. Maria Luiza Heilborn, a partir de seu estudo etnográfico a respeito de modos de conjugalidade de lésbicas e gays, identificou também que “[a] Aids [atuou] no sentido de uma valorização relativa do elo conjugal, fato que [adquiriu] particular visibilidade entre os homens gays” (2004, p. 162). Junto a isso, “[n]a década de 1990, construir uma imagem “positiva” da homossexualidade, longe da imagem de “promiscuidade” e “libertinagem”, [passou] a ser importante para o movimento ativista, que teria na visibilidade uma palavra-chave” (FRANÇA, 2010, p. 55).

Tudo isso levou a identidade gay a se afastar dos modelos de conjugalidade anteriores, aproximando-se do modelo heteronormativo. A própria defesa de uma equivalência entre homo e heterossexuais reforçou essa mudança e não por acaso, atingiu-se um estágio em que duas das maiores bandeiras do movimento são as lutas pelos direitos ao casamento e à adoção. Assim, na prática, partiu-se de um modelo que privilegiava laços

⁸⁰ Identidade própria do meio artístico da década de 70.

comunitários de amizade e uma vida afetiva e sexual de caráter mais poligâmico para chegar, com a identidade gay, a um modelo baseado na conjugalidade heteronormativa, centrado no núcleo familiar e no casal de caráter individualista e monogâmico. Todas essas características estão presente nos curtas citados, especialmente os do segundo grupo, onde especificidades próprias do homoerotismo são deixadas de lado em benefício da abordagem de questões “universais” que, na prática, dizem respeito especificamente à heteronormatividade.

Todo esse perfil – da cisgeneridade à branquitude, da representação dos extratos sociais médios à conjugalidade heteronormativa – contrastou de forma clara com o cinema de antes da Retomada que, como identificado por Moreno e visto em capítulos anteriores, apresentou eminentemente “classe baixa, subemprego, ligação com a marginalia, comportamento feminino, tendência à solidão e incapacidade de relação monogâmica” (2001, p. 291). Essa mudança refletiu-se também nos longas-metragens, especialmente a partir dos anos 2000, quando o formato retomou um ritmo constante de produção⁸¹.

É o caso, por exemplo, de *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 2001), onde a questão da equivalência entre homo e heterossexualidade é parte estruturante do filme. O enredo conta três diferentes versões – como que se desenrolando em universos paralelos – da relação entre Carlos (Murilo Benício) e seu amor da juventude, Júlia (Carolina Ferraz). Na primeira, Carlos e Júlia afastam-se após um encontro malsucedido e ele se casa com Maria (Beth Goulart), com quem tem uma vida luxuosa após sucesso na carreira de advogado; anos depois, o reencontro com Júlia instala uma crise em seu casamento aparentemente satisfatório. Na segunda história, Carlos e Júlia casam-se, têm um filho, mas separam-se quando Carlos descobre-se apaixonado por Pedro (Emílio de Mello), colega de futebol; o convívio de Carlos com o filho leva ele e Júlia a tentarem lidar com o rancor desta, após a separação. Por fim, na terceira história, Carlos permanece solteiro e inconsequente até encontrar uma versão artista-hippie de Júlia, o que coloca em crise a relação com sua mãe superprotetora (Irene Ravache).

⁸¹ Sem esquecer de alguns longas que trouxeram a mesma abordagem ainda na década de 1990, caso de *Cinema de Lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995), *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995), citado no capítulo anterior, *For All* (Luiz Carlos Lacerda, 1997) e *Amores* (Domingos de Oliveira, 1998). O primeiro e o último, inclusive, tematizam a Aids através de personagens homossexuais, questão que praticamente some do espectro dos filmes nas décadas seguintes.

Em sua estrutura tripartida, o filme dá o mesmo tratamento a todas as relações, seja a versão heterossexual de Carlos no primeiro e terceiro segmentos, seja a homossexual do segundo. A própria apresentação de cada versão do personagem – um *travelling* sobre sua cama que começa em seus pés e termina em seu rosto – idêntica nos três casos (Figura 22) – dá a tônica deste tratamento igualitário. O plano da versão homossexual, inclusive, é tanto o que traz o maior grau de afeto entre o casal, apresentando-os dormindo abraçados, quanto o que inaugura a única versão onde a configuração inicial mostrada na cama se mantém, ou seja, Carlos e Pedro continuam juntos ao final do segmento.

Figura 22 – A apresentação das três versões de Carlos: na primeira linha com Maria, na segunda com Pedro e na terceira solteiro (mas não sozinho; uma ficante dorme embaixo do cobertor).



Fonte: *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 2001)

Como os primeiros curtas citados, é possível observar na trajetória da versão homossexual de Carlos a abordagem de um tema próprio do homoerotismo de então, caso de sua sujeição a comentários e acusações homofóbicas por parte de Júlia, postura decorrente essencialmente do rancor que esta guarda por ter sido deixada por outro homem, fato que fica claro no seguinte diálogo:

Carlos: Deixa eu te ajudar [a levar as compras].

Júlia: Não precisa.

Carlos: Mas tá pesado. A gente não conversa mais...

Júlia: Olha, Carlos, por mim a gente pode passar o resto da vida sem se falar.

Carlos: Olha, pra que tanto ressentimento? Não te faz bem não, sabia?

Júlia: Engraçado você se preocupar comigo depois de tanto mal que você me causou.

Carlos: Olha, Júlia, não vamos brigar na frente do Lucas não, tá? Ele fica triste, ele sabe que a gente não consegue ser amigo.

Júlia: Carlos, é... eu queria te fazer uma pergunta. Quanto você trepa com o seu parceiro... você usa camisinha quando você trepa com ele?

Carlos: Claro.

Júlia: Que pena. Porque eu sonho todas as noites, Carlos, meu desejo secreto é que você morra de Aids. Aí, sacou a animosidade? Ou ainda acha que dá pra a gente ser amiguinho?

(AMORES..., 00:16:30)

Um outro longa que tem como tema central uma relação homossexual mas que, desta vez, a exemplo do segundo grupo de curtas citado, opera um apagamento de quaisquer questões específicas do homoerotismo é *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009). O filme conta a história de Francisco (João Gabriel Vasconcellos) e Tomaz (Rafael Cardoso), irmãos por parte de mãe que, desde pequenos, demonstram de forma natural uma grande afeição um pelo outro, o que, com o tempo, evolui para uma relação conjugal. A primeira metade do filme, dedicada à infância e à adolescência deles, alimenta um constante suspense a respeito da reação das pessoas à sua volta ante tal ligação. Se a mãe de ambos, Julieta (Júlia Lemmertz), inquieta-se com a intimidade que os irmãos compartilham e Pedro (Jean Pierre Noher), pai de Francisco e ex-marido de Julieta, questiona-a sobre o mesmo tema, esses questionamentos nunca chegam aos garotos, que vivem o afeto que sentem um pelo outro com liberdade. É somente com a morte de Julieta que os dois, já adultos, assumem uma relação conjugal, o que fica explícito a partir de uma longa cena de sexo (sugerido) entre eles que se segue ao enterro da mãe.

É nessa segunda metade que fica patente a decisão do filme por deixar de fora quaisquer questionamentos a respeito da relação entre os protagonistas, seja devido a seu teor homoerótico, seja pelo fato de serem irmãos. Uma sequência específica de cenas torna isso claro: após a explicitação do cunho afetivo-sexual da relação, na cena citada no parágrafo anterior, segue-se outra em que o treinador de Tomaz informa que ele conseguiu uma bolsa para treinar natação na Rússia; na cena seguinte, Tomaz conversa

com o pai (Fábio Assunção) sobre o dilema de ir à Rússia e abandonar temporariamente o cônjuge. Se, como dito, toda a primeira metade do filme explora o suspense da possível reação dos pais à relação entre os irmãos, é de forma abrupta que percebe-se, na conversa com o pai, que não somente ele já tem conhecimento disso, como aparentemente aceita-a sem restrições. Conflitos e questionamentos, se houve, ficaram relegados a uma elipse entre o enterro da mãe e essa conversa com o pai. Tal tratamento é, inclusive, assumido pelo próprio diretor em uma entrevista: “são dois assuntos espinhosos, incesto e homossexualismo [sic], mas acima de tudo quis contar uma história de amor. E que não tivesse julgamentos ou levantasse bandeiras” (VENTURA, 2011).

A “história de amor” entre eles é construída com adesão completa ao modelo heteronormativo de conjugalidade, o que fica explícito na cena em que eles trocam juras de amor na cama, logo após o primeiro contato sexual mostrado pelo filme:

Francisco: Eu te amo.

Tomaz: E por que você me ama?

Francisco: Eu te amo porque você é meu. Eu te amo porque você precisa de amor. Eu te amo porque quando você me olha eu me sinto um herói. Sempre foi assim. Eu te amo porque quando eu te toco eu me sinto mais homem do que qualquer outro.

Tomaz: Eu também te amo.

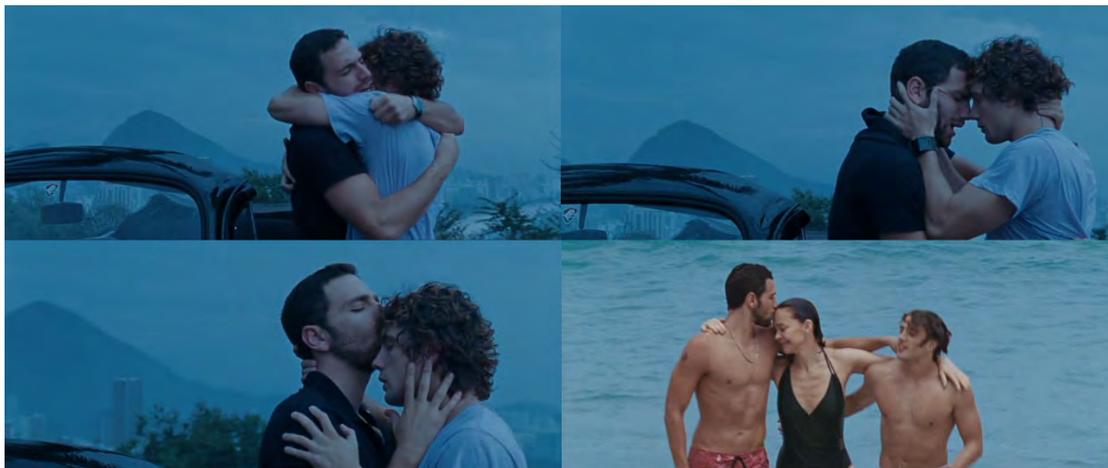
Francisco: E por que você também me ama?

Tomaz: Eu te amo porque quando eu te toco eu faço você se sentir mais homem que qualquer outro. Eu te amo porque nunca poderão nos acusar de amor. Eu te amo porque pra entender o nosso amor ia ser preciso virar o mundo de cabeça pra baixo. Eu te amo porque você poderia amar qualquer outra pessoa, mas mesmo assim você me ama, só a mim.

Francisco: Só você.

(COMEÇO..., 00:43:50)

Figura 23 – Francisco e Tomaz se abraçam e lembram da mãe ao saberem da ida do segundo à Rússia.



Fonte: *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009)

O diálogo deixa clara a adesão do filme a uma construção clássica do amor romântico, contando não somente com a exclusividade do modelo monogâmico mas até com certo teor de posse (“eu te amo porque você é meu”, “você me ama, só a mim”, “só você”). Essa característica é confirmada pelo restante do enredo, que se dedica a esquadrihar uma relação de tal modo conservadora que soa até anacrônica para a época. É o caso da separação temporária devido a ida de Tomaz à Rússia, tratada inicialmente com o peso de uma morte (eles se abraçam com desespero, banhados por uma luz crepuscular e ao som de um tema dramático grave, imagem que é substituída por um *flashback* em câmera lenta da relação de ambos com a mãe (Figura 23)) e, logo, com reforço à posse (em casa, Francisco surpreende Tomaz servindo champanhe para ambos e pedindo-lhe em noivado “você não acha que eu ia deixar você viajar pra lá sem uma aliança, né?”, ao que Tomaz retruca “e cadê a que eu vou colocar em você? Ou você acha que eu vou embora e deixar você assim?” (01:01:40) (Figura 24)).

Figura 24 – Francisco e Tomaz noivam, “você não acha que eu deixar você viajar pra lá sem uma aliança, né?”



Fonte: *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009)

Antes da viagem, ambos organizam ainda uma lua de mel em Buenos Aires para formalizar o casamento, onde outro diálogo reforça a relação de posse:

Francisco: E aí, gostou?

Tomaz: Gostei.

Francisco: Bom, né?

Tomaz: São lindos, não?

Francisco: Quem?

Tomaz: Os argentinos. *A mi me gustan.*

Francisco: Só não enxergo a graça.

Tomaz: Como não? É legítima!

Francisco: Pra quem?

Tomaz: Ah, você ficou com ciúmes, né? Ficou com ciúmes.

Francisco: Não é ciúme, só não achei o comentário apropriado.

Tomaz: Que comentário?

Francisco: Sobre a beleza dos argentinos.

Tomaz: Você não entendeu, você é argentino [referindo-se ao fato do pai de Francisco ser argentino]. É o meu argentino.

(COMEÇO..., 01:04:40, grifo meu)

Por fim, a própria narração de Tomaz, refletindo sobre sua partida, termina por definir textualmente o modelo de relação sendo representado e fundamenta a crise surgida devido ao afastamento e ao ciúme de ambos a que o filme se dedica em sua parte final, crise que só é resolvida com a decisão de Francisco de ir também para a Rússia, passar o ano junto ao outro:

“Ser capaz de se entregar inteiro e completamente a outra pessoa é a melhor coisa da vida. O amor verdadeiro começa aí, nessa entrega incondicional. A vida pessoal só vale a pena quando se acredita na *dependência* mútua. Comigo e o Francisco era assim.” (COMEÇO..., 01:08:20, grifo meu)

É irônico, porém, o diretor acreditar que o fato de não abordar questões específicas do homoerotismo em seu filme equivale a “não levantar bandeiras”, quando, na prática, certa operação de naturalização da homossexualidade através do apagamento de suas especificidades é ela própria uma estratégia política do ativismo de tendências assimilacionistas, da qual a produção e disseminação da identidade gay foi parte constituinte.

Nesse sentido, ao observarmos a história do ativismo lésbico e gay estadunidense, é possível identificar duas tendências – *assimilacionismo* e *liberacionismo* – que se alternaram como estratégia hegemônica do movimento em diferentes momentos e que

podem ser resumidas da seguinte forma: enquanto a primeira assume como objetivo final a assimilação ou integração dos homossexuais à sociedade, advogando pela igualdade entre a homo e heterossexualidade e, na prática, promovendo uma normalização da homossexualidade de forma que esta se adeque aos valores exigidos por aquela, a segunda busca derrubar as próprias práticas de normalização, assumindo, pelo contrário, a diferença que existe entre homo e heterossexualidade e advogando pela legitimidade de se viver essa diferença. Assim, se o assimilacionismo defende uma ideia de *igualdade* e luta por tolerância, o liberacionismo sublinha a *diferença* e adota uma postura oposicionista, de confrontação e resistência.

Se o motim de Stonewall, em 1969, fundou um período liberacionista após alguns anos de pendor assimilacionista (de grupos como Mattachine Society e Daughters of Bilitis, ambos fundados na década de 1950), o ativismo chegou à década de 1980 com uma volta ao assimilacionismo, o que se refletiu nas políticas de representação vigentes à época⁸². É o que pode ser visto, por exemplo, no memorando emitido pelo *National Gay Task Force* em 1978, que determinava um modelo “positivo” a ser seguido na representação de gays pela mídia, sugerindo que as TVs e o cinema devessem evitar “promiscuidade, relações efêmeras, vidas vazias; homossexuais estridentes, desmunhecados, efeminados e com desejo de se efeminar; travestis, transexuais e personagens involuntariamente cômicos” e, por outro lado, privilegiar nas representações “pessoas com bons empregos – policiais, executivos, esportistas, psiquiatras; pessoas autossuficientes, corajosas; heróis sensíveis, compassivos, éticos, bem-apegoados; casais gays amorosos e afetuosos; homossexualidade apenas incidental”⁸³ (MONTGOMERY, 1989, p. 89, tradução minha). O mesmo tipo de recomendação que propunha uma suavização da homossexualidade é encontrado em alguns estudos críticos, caso do notório *The Celluloid Closet*, de Vito Russo, como visto na introdução:

⁸² Para mais detalhes a respeito da história do movimento lésbico e gay estadunidense, ver os capítulos 3 e 4 do livro *Queer Theory: an introduction* (JAGOSE, 1996).

⁸³ No original: “promiscuity, no lasting relationships, unfulfilled, miserable empty lives; swishy, limp-wristed, female role, want to be women, transvestites, transsexuals, instant hilarity. [...] Person doing a good job — gay cop, business executive, sportsperson, secretary, psychiatrist; person who stands up for himself/herself, people of courage; heroes sensitive, compassionate, ethical, personable; loving affectionate gay couples; gayness just incidental.”

As únicas vezes em que tivemos personagens gays interessantes no *mainstream* foi quando os diretores tiveram coragem de mostrá-los de forma casual, quando eles eram *implicitamente* gays num filme que não era sobre homossexualidade. Assim, defendo o fim de filmes sobre a homossexualidade. No lugar, mais filmes que explorem personagens que *por acaso* sejam gays e como suas vidas atravessam a cultura dominante.⁸⁴ (RUSSO, 1987, p. 325, tradução minha, grifos meus)

A terceira onda do movimento homossexual brasileiro, na década de 1990, teve também tendências fortemente assimilacionistas, o que se refletiu em políticas de representação que privilegiavam um modelo higienizado de homoerotismo, o que passava pela produção e disseminação da identidade gay. Como visto nos capítulos anteriores, o estudo de Antônio Moreno deixou claro o seu incômodo com expressões menos domesticadas da vivência homoerótica, incluindo-se aí a transgeneridade, a promiscuidade e as ligações com classes mais baixas e com a marginália (2001, p. 291). Essa opinião foi compartilhada por pessoas de diversas áreas, como mostra o documentário em curta metragem *Cinema em Sete Cores* (Rafaela Dias e Felipe Tostes, 2008), que traz vozes como a de André Fischer:

“A gente tem uma presença muito grande no cinema brasileiro – falando em personagens gays, GLBT – você tem muito travesti e muito transgênero. Então o Madame Satã, o Rainha Diaba, você tem todos esses personagens travestis. Pô, lindo, beleza, eu tô na mesma luta de direitos dos travestis, mas eu não me vejo retratado de forma alguma. Eu enquanto homem gay, não me vejo retratado num personagem travesti ou transexual.” (CINEMA..., 00:17:50)

Jean Wyllys, ativista LGBT à época:

“Então se o cinema só mostra o gay de uma maneira caricata, estereotipada, partindo desses dois estereótipos, que é o da bicha afetada, engraçada, que serve pra rir, ou o da bicha deprimida, promíscua, que vive envolvida em sexo anônimo, não ama, que é conflituada com sua sexualidade, é óbvio que uma população que consome esse cinema, vai ter essa mentalidade, essa ideia acerca da homossexualidade. Vai achar que os gays são isso.” (CINEMA..., 00:03:15)

E Luiz Carlos Lacerda, cineasta:

⁸⁴ No original: “*The few times gay characters have worked well in mainstream film have been when filmmakers have had the courage to make no big deal out of them, when they have been implicitly gay in a film that was not about homosexuality. So no more films about homosexuality. Instead, more films that explore people who happen to be gay in America and how their lives intersect with the dominant culture.*”

“Por que esse desejo só aparece maquiado? Ou travestido? Eu queria ver esse desejo genuinamente representado, como o meu desejo era. [...] A figura do homossexual sempre foi apresentada, e talvez permitida por isso, ou de uma forma histriônica, a bicha louca, o travesti (nada contra, cada um faz o que quiser da sua pessoa).” (CINEMA..., 00:05:15) “O filme *Amores Possíveis*, da Sandra Werneck, pela primeira vez fala de um casal homossexual masculino e que... o cara separa da mulher pra ficar com ele, tem um filho, entendeu, não é uma caricatura, é um casal de classe média e tal, e eu me sinto muito bem representado nesse filme.” (CINEMA..., 00:25:31)

Nesse sentido, *Do Começo ao Fim* encaixa-se com perfeição nas demandas das políticas de representação fundamentadas no assimilacionismo, ou seja, traz um casal de homens brancos, cisgêneros, de classe média-alta, dentro de uma relação conjugal heteronormativa e de construção romântica clássica e até conservadora. Quaisquer especificidades historicamente ligadas à homossexualidade foram apagadas em benefício da noção de equivalência e igualdade entre homo e heterossexualidade.

Não se pode negar, no entanto, que o assimilacionismo e as políticas de representação atreladas a ele não tenham potencial político de rompimento com noções de anormalidade, doença e abjeção ligadas ao homoerotismo (ou a certo homoerotismo, como veremos). Pelo contrário, o potencial existe e o processo de disseminação da identidade gay através de inúmeros canais, seja atrelados às estratégias ativistas, ao Estado, ao mercado ou à mídia, como visto no capítulo anterior, foi capaz de gerar mudanças palpáveis no contexto brasileiro. Ao mesmo tempo, uma análise mais cuidadosa consegue identificar também os limites e contradições inscritos nessas estratégias⁸⁵.

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

⁸⁵ Para uma análise mais detalhada das estratégias políticas ativistas da terceira onda do movimento homossexual brasileiro, ver Carrara (2010).

[N]a luta pelos direitos e na própria constituição de sujeitos que têm direito aos direitos (momento fundamental dessa luta), vem se desenhando uma nova moralidade sexual, projetando novos sujeitos perigosos ou abjetos em oposição aos “cidadãos respeitáveis”, ou seja, àqueles que merecem, por suas qualificações morais, ser integrados, assimilados à “sociedade”. (2010, pp. 143-144)

Nesse sentido, uma questão exemplar de tal normalização e que tem sido bastante discutida recentemente (ANGELO, 2013; CAPARICA, 2014; NOGUEIRA, 2013; NUNES, 2014) têm sido a rejeição que gays eles próprios têm demonstrado em relação a gays efeminados, problema muito mais visível a partir da emergência de *websites* e aplicativos dedicados à busca de relacionamentos e sexo entre homens, onde a possibilidade de se determinar o perfil buscado torna evidente o grau de rejeição a tal postura. O próprio Carrara, em 2005, já havia identificado tal situação através de uma pesquisa aplicada aos participantes das paradas LGBT do Rio de Janeiro e São Paulo no ano anterior:

Na pesquisa do Datafolha, chamou a atenção o fato de 76% dos entrevistados concordarem, total ou parcialmente, com a idéia de que “alguns homossexuais exageram nos trejeitos, o que alimenta o preconceito contra os gays”. A pesquisa do Rio revelou que, entre os homens homossexuais, 44,6% preferem parceiros “mais masculinos”, contra apenas 1,9% que os preferem “mais femininos” (para íntegra dos resultados ver www.clam.org.br). Para alguns, por aumentar o preconceito, a feminilidade parece politicamente incorreta nos homens. Para outros, deve ser cuidadosamente policiada pelos que se aventuram no mercado dos afetos e paixões. (2005)

Se a rejeição aos “trejeitos” já se fazia presente na emergência do entendido, ele adquire, a partir do gay e de sua cisão definitiva com a transgeneridade, fundamentos essencialistas – “ser gay não significa deixar de ser homem” é uma afirmação recorrente em tais *websites* e aplicativos – numa operação explícita de deslegitimação da efeminação muito próxima das utilizadas outrora contra o homoerotismo como um todo e, desta feita, vindos surpreendentemente dos próprios gays:

Niall Richardson (2009), por exemplo, opta pelo uso de efeminfobia para ressaltar os traços antigênero feminino e misóginos presentes nessas formas de discriminação e violência. Assim, ressalta que a fobia não é tanto com relação à homossexualidade e sim com relação ao efeminamento. Esse medo busca preservar a “camaradagem masculina”, o sentimento de controle e subordinação compartilhado por homens, hetero ou *gays*, sobre as mulheres. Richardson também ressalta as evidências de que *gays* costumam ser tão ou mais efeminofóbicos do que heteros, o que é perceptível pela forma preponderante como dizem “não ser” ou “odiar” efeminados. (MISKOLCI, 2011, pp. 48-49)

Por fim, a própria aspiração a dita universalidade, ou seja, a somente “contar uma história de amor” camufla a arbitrariedade com que é eleito como universal tal modelo romântico (assim como elementos de cisgeneridade, branquitude e extratos sociais médios) enquanto a outros é relegada a posição de especificidade e, muito frequentemente, subalternidade. Logo, a adesão acrítica a tal perfil termina por reforçar essa hierarquização. Como comenta Roland Barthes em relação ao processo de naturalização e universalização da ideologia burguesa, que engloba tais características, dentre diversas outras:

A França inteira está mergulhada nessa ideologia anônima: a nossa imprensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa Literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa Justiça, a nossa diplomacia, as nossas conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana, é tributário da representação que a burguesia criou para ela e para nós nas relações entre o homem e o mundo. Estas formas "normalizadas" chamam pouca atenção, devido, justamente, ao seu enorme tamanho; a sua origem pode se perder à vontade; elas gozam de uma posição intermediária; não sendo diretamente políticas nem diretamente ideológicas, vivem pacificamente entre a ação dos militantes e o contencioso dos intelectuais: mais ou menos abandonadas por uns e por outros, juntam-se à massa enorme do indiferenciado, do insignificante, em suma, da natureza. É, no entanto, por meio da sua ética que a burguesia impregna a França: praticadas no nível nacional, as normas burguesas são vividas como leis evidentes de uma ordem natural: quanto mais a classe burguesa propaga as suas representações, mais elas se tornam naturais. (2009 [1957], p. 232)

Porém, se houve momentos em que o assimilacionismo adquiriu hegemonia dentro do ativismo lésbico e gay, em outros foi o liberacionismo que arrematou o protagonismo da luta. No contexto do ativismo estadunidense, a crise da Aids foi a maior responsável por colocar em cheque as estratégias assimilacionistas, hegemônicas desde o fim dos anos 70. Ao vitimar em seus primeiros anos majoritariamente a comunidade gay, a Aids representou uma marca indelével da diferença entre homo e heterossexuais, sabotando a aspiração à igualdade assimilacionista. Junto a isso, a inação governamental que permitiu que a epidemia crescesse por anos a fio sem uma intervenção à altura do problema fez com que a postura cordata do movimento assimilacionista estadunidense desse lugar à desobediência civil, à insubordinação e ao confronto direto de grupos

como Queer Nation e Act Up⁸⁶. *Queer* – reapropriação de uma expressão originalmente ofensiva a lésbicas, gays e transgêneros e que pode ser traduzida sem muito rigor por “estranho” ou “esquisito” – surgiu, assim, como uma identidade que buscava abarcar múltiplas expressões sexuais e de gênero, rechaçando o caráter assimilacionista que o termo gay havia adquirido e abraçando, ao invés disso, o orgulho pela diferença e pelo seu caráter transgressor em relação à norma.

Nesse sentido, a década de 1990 trouxe um conjunto de filmes estadunidenses e ingleses que, ao contrário de obras mais alinhadas às políticas de representação assimilacionistas, pareciam responder diretamente às demandas do liberacionista ativismo *queer*. Batizado por B. Ruby Rich (2004, [1992]) de *New Queer Cinema*, tal grupo, captando o *momentum* da época, trouxe personagens que rejeitavam as demandas por representações positivas e abraçavam, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos, insuflando-os com agência e empoderamento. Temos, assim, os bailes de *voguing* da comunidade negra e latina de New York apresentados no documentário *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991); a deserção da sociedade feita pelo casal Jon e Luke em uma jornada de flerte com a pulsão de morte em *The Living End* (Gregg Araki, 1991); as intersecções das identidades e ativismos negro e *queer* em *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991); a reencenação dos crimes cometidos pelo casal Leopold e Loeb em *Swoon* (Tom Kalin, 1992), desta vez sem a salvaguarda do discurso moralista presente na primeira adaptação feita por Alfred Hitchcock (*The Rope*, 1948); a investigação afetiva do submundo marginal em *Poison* (Todd Haynes, 1991), fortemente influenciado pela obra de Jean Genet; o abraço a modos de vida alternativos de *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991); e a própria luta política *queer* reencenada anacronicamente na corte de *Edward II* (Derek Jarman, 1991).

Se, por um lado, é inegável a influência do ativismo lésbico e gay estadunidense no movimento brasileiro, como mostra a emergência deste a partir do contato com aquele, como visto no capítulo anterior, por outro, não é possível traçar um paralelo entre as diversas fases de ambos. Assim, se a resposta daquele à crise de Aids e respectiva inação governamental foi uma virada liberacionista, o contexto brasileiro buscou, ao contrário,

⁸⁶ Para mais detalhes a respeito do ativismo *queer* estadunidense, ver o capítulo 7 do livro *Queer Theory: an introduction* (JAGOSE, 1996).

um aprofundamento assimilacionista (e cuja parceria com o Estado no enfrentamento da epidemia foi, cabe notar, importantíssima⁸⁷).

Nesse contexto, um dos primeiros filmes de longa-metragem brasileiros a se opor diretamente às políticas de representação assimilacionistas foi *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002), que retrata parte da vida de João Francisco dos Santos, pernambucano que morou Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 70 e ficou conhecido tanto por sua insolência e violenta resistência ao controle oficial quanto por suas performances femininas nos palcos de diversos cabarés, bailes e blocos da Lapa.

A abertura do filme, um close (Figura 25) no rosto surrado de João Francisco (Lázaro Ramos) enquanto ele ouve as acusações pelas quais foi preso, pode inclusive ser lida como uma resposta direta às demandas normalizadoras do assimilacionismo, dada a similitude do texto legal com as críticas daquelas:

“O sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabajá da Silva é conhecidíssimo na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alferes proventos de trabalho digno, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade.” (00:01:07)

⁸⁷ Para mais detalhes a respeito das políticas e da parceria ativismo-Estado no enfrentamento da Aids no Brasil, ver (PARKER, 1997).

Figura 25 – João Francisco dos Santos ouve os crimes dos quais é acusado.



Fonte: *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002)

O filme elege João Francisco como seu herói, aderindo a um perfil diametralmente oposto ao encontrado na maior parte no cinema gay brasileiro pós-Retomada. O enredo acompanha uma trajetória marcada por repetidos confrontos com os códigos de conduta vigentes que restringiam as ações e desejos de João Francisco não somente no âmbito sexual e de gênero, mas também no que diz respeito a raça e classe social. Essa abraço à insubordinação do personagem tem ligações estreitas tanto com as estratégias do liberacionismo quanto com a postura do *New Queer Cinema*, algo que fica mais patente ao sabermos que Karim Ainouz havia ele próprio, após um curso de *Cinema Studies* na *New York University*, travado contato direto com o movimento, trabalhando, por exemplo, como diretor de elenco em *Poison* e assistente de edição em *Swoon*.

Além disso, seu personagem atravessado por contradições e ambiguidades coloca em cheque as identidades precisas e bem resolvidas do movimento LGBT, especialmente em sua cisão entre homoerotismo e transgeneridade. O filme traz, pelo contrário, posturas extremas de ambos os gêneros coabitando o personagem de João Francisco: por um lado, malandro violento e chefe de família rígido; por outro, dançarina sensual e sofisticada em suas diversas personas apresentadas no palco e fora dele (Figura 26).

Figura 26 – Os extremos feminino (à esquerda) e masculino (à direita) de João Francisco.



Fonte: *Madame Satã* (Karim Ainouz)

Tais contradições tornam-se particularmente visíveis na relação dele com Tabu (Flávio Bauraqui), fresco amigo e protegido de João e que trabalha também como empregado doméstico para ele. A relação entre os dois conta com repetidas e repentinas passagens de um extremo a outro, com o desconforto causado pelo chefe de família e patrão que faz cobranças de forma despótica e violenta sendo sempre, de súbito, substituído pela cumplicidade afetada e afetiva da troca de confidências entre os dois frescos, como mostra o seguinte diálogo:

João: Que chão imundo é esse, Laurita? Termina de limpar essa porcaria.
[Para Tabu] Já terminou de costurar o vestido da vitória?

Tabu: Já.

João: E as toalhas do Amador, já lavou?

Tabu: Tudo.

João: Então já podia ter lavado o vestido da Madame também.

Tabu: Eu já lavei.

João: Já secou?

Tabu: Meu nome não é sol!

João [arremetendo contra Tabu e jogando-o no chão]: Teu nome é trovão, desgraçado!

Tabu: Ai!

João [acalmado-se, suavizando a expressão e afetando a voz]: E o cu, já deu hoje?

Tabu [sorrindo malicioso]: Hoje ainda não...

(MADAME SATÃ, 00:10:50)

A própria instituição familiar, cara ao assimilacionismo, sofre uma série de deslocamentos no filme: João Francisco, fresco e transformista, ocupa o posto de pai e chefe da família; Laurita (Marcélia Cartaxo), prostituta a quem João serve de cafetão e de amigo é a mãe; sua filha pequena é a prole amada pelo casal; por fim, Tabu (Flávio Bauraqui) faz as vezes de empregada da casa. O movimento aqui é contrário: ao invés de um apagamento de especificidades do homoerotismo e da transgeneridade em direção ao modelo heteronormativo, é a instituição familiar que é tensionada de modo a acomodar subjetividades e práticas deslegitimadas pelas operações normalização.

Se o uso do estereótipo da bicha efeminada de classe baixa e ligada à marginalidade não era novidade no cinema brasileiro, como mostra a sua recorrência nas décadas de 1970 e 80, a grande diferença entre boa parte delas e João Francisco é a mesma que existe entre os personagens do *New Queer Cinema* e os estereótipos nos quais eles se baseiam e que atualizam: a agência e o empoderamento que lhes são dados pela abordagem, potencializando seu efeito político de confronto com o *status quo*.

Cabe notar que, ao analisar dois exemplos específicos de filmes que dialogam com estratégias assimilacionistas – caso de *Do Começo ao Fim* – ou liberacionistas – *Madame Satã* – não pretendo sugerir que a adesão a uma ou a outra é, em si, determinante do posicionamento político do filme. Pelo contrário, a tal adesão juntam-se inúmeros outros elementos que tornam o resultado felizmente mais complexo e imprevisível do que pode parecer à primeira vista. Assim, estando mais próximos do assimilacionismo, da noção de igualdade e do perfil atrelado à identidade gay – caso dos curtas citados no início do capítulo e das longas *As Melhores Coisas do Mundo* (Laiz Bodanzki, 2010), *Teus Olhos Meus* (Caio Sóh, 2011), *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2013) e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014) – ou do liberacionismo, da ideia de diferença e de perfis

mais transgressores – caso dos curtas *Amor de Palhaço* (Armando Praça, 2005) e *Na Sua Companhia* (Marcelo Caetano, 2011), do média *Nova Dubái* (Gustavo Vinagre, 2014) e dos longas *Tudo o que Deus Criou* (André da Costa Pinto, 2012) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – cada filme solicita uma análise particular no esquadramento de seu potencial político. Por outro lado, é a investigação da relação mais geral entre as estratégias políticas, o cinema brasileiro e seu contexto – algo que tento fazer aqui – que pode fornecer subsídios para enriquecer tais análises no que tange o tema.

8 *Camp, queer*

Se o diálogo com estratégias liberacionistas trouxe alternativas à normalização que a identidade gay implicava, como visto no capítulo anterior, o presente capítulo se dedica a analisar duas outras abordagens adotadas pelo cinema gay brasileiro que também tensionaram o modelo igualitário. Uma delas é o recurso ao *camp*, que tanto renovou os laços com uma prática historicamente atrelada à cultura homoerótica masculina quanto rompeu com as noções de respeitabilidade e seriedade próprias do assimilacionismo. A segunda é a adesão a lógicas que tangenciam os princípios dos *estudos queer*, colocando em cheque a base essencialista que rege as identidades LGBT.

O *camp* foi pela primeira vez abordado como objeto de interesse crítico no artigo de 1964 *Notas sobre Camp*, onde Susan Sontag descreve-o como uma sensibilidade ou forma de se relacionar como fenômenos culturais que seria caracterizada sobretudo pela rejeição a instâncias oficiais de legitimação cultural e sua valorização da seriedade, competência formal, profundidade temática e equilíbrio. O *camp*, pelo contrário, abraçaria características historicamente desprezadas como o exagero, o artifício, a frivolidade e a ludicidade, adotando o *kitsch* e a cultura de massa como dois de seus principais objetos de admiração. Além disso, debocharia da própria noção de instância legitimadora, emulando seu ar elitista e aristocrático com humor e ironia. Como resume Sontag:

A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o "sério". Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. (SONTAG, 2015 [1964], p. 10)

Tal postura, segundo ela, estaria intimamente ligada à cultura homoerótica de então, apesar de notar que “se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o Camp, outros teriam.” (SONTAG, 2015 [1964], p. 12)

A conceituação de Richard Dyer, por sua vez, dialoga com diversos elementos levantados por Sontag, mas localizando-os eminentemente no comportamento, ou seja, em um conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias e tons de fala baseados em atributos como teatralidade, exagero, drama, humor afiado e efeminação, bem resumidos pela

expressão brasileira de “dar pinta”. De acordo com ele, essa prática cultural teria sido uma forma de resistência própria do homoerotismo masculino pré-Stonewall, que ajudou a criar uma cultura e senso de comunidade imprescindíveis em meio a um ambiente eminentemente opressor:

Há muito o que se defender na prática do *camp*. Primeiro e acima de tudo, é algo muito nosso. É um modo diferente de nos comportar e de nos relacionar entre nós que desenvolvemos ao longo do tempo. Dar pinta juntos nos dá um tremendo sentimento de identificação e pertencimento. É o único estilo, linguagem e cultura inequivocamente gay. [...] Identidade e união, diversão e perspicácia, auto-proteção e veneno direcionado à sociedade hétero – estas são as vantagens do *camp*.⁸⁸ (DYER, 1999 [1976], pp. 110-111, tradução minha, grifos meus)

O surgimento do *camp* estaria atrelado, inclusive, à emergência da própria cultura homoerótica masculina moderna, como é possível identificar a partir do relato de 1813 de Robert Holloway, que descreve o cotidiano das *molly houses*, expressão inglesa para designar bordéis masculinos frequentados exclusivamente por homossexuais – apelidados então de *mollies* – e que surgiram a partir do advento das grandes metrópoles europeias:

Os *mollies* têm em tão pouca conta as práticas Masculinas, que preferem divertir-se imitando as frivolidades próprias do sexo Feminino, danando-se a falar, andar, fazer reverências, chorar, xingar & imitar todas as formas de Efeminação. [...] Parece-me que grande parte destes répteis assume nomes falsos, pouco apropriados a seus afazeres na vida comum: por exemplo Kitty Cambric é um vendedor de carvão; Miss Selina, escriturário numa delegacia de polícia; Leonora Olhos Negros, um baterista; Bela Harriet, um açougueiro; Lady Godina, um garçom; a Duquesa de Gloucester, um serviçal; a Duquesa de Devonshire, um ferreiro; e Miss Doces Lábios, um vendedor de doces.⁸⁹ (KING, 1994, l. 990-998, tradução minha, grifo meu)

⁸⁸ No original: “*Camping about has a lot to be said for it. First of all and above all, it's very us. It is a distinctive way of behaving and of relating to each other that we have evolved. To have a good camp together gives you a tremendous sense of identification and belonging. It is just about the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male. [...] Identity and togetherness, fun and wit, self-protection and thorns in the flesh of straight society – these are the pluses of camp.*”

⁸⁹ No original: “[*Mollies*] are so far degenerated from all Masculine Department or Manly exercises that they rather fancy themselves Women, imitating the little Vanities that Custom has reconcil'd to the Female sex, affecting to speak walk, tattle, curtsy, cry, scold & mimick all the manner of Effeminacy. [...] It seems the greater part of these reptiles assume feigned names, though not very appropriate to their calling in life: for instance, Kitty Cambric is a Coal Merchant; Miss Selina, a Runner at a Police office; Black-eyed Leonora, a Drummer; Pretty Harriet, a Butcher; Lady Godina, a Waiter; the Duchess of Gloucester, a gentleman's servant; Duchess of Devonshire, a Blacksmith; and Miss Sweet Lips, a Country Grocer.”

Sontag propõe uma distinção clara entre o *camp* involuntário e o proposital: “[o] *camp* puro é sempre ingênuo. O *Camp* que se reconhece como *Camp* em geral é menos prazeroso” (SONTAG, 2015 [1964], p. 5), e cita alguns nomes do cinema que, através de um estilo involuntariamente excessivo, tornaram-se, para ela, objetos de uma especial afeição *camp*, caso de Bussy Berkeley, Josef von Sternberg, King Vidor, Ernst Lubitsch, o horror hollywoodiano clássico, os números musicais de Carmem Miranda e os épicos históricos italianos, entre outros. Tal divisão, porém, é rejeitada por Jack Babuscio em seu *Camp and the Gay Sensibility* (BABUSCIO, 1999 [1997]). Talvez por ter tido acesso à obra cinematográfica de John Waters, Jack Smith, Rosa von Praunheim, Rainer Werner Fassbinder e Ken Russel, nomes que, ao longo dos anos 1970, deliberadamente transformaram a sensibilidade *camp* em um estilo, seu interesse tenha se voltado, ao contrário de Sontag, exatamente para o uso intencional de tais expressões. Nesse sentido, ele defende que o estilo *camp* seria conscientemente caracterizado por quatro elementos principais: ironia, esteticismo, teatralidade e humor.

O apego a tais elementos originaria-se, de acordo com Babuscio, das estratégias de invisibilização da própria cultura homoerótica pré-Stonewall, exemplificadas pela operação de “pagar de hétero”,

um fenômeno geralmente definido pela metáfora do teatro, isto é, interpretar um papel: fingir ser algo que não se é; ou camuflar nossa homossexualidade escondendo fatos sobre nós que possam levar os outros a uma correta conclusão sobre nossa orientação sexual. [...] Tal prática (que pode ser ocasional, contínua, no passado ou presente) significa que o indivíduo deve estar sempre na defensiva, de forma a não ser pego “desviando” dos padrões culturais de gosto, comportamento, fala etc., que são geralmente associados aos papéis masculino e feminino definidos pela nossa sociedade. [...] É essa experiência que produz tal sensibilidade, que leva geralmente tanto a uma elevada consciência quanto a uma apreciação pelo disfarce, atuação, projeção de personalidade e distinção entre comportamentos instintivos e teatrais.⁹⁰ (BABUSCIO, 1999 [1977], pp. 123-124, tradução minha)

90 No original: “*This crucial fact of our existence is called passing for straight, a phenomenon generally defined in the metaphor of theater, that is, playing a role: pretending to be something that one is not; or, to shift the motive somewhat, to camouflage our gayness by withholding facts about ourselves which might lead others to the correct conclusion about our sexual orientation. [...] Such practice of passing (which can be occasional, continuous, in the past or present) means, in effect, that one must be always on one’s guard lest one be seen to “deviate” from those culturally standardized canons of taste, behavior, speech, and so forth, that are generally associated with the male and female roles as defined by the society in which we live. [...] The experience of passing is often productive of a gay sensibility. It can, and often does, lead to a heightened awareness and*

Dyer resume a questão:

Este é o ponto central: nós temos facilidade de nos encaixar, somos bons para entender papéis, convenções, formas e aparências de diferentes círculos sociais. E por quê? Porque tivemos que ser bons nisso, tivemos que ser bons no disfarce, em aparentar sermos mais um do grupo, sermos iguais a todos. [...] Então tivemos que desenvolver um olho e um ouvido para as superfícies, aparências, formas: estilo. [...] Vendo desta forma, a sensibilidade camp é, na prática, um produto de nossa opressão.^{91, 92} (DYER, 1999 [1976], p. 114, tradução minha)

É possível encontrar entre os filmes exibidos pelo Mix Brasil, ano após ano, vários curtas que dialogam com elementos da sensibilidade, das práticas e do estilo *camp*. É o caso, por exemplo, de *Conceição* (Roberto Jabor, 1993), onde duas travestis adotam uma gatinha (de pelúcia) grávida e buscam adaptar-se à futura vida de avós; ou *Serial Clubber Killer* (Duda Leite e Gisele Matias, 1994), uma paródia aos suspenses de assassinos em série, onde um assassino *clubber*⁹³ seduz e mata debochadamente vários tipos reconhecíveis da noite gay; ou *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), paródia aos filmes de investigação do tipo *whodunit*⁹⁴ que se passa em uma boate gay, novamente retratando os tipos mais reconhecíveis de tal universo; ou *Os Clubbers Também Comem* (Lufe Steffen, 1998), comédia que satiriza os fashionistas e sua necessidade de manter-se sempre a par da última moda, seja ela qual for; ou *As Aventuras dos Super Poderosos* (Lico Queiroz e Júlia Jordão, 2001), curta em três pequenos episódios que traz dois super heróis gays encarnados com muita pinta por Johnny Luxo, nome conhecido da noite gay de São

appreciation for disguise, impersonation, the projection of personality, and the distinctions to be made between instinctive and theatrical behavior.”

⁹¹ No original: “Or rather, and this is the point, we find it easy to appear to fit in, we are good at picking up the roles, conventions, forms and appearances of different social circles. And why? Because we’ve had to be good at it, we’ve had to be good at disguise, at appearing to be one of the crowd, the same as everyone else. [...] So we have developed an eye and an ear for surfaces, appearances, forms: style. [...] Looked at in this way, the camp sensibility is very much a product of our oppression.”

⁹² Trazendo essas afirmações, não quero defender um caráter essencialista do *camp*, longe disso. Ao mesmo tempo, é inegável que a experiência de dissimular a própria homossexualidade é ainda recorrente, especialmente em momentos de descoberta, quando a própria família torna-se uma fonte potencial de opressão. E se a efeminação entrou em declínio a partir da popularização da identidade gay, a masculinidade incentivada por tal modelo não deixa de exibir um potencial *camp* em sua teatralização e amplificação de signos que indicam o masculino, como mostram as subculturas homoeróticas das *barbies* e dos *ursos*. Para mais detalhes a respeito das diferentes relações entre o *camp* e as subculturas homoeróticas masculinas, ver (LACERDA, 2011).

⁹³ Frequentador assíduo dos *clubs* ou boates, em geral com figurino chamativo e extravagante.

⁹⁴ Onde, em geral, um grupo de pessoas encontra-se em um ambiente fechado após um crime, e todos serão interrogados na busca do criminoso.

Paulo, e Alexandre Hercovitch, estilista; ou *Nervos de Aço* (Ed Andrade, 2001), uma comédia-musical-*film noir* onde um detetive particular, ao investigar o desaparecimento do ex-marido de uma cliente, começa a adentrar o mundo gay até ser completamente engolido por ele; ou *A Outra Filha de Francisco* (Eduardo Mattos e Daniel Ribeiro, 2005), onde um ingênuo garoto da roça sonha em cantar como transformista os clássicos de Maria Bethânia, em uma paródia ao longa *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005); ou ainda *Um Estranho Ninho* (Matheus Heinz, 2013), onde as travestis Ciça Cyborg e Rúbia Mutt, casadas, encontram um bebê deixado à sua porta e passam a questionar, com muito deboche, suas identidades dentro do novo formato familiar.⁹⁵

É importante marcar a diferença entre o uso recente do *camp* e a exploração histórica do tipo afeminado e da transgeneridade farsesca. Como visto no capítulo 2, tais elementos eram sempre colocados em tensão com a norma e sua comicidade explorada exatamente a partir da incongruência surgida desse encontro, o que sublinhava sua posição de subalternidade em relação ao discurso hegemônico, reforçando-o. Se a reação das políticas de representação atreladas ao assimilacionismo ante tal uso foi um afastamento veemente da pinta, efeminação e transgeneridade, a abordagem *camp* encontrada nos curtas citados, ao contrário, abraçou o estilo por completo, deixando-o contaminar a obra como um todo – da cenografia ao roteiro, do abraço ao artificial à teatralidade e postura de deboche – distanciando-se, assim, de qualquer noção de incongruência. Em resumo, no lugar de reforçar a norma, essa abordagem alçou os próprios elementos atrelados ao *camp* à norma, subvertendo-a.

Dois longas que exprimem de forma clara a adoção do *camp* são *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014)⁹⁶. O primeiro conta a história de Amianto (Deynne Augusto), personagem romântica e sonhadora que passa

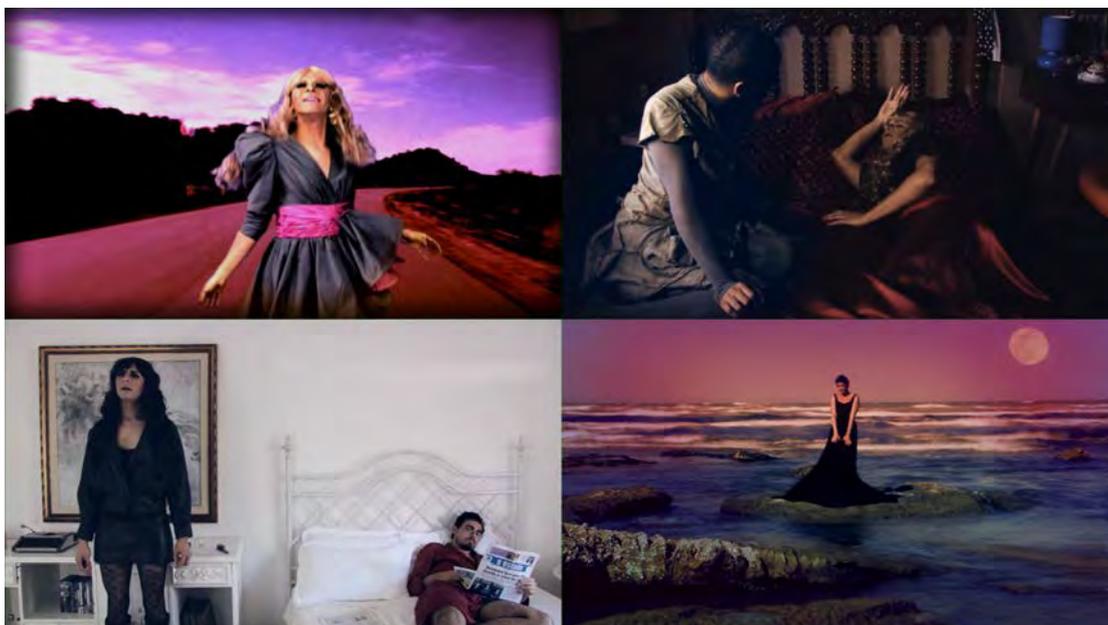
⁹⁵ Se foi possível encontrar um número expressivo de curtas aderindo ao *camp* em meu recorte da Mostra Competitiva do Mix Brasil, há ainda duas sessões específicas do festival que abraçam especificamente o estilo: a *Trash-o-rama*, dedicada ao chamado cinema *trash* (para detalhes a respeito da relação entre o *camp* e o *trash*, ver (LACERDA, 2012)) e o *Show do Gongô*, sessão especial formada por curtas inscritos imediatamente antes da exibição, sem qualquer curadoria, e contando com Marisa Orth como apresentadora, que “gonga” (fazendo soar um grande gongo no palco) e interrompe a exibição dos filmes de acordo com o grau de rejeição – sob a forma de comentários jocosos, gritos e vaias – do público (para detalhes, ver (SILVA, 2012, pp. 261-266)).

⁹⁶ Vale lembrar também de *Onde Andará Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2008) e *Pinta* (Jorge Alencar, 2013), outros dois bons exemplos do *camp* no cinema brasileiro contemporâneo.

o filme em busca de seu grande amor, apesar das repetidas decepções que sofre nas mãos de cada homem com quem se relaciona, desabafando suas tristezas nos ombros de sua fada madrinha, Blanche (Uirá dos Reis). Já o segundo traz como personagens Batman (Everaldo Pontes) e Robin (Tavinho Teixeira), os protagonistas da série de TV da década de 1960 que, em um futuro pós-apocalíptico, distante da fama e glória de seus dias de juventude, moram dentro de uma fábrica abandonada e tentam manter viva a antiga relação conjugal em meio ao tédio e a repetidas crises.

O abraço ao artificial está nos mais variados elementos de ambos os filmes, a começar pela cenografia. No caso de *Doce Amianto*, todos os cenários são carregados de elementos *kitsch*. Algumas cenas contam com o uso assumido da tecnologia *chroma key* (imagens digitalmente adicionadas ao fundo da cena), caso da abertura, onde Amianto corre por uma estrada enquanto seus vestidos mudam. Outras contam com cores digitalmente distorcidas, caso da cena onde uma personagem misteriosa canta uma ópera na praia. O próprio figurino é elevado abertamente ao plano narrativo, com as mudanças súbitas de roupa dentro da mesma cena indicando as variações emocionais da própria personagem (Figura 27).

Figura 27 – Artificialismo em *Doce Amianto*.



Fonte: *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013)

Em *Batguano*, por sua vez, a fábrica abandonada ganha ares de estúdio de cinema, contando uma floresta feita de um ajuntado de imensas plantas em jarros, um trailer que serve de quarto aos protagonistas, salas de jantar e estar montadas no espaço vazio, um

buraco que faz as vezes de piscina e até uma tela de retroprojeção posicionada atrás do carro dos protagonistas. Todo o cenário é iluminado por holofotes cinematográficos visíveis em cena e decorado, novamente, com toda uma gama de elementos *kitsch*, estilo que está também presente no áudio incessante da televisão da sala ligada, que passa programas, filmes e comerciais antigos (Figura 28).

Figura 28 – Artificialismo em *Batguano*.



Fonte: *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014)

Além disso, se o mecanismo de retroprojeção é assumido através da revelação em cena de todo o seu processo de construção, desde o posicionamento dos atores no carro até o acionamento da projeção e das luzes de apoio, a operação alcança um novo patamar de artificialismo no decorrer do filme, quando a perspectiva das imagens exibidas na tela começa a não mais coincidir com o ponto de vista da câmera e a posição do carro (Figura 29).

Figura 29 – Retroprojeção assumida.



Fonte: *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014)

O tom das atuações e do texto, por sua vez, ressaltam uma teatralidade novamente devedora do *camp*. No caso de *Amianto*, tais escolhas fazem referência clara aos contos de fada, seja na construção das frases, na escolha dos termos utilizados e no tom declamativo e infantil com que o texto é falado. Alguns desses elementos podem ser percebidos na transcrição de uma das conversas de Amianto com Blanche:

Amianto: Mas de que adianta viver? Eu estou viva, você está morta. E na verdade, quem cuida de mim é você, minha amiga Blanche!

Blanche: Não fique assim doce Amianto, os dias ruins hão de passar. Oh, não fiquei assim, tudo poderia ser pior. Você está viva e pode escolher que caminho seguir. Oh não, não fique assim, bebê!

Amianto: Você me acha bonita, minha querida Blanche?

Blanche: Oh, sim, claro! Por que uma menininha tão bonitinha faz uma pergunta como essa, hein?

Amianto: Ele não me quer...

Blanche: Ora, doce Amianto, ele não quer ninguém. Nem mesmo sorvete de creme derretido sobre a pera mais gostosa!

(DOCE..., 00:08:50)

Além disso, ambas as protagonistas são interpretadas por atores identificados como homens sem que isso implique necessariamente na transgeneridade das personagens, elemento que o filme deixa propositalmente ambíguo.

Já *Batguano* oscila entre o tom naturalista e inflamado das discussões de relacionamento dos protagonistas, declamações de cunho filosófico e referências ao texto e ao tom do seriado de TV de onde foram tirados os personagens, incluindo as expressões introduzidas pela dublagem brasileira (“Santa vida, Batman, não existe razão para assistirmos isso!” (BATGUANO, 00:14:00) ou “Pela lei da gravidade, Batman, isso me joga pra baixo!” (BATGUANO, 00:16:40)). Essa mistura indistinta de elementos de diferentes extratos culturais – realismo psicológico, filosofia, cultura pop – é outro traço característico do *camp* e de seu desprezo por instâncias legitimadoras e categorias de hierarquização cultural. Isso vale inclusive para a divisão entre temas sérios – supostamente legítimos, urgentes, que merecem receber atenção e posicionamento político – e frívolos – supostamente ilegítimos, desimportantes, alienantes – algo que fica claro em duas sequências. Na primeira, no início do filme, vemos na TV um comercial de uísque da década de 1970, onde uma modelo em uma banheira de espuma serve-se uma dose ao som de um tema sensual da época; acompanhadas pelo mesmo tema, sucedem-se imagens de catástrofes e guerras, como se estas fizessem também parte da peça comercial, denotando uma indistinção entre o frívolo da primeira parte e o sério da segunda. Em outra sequência, Batman lê uma obra de Schopenhauer na privada, entre sons amplificadas de seu processo de excreção, novamente promovendo uma mistura indistinta do mais alto – a filosofia – com o mais baixo – as funções excretoras (Figura 30).

Figura 30 – Mistura indistinta entre frívolo e sério, alto e baixo.



Fonte: *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014)

Essa postura está explícita textualmente na abertura do filme, onde a narração, explicando o mundo pós-apocalíptico do filme, afirma: “vivemos, de toda maneira, uma vida diferente. A ciência e a arte continuam existindo em nosso meio. Mas a ideia de salvar o mundo, ou da busca do verdadeiro e do belo tornou-se menos urgente” (BATGUANO, 00:00:50). Tal afirmação parece dialogar diretamente com os questionamentos a respeito do lugar do *camp* dentro do ativismo LGBT. Se o assimilacionismo, por um lado, nega-o em benefício de um modelo respeitável de homossexualidade, e o liberacionismo, por outro, busca seus traços mais transgressores – em especial a transgeneridade – que lugar teria sua ludicidade e frivolidade?

Em meio a filmes que, a exemplo dos que vimos no capítulo anterior, posicionam-se junto a uma ou outra tendência do ativismo LGBT, *Batguano* parece negar-se uma postura política, uma ideia de “salvar o mundo” ou de buscar o “verdadeiro” e o “belo”. Seus heróis são, nesse sentido, anti-heróis das causas LGBT. Por um lado, vivem em uma relação conjugal muito distante do ideal buscado pelo assimilacionismo, marcada por repetidas crises, discussões e sexo anônimo com terceiros. Por outro, estão também distantes da postura de confronto valorizada pelo liberacionismo. Ao contrário, vivem em um constante estado de tédio niilista, regado a uísque, cigarros, cocaína e programas de TV.

Se Sontag afirma que “a sensibilidade Camp é descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica” (SONTAG, 2015 [1964], p. 2), é outro trecho de seu próprio ensaio que, involuntariamente, identifica um dos elementos de maior potência política da prática:

Camp é a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do "estilo" sobre o "conteúdo", da "estética" sobre a "moralidade", da ironia sobre a tragédia. [...] O Camp é um solvente da moralidade. *Ele neutraliza a indignação moral, promovendo o deboche.* (SONTAG, 2015 [1964], pp. 10-12, grifo meu)

Nesse sentido, é o modelo conjugal heteronormativo que parece ser o principal alvo de deboche de *Batguano*. Por um lado, sua construção calcada no artifício e na teatralidade ressaltam o caráter arbitrário e culturalmente produzido do modelo. Por outro, seu retrato eminentemente negativo, que sublinha o tédio e a estagnação da relação, dá a tônica da crítica, algo que fica claro na mudança pela qual Batman e Robin passam ao final do filme: se eles continuam no mesmo sofá, assistindo letárgicos à mesma TV, desta vez embalam um bebê e têm animais à sua volta, em um *tableau* que remete a um presépio. Esse desfecho parece coroar com ironia o caminho do casal, que teria se iniciado nos anos 1960 (época áurea do seriado de TV a que o filme faz referência), quando a conjugalidade homoerótica tinha um caráter mais comunitário e livre, e alcançado um futuro pós-apocalíptico de conjugalidade heteronormativa e anseios pelo casamento e pela adoção.

Essa crítica, porém, é complexificada pelos pequenos e discretos momentos de alegria em que o filme parece encontrar o seu “verdadeiro” e o seu “belo”. Seja na cumplicidade afetiva do casal que sai “à caça” junto, bebendo e mexendo com os rapazes que passam; seja na risada compartilhada surgida de uma bobagem qualquer da TV; seja no número musical onde Robin se entrega de alma à música *Encanto*, versão de Ney Matogrosso para *Nature Boy*, de Nat King Cole; seja ainda na familiaridade de corpos que se reconhecem, dormindo encaixados (não à toa, alguns desses momentos remetem ao modelo conjugal prévio, como a “caça” em grupo e o número musical que alude aos shows de *drag*). Com isso, o filme transcende a crítica unilateral, apresentando brechas e pontos de fuga sob a superfície do modelo conjugal em questão.

Doce Amianto, por seu turno, é estruturado a partir de momentos de enamoramento e decepção, em uma abordagem jocosa que tem como alvo o ideal de amor romântico de sua protagonista, operação que tanto o prólogo – onde Amianto tenta fazer as pazes com

seu amor e é rejeitada por ele de forma violenta – quanto a narração inicial de Blanche – “imaginar o amor é poético. Amar é pôr a poesia em risco” (DOCE..., 00:08:40) – já antecipam. Novamente, o artifício e a teatralidade parecem operar uma desnaturalização do modelo, que é também continuamente solapado pela não conformidade entre as expectativas “ingênuas” de Amianto e realidade cruel que ela encontra. Nesse sentido, é somente após sucessivas frustrações que ela inicia um processo de superação de seus devaneios, e a longa cena de sexo que fecha o filme termina por introduzir uma nova Amianto, distante amor romântico transcendente e próxima do prazer carnal e sem maiores expectativas. Sua narração final deixa claro esse processo de “amadurecimento”:

“Somos desimportantes, talvez, e isso me engasga. Saber que traremos nos ombros somente o sabor da falta é algo que me deixa tensa, que insurge em combustão aqui dentro. E a vontade de acertar no grito e no caminho é cada vez maior. Preciso mudar o mundo. Preciso mudar o mundo, embora prefira um segundo contigo, meu amor.” (DOCE..., 01:05:00)

Esse sequência final parece trair a essência do *camp*, com a frivolidade própria dos devaneios da protagonista sendo finalmente superada, dando lugar a uma postura mais prática e explicitamente política, já que é preciso “mudar o mundo”. Não à toa, é na cena anterior que a fada Blanche, parceira de suspiros e fantasias e que alimenta durante todo o filme o romantismo de Amianto, despede-se dela para sempre.

Tal leitura, porém, é complexificada pelo epílogo do filme, onde o esteticismo, o artifício e a ludicidade são reafirmados na longa cena em que Amianto dança sob luzes móveis e multicoloridas, quebrando qualquer tom de seriedade que o distanciamento de seus sonhos românticos poderia sugerir. Afinal de contas, mesmo que seja preciso mudar o mundo, ainda assim é preferível “um segundo contigo, meu amor.”

Se não é algo a que *Doce Amianto* e *Batguano* se dedicam especificamente, a crítica ao caráter normativo das identidades sexuais e de gênero foi tratada diretamente por um

outro grupo de filmes, em consonância com a popularização dos estudos *queer* ao longo da década de 1990.

A perspectiva pós-estruturalista foi a principal responsável por desafiar o conceito clássico de identidade, desenvolvido a partir da lógica do sujeito moderno pós-cartesiano, portador de certa essência pessoal e intransferível, que definiria quem ele é, notadamente em termos de raça, etnia, gênero e orientação sexual. Tomando de empréstimo elementos das obras de Michel Foucault e Jacques Derrida, Judith Butler defendeu que, ao contrário, as identidades seriam produzidas no e pelo discurso, ou seja, que rótulos como negro, lésbica, gay ou mulher, mais que *descreverem* identidades, *produziriam-nas*, determinando certos modelos de conduta. Nesse sentido, as identidades – em especial as de gênero – seriam constituídas *performativamente*, ou seja, os indivíduos amoldariam-se a determinada identidade a partir da citação e repetição – regulada pela sociedade – daquilo que se considera o seu ideal:

No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo.” Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (2008 [1990], p. 48, grifo no original).

Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma essência que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado da realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente a sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar nelas; a construção “obriga” a nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação (2008 [1990], p. 199).

A própria identidade sexual, centrada contemporaneamente na noção de orientação sexual, foi também questionada nos mesmos termos, como evidencia Eve Kosofsky Sedgwick:

É surpreendente que, das várias dimensões sobre as quais a atividade sexual de uma pessoa pode diferenciar-se da de outra (dimensões que incluem preferências por certos atos, certas zonas e sensações, certos tipos físicos, certa frequência, certos investimentos simbólicos, certas relações de idade ou poder, certo número de participantes etc. etc. etc.), precisamente uma, *o gênero do objeto de desejo*, tenha emergido na virada do século, e tenha se mantido como dimensão de classificação da atividade sexual, a partir da categoria de ‘orientação sexual’.⁹⁷ (1990, p. 8, tradução minha, grifo meu)

As próprias identidades LGBT disseminadas pelo modelo igualitário têm um caráter eminentemente essencialista, ou seja, são consideradas permanentes, estáveis e bem definidas, ponto que é alvo de inúmeras disputas, já que grupos conservadores advogam, ao contrário, pelo seu caráter reversível, ou seja, pela possibilidade de cura e de renúncia da homossexualidade e transgeneridade (mas, curiosamente, não da heterossexualidade e cisgeneridade). Nesse sentido, a escolha do movimento ativista por utilizar a expressão “orientação sexual” foi estratégica:

A partir dessa utilização [da expressão orientação sexual], a polêmica entre homossexualidade como “opção” ou como “essência” deixa de estar tão presente no cotidiano dos grupos. “Orientação sexual” era uma expressão que permitia, ao mesmo tempo, afirmar uma certa concretude para a experiência da homossexualidade, sem necessariamente entrar em questão sobre suas causas mais profundas, ou seu caráter “essencial”. [...] [Ao mesmo tempo,] a defesa da legitimidade da homossexualidade, apesar da “solução de consenso” representada pela utilização da expressão “orientação sexual”, tende muitas vezes a reanimar a ênfase em explicações da homossexualidade a partir de uma “essência”, inata ou adquirida em tenra idade (FACHINNI, 2005, p. 117).

As práticas sexuais, porém, apontam para uma situação muito mais complexa e fluida do que o tratamento essencialista permite conceber. Já em fins da década de 1940, por exemplo, o popular estudo estatístico do biólogo e sexólogo Alfred Kinsey intitulado *Sexual Behavior in the Human Male*, que abordou os hábitos sexuais estadunidenses a partir de milhares de entrevistas, classificou o direcionamento do desejo masculino a partir de uma escala de sete níveis. No primeiro nível, estavam os indivíduos que tinham

⁹⁷ No original: “It is a rather amazing fact that, of the very many dimensions along which the genital activity of one person can be differentiated from that of another (dimensions that include preference for certain acts, certain zones or sensations, certain physical types, a certain frequency, certain symbolic investments, certain relations of age or power, a certain species, a certain number of participants, etc. etc. etc.), precisely one, the gender of object choice, emerged from the turn of the century, and has remained, as the dimension denoted by the now ubiquitous category of ‘sexual orientation.’”

tido relações exclusivamente com mulheres enquanto no último, exclusivamente com homens, ou seja, o que poderíamos descrever como condutas hétero e homossexual, respectivamente. Se 54% de sua amostra localizava-se nesses extremos, o interessante é que o restante, 46%, estava nos níveis intermediários, que descreviam indivíduos que haviam tido ou mantinham contato sexual com ambos os sexos (SULLIVAN, 2007 [2003], p. 17), contrariando a relevância que os rótulos homo e heterossexual tinham e têm ainda hoje na classificação do comportamento sexual, algo que os estudos *queer* comprovam através da análise do processo de produção e disseminação de tais categorias.

Nesse sentido, é da crítica ao caráter determinista e regulador das categorias sexuais que trata, por exemplo, o curta *Rótulo* (Felipe Cabral, 2013), que acompanha uma conversa entre os amigos Fernando, gay assumido, e Carol, lésbica assumida. Na manhã após uma noite de diversão, o questionamento dela a respeito da qualidade de seu beijo dá lugar a um debate acalorado sobre os rótulos que eles assumem para si frente à não conformidade daqueles em relação às suas práticas, como mostra o seguinte trecho (condensado) da conversa:

Carol: Meu ex não era homem, hétero. Se ele fosse, não teria ficado com você.

Fernando: Ué, mas minha ex ficou com você. Ela não é mulher, então? E foi só uma vez, ele só tava experimentando.

Carol: Homem que é homem não experimenta.

Fernando: Então sapata que é sapata não fica com homem. Você já ficou comigo, já namorou seu ex... E eu, sou o que?

Carol: Gay.

Fernando: Mas antes de eu ficar com homem, eu só pegava mulher.

Carol: Você era hétero.

Fernando: Mas e depois de gay que eu continuei pegando mulher?

Carol: Bi.

Fernando: Mas o que eu gosto mesmo é de homem. E outra, tem muita mulher que gosta de pegar veado.

Carol: Mas como é que você sai por aí pegando mulher e dando pra homem? Você não pode fazer isso!

Fernando: Por quê?

Carol: Por quê? Ué, porque... porque é estranho!

(RÓTULO, 00:06:40)

Alguma Coisa Assim (Esmir Filho, 2006), da mesma forma, acompanha o incômodo de Mari com a indefinição da sexualidade de seu amigo, Caio, que nunca havia ficado com ninguém. Leva-o então, a uma boate gay, incentivando-o a assumir-se. Ironicamente, é quando ele fica com um rapaz e começa a se sentir confortável na identidade gay que ela, temendo perder a chance de envolver-se afetivamente com ele, começa a listar todas as desvantagens de se enquadrar numa categoria estanque e se fechar para as múltiplas possibilidades que a vivência de um desejo mais livre pode trazer.

Questões similares são tratadas ainda pelos curtas *Ópera Curta* (Marcelo Laffitte, 2004), que acompanha os encontros, desencontros e confrontos entre um casal de lésbicas e uma mulher trans durante a parada da diversidade sexual do Rio, terminando com as três fazendo as pazes e partindo juntas; *Beijo de Sal* (Felipe Barbosa, 2006), que apresenta uma relação de amizade entre dois velhos amigos que, dada a sua peculiar intimidade, começa a interferir no noivado de um deles; *Entre Cores e Navalhas* (Catarina Accioly e Iberê Carvalho, 2007), que retrata a fluidez de desejo e gênero de seu protagonista, Antony; este, ao se apaixonar por Esperança, cobradora do ônibus que pega todos os dias, decide deixar seu namorado e fazer uma cirurgia de redesignação genital, passando a viver com ela como mulher; e ainda *O Amor que Não Ousa Dizer Seu Nome* (Bárbara Roma, 2013), que acompanha o início do relacionamento entre Leila, cabeleireira e mulher cis e Michela, sua cliente e mulher trans.

Toda essa produção joga luz no caráter regulador e nas contradições das identidades hétero e LGBT que, em seu enquadramento tanto do desejo – de teor estanque e configuração dirigida exclusivamente ao sexo oposto ou ao mesmo sexo – quanto do gênero – também estacionado em um dos extremos entre cis e transgeneridade – deslegitima vivências que os transcendam. O exemplo mais claro disso está na bissexualidade que, mesmo estando representada pela letra B na sigla LGBT, ainda assim tem muitas vezes sua legitimidade questionada a partir da defesa de seu caráter temporário, que deverá ser obrigatoriamente superado em benefício de uma postura propriamente homo ou heterossexual.⁹⁸

Foi somente com *Elvis & Madona* (Marcelo Laffitte, 2010) que uma relação conjugal *queer* chegou ao longa-metragem, através do relacionamento entre Elvis (Simone

⁹⁸ Para detalhes a respeito de tal postura dentro do ativismo LGBT brasileiro, ver (LEWIS, 2012).

Spoladore), lésbica masculina, fotógrafa e entregadora de pizza e Madona (Igor Cotrim), travesti cabeleireira e transformista. O filme em si é composto de elementos *a priori* incongruentes: por um lado, identidades transgressoras em relação aos padrões do assimilacionismo formando um enlace que transcende a sua lógica; por outro uma estrutura calcada em modelos populares e amplamente disseminados e aceitos, caso da comédia romântica e da exploração da comicidade baseada em estereótipos.

Nesse sentido, a transgeneridade, que se tornou um elemento incômodo ao homoerotismo em sua versão assimilacionista, como visto no capítulo anterior, é algo que ambas as personagens assumem com orgulho, como no momento em que Madona descreve o show que sonha em montar: “Esse show, Elvis, sabe, é uma coisa assim que vem do fundo da alma, você entende? É uma questão de dignidade, inclusive dignidade de classe, viu? Travestis unidas, jamais serão vencidas!” (ELVIS..., 00:28:50). Ou quando Elvis conversa com o editor do jornal para o qual trabalha como fotógrafa *freelancer* a respeito de sua gravidez, fruto do início do relacionamento do Madona:

Clark: E aí, como é que tá o neném?

Elvis: Tudo ótimo.

Clark: Cê é casada? [Ela confirma.] É, porque a gente nunca conversou sobre isso. Mas você é... [passa um tempo procurando a melhor palavra.]

Elvis: Entendida.

Clark: Isso! Entendida.

Elvis: Eu sou gay sim.

Clark: Você é casada, é gay e tá grávida? [Ela confirma novamente. Ele balança a cabeça, um pouco confuso, e muda de assunto.] Vamo correr, vamo correr porque... agora é correr pro fechamento.

(ELVIS, 01:18:50)

A própria relação conjugal entre as identidades da lésbica e da travesti foge aos arranjos vislumbrados tanto pela matriz heterossexual de inteligibilidade quanto pela homonormatividade própria do assimilacionismo. No primeiro caso, se há uma defesa do enlace entre mulher e homem, este passa obrigatoriamente pela cisgeneridade, condição que exclui o casal já de início. O segundo, por sua vez, privilegia as uniões homoeróticas, novamente tornando ininteligível a relação entre Elvis e Madona, seja baseando-se no gênero que lhes é atribuído pelo discurso hegemônico – mulher e homem – seja baseando-se no gênero que elas adotam em seu comportamento cotidiano

– homem e mulher. Como comenta Pat Califia a respeito de uma vivência similar: “Eu me considero lésbica [...] e eu me relaciono também com gays, e sexo com homens fora do contexto da comunidade gay não me desperta o mínimo interesse. É engraçado que quando dois homossexuais de sexos opostos fazem sexo, ainda assim é *sexo homossexual*” (CALIFIA, 1983, p. 25, tradução minha, grifo meu). Tivesse tal relato sido escrito alguns anos depois, Califia provavelmente teria utilizado a expressão *sexo queer*.

Se as identidades e o relacionamento entre Elvis e Madonna apresentam um caráter eminentemente transgressor em relação aos discursos hegemônicos, o filme opta por abordá-las através de sua completa naturalização. Isso pode ser percebido já no momento em que elas se conhecem, quando Elvis, em seu primeiro dia de trabalho, entrega uma pizza no apartamento de Madonna, que se encontra ferida no chão após ter levado uma surra de João Tripé (Sérgio Bezerra), antigo parceiro de trabalho na indústria pornográfica, que rouba também o dinheiro que ela havia juntado para montar um espetáculo. Desde o encantamento inicial de uma pela outra, passando pelo flerte mútuo até a concretização da relação e do sexo entre elas, nem elas próprias nem tampouco os personagens que as rodeiam levantam quaisquer questionamentos a respeito da suposta incongruência do enlace (Figura 31).

Figura 31 – Vários estágios do relacionamento entre Elvis e Madonna.



Fonte: *Elvis & Madonna* (Marcelo Laffitte, 2010)

Nesse sentido, a decisão por estruturar o romance através do gênero da comédia romântica, que conta com códigos largamente disseminados, mostra-se adequado a tal

operação de naturalização. De acordo com Frank Krutnik, o gênero passou por sucessivas modificações, acompanhando mudanças da própria sociedade. Assim, da defesa de valores eminentemente vitorianos de exemplos da década de 1920, a comédia romântica adaptou-se à emancipação feminina de meados da Segunda Guerra Mundial, ao retorno aos valores familiares das décadas de 50 e 60 e à psicanalização das relações dos anos 70. Até elementos aparentemente imutáveis como o perfil branco, heterossexual e de classe média e alta característico de boa parte da história do gênero se dobrou à exploração de nichos de mercado como o negro, nos anos 80, e o latino, lésbico e gay, nos anos 90 (KRUTNIK, 2002, pp. 5-8).

Dois elementos, porém, continuaram intactos. O primeiro deles é a sua estrutura básica, que conta até hoje com os mesmos três atos, com poucas variações: no primeiro, a dupla (ou duplas) de protagonistas se conhece; no segundo, se depara com obstáculos de cunho interno ou externo, o que leva a uma separação temporária; no terceiro, supera tais obstáculos e concretiza o enlace. O segundo elemento historicamente atrelado ao gênero é o próprio modelo conjugal heteronormativo (mas não necessariamente heterossexual, como visto), objetivo final da narrativa e centrado no núcleo familiar, exclusividade afetiva e sexual e prioridade sobre qualquer outro tipo de relação, que contou da mesma forma com um mínimo de variação ao longo do tempo.⁹⁹

No caso de *Elvis & Madona*, tanto o modelo conjugal quanto a estrutura básica da comédia romântica são respeitados. Após o contato inicial e início do relacionamento entre as protagonistas, o que inclui a gravidez de Elvis, o filme inaugura seu segundo ato a partir de três obstáculos a serem enfrentados pelo casal: em primeiro lugar, as ameaças de João Tripé; em segundo, a possível reação da família conservadora de Elvis ante o relacionamento; por fim, os seus conflitos internos ao lidar com o passado de Madona. Após um clímax em que os obstáculos são transpostos, a união pode finalmente se concretizar, sendo coroada com um bebê e com o show que Madona almejava montar há anos.

⁹⁹ Um dos subgêneros que provocou certo tensionamento do modelo conjugal, por exemplo, é o do *bromance*, onde a prioridade da conjugalidade heteronormativa entra em conflito com as relações de amizade, especialmente no lado masculino do casal. A amizade, assim, incorpora-se à estrutura do gênero como o “obstáculo” que perfaz seu segundo ato, em geral entrando em um consenso com a conjugalidade no ato final. (ALBERTI, 2013, pp. 25-43)

Tal submissão à estrutura da comédia romântica, porém, implica em uma domesticação do caráter transgressor das identidades? Se analisarmos como se deu o processo de ampliação do gênero cinematográfico na década de 1990, que passou, nos Estados Unidos, a englobar identidades e relações homoeróticas, não parece ser o caso. De acordo com Benschhoff e Griffin (2004, pp. 1-30), um dos grandes responsáveis pelo reconhecimento do nicho de audiência lésbico e gay pela indústria cinematográfica, no início dos anos 90, foi o *New Queer Cinema*, citado no capítulo anterior. Nesse sentido, se os filmes independentes desse movimento traziam representações subversivas do homoerotismo, resgatando estereótipos incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento bem ao gosto do liberacionismo, as comédias românticas lésbicas e gays produzidas pelos grandes estúdios logo em seguida apostaram, ao contrário, nas representações respeitáveis e inofensivas (e, além disso, brancas, cisgêneras e de classe média e alta) valorizadas pelas políticas de representação ligadas ao assimilacionismo. Assim, se por um lado o gênero da comédia romântica modificou-se e expandiu-se em busca de um novo nicho de mercado, as identidades representadas também foram domesticadas para adequar-se a ele.

Isso não é, nem de longe, o que ocorre em *Elvis & Madona*. Como vimos anteriormente, o filme abraça e defende os elementos mais incômodos tanto das identidades representadas quanto do relacionamento entre elas, em relação não só à matriz de inteligibilidade heterossexual mas às normas estabelecidas pelo assimilacionismo. Nesse sentido é exemplar abordagem do filme da problemática inerente à diferença de classe entre Elvis e Madona, questão que foi inclusive silenciada no processo passagem da bicha para o gay, como visto nos capítulos anteriores. O filme, pelo contrário, utiliza o desconforto de Elvis – fruto de uma família de classe média conservadora – com o passado de Madona como atriz pornô e prostituta como recurso dramático para o gênero, tornando-o um dos obstáculos à concretização do relacionamento. Nesse sentido, se há uma dificuldade inicial de Elvis em assumir a relação para si e para a família devido a essa diferença social, o momento em que ela é obrigada por João Tripé a assistir a um dos filmes pornográficos de Madona torna-se a crise-clímax do filme, e que logo será superada em benefício de um final feliz.

Assim, o relacionamento e as identidades são incorporadas ao formato da comédia romântica sem qualquer prejuízo ao seu caráter transgressor, em um uso propriamente

subversivo do gênero. Reforçando tal leitura, podemos encontrar o mesmo tipo de cuidado com a preservação do potencial político do material na utilização de um humor chanchadesco que se apoia em inúmeros estereótipos, do dono nordestino ao motoboy carioca suburbano da pizzaria onde Elvis trabalha e do dono e maquiador pintosos às cabeleireiras afetadas do salão de beleza onde Madona trabalha.

Um dos riscos de seu uso acrítico seria a reafirmação do local de subalternidade a que os estereótipos pertenceriam por definição, como afirma Richard Dyer:

Com o uso do estereótipo, a cultura hegemônica impõe suas normas aos grupos subordinados, ressaltando sua inadequação e impondo-lhes a pecha de inferioridade, doença e bizarria, reforçando por sua vez a legitimidade da dominação operada por ela.¹⁰⁰ (DYER, 1977, p. 30, tradução minha)

Porém, da mesma forma que ocorre com a adoção da estrutura da comédia romântica, o uso dos estereótipos é pensado de forma a complexificá-los e subvertê-los. Wendell (Karan Machado), o motoboy carioca suburbano que passa cantadas infames para Elvis durante boa parte do filme, por exemplo, mostra-se sensível e torna-se um apoio para ela ao saber de sua gravidez. Os comentários preconceituosos de Carlos, o dono nordestino da pizzaria, são sempre confrontados pelas críticas de sua esposa (Pia Manfroni) à sua postura. O estilo *camp* e afetado do salão de beleza onde Madona trabalha, seja partindo do dono e do maquiador gays, seja das cabeleireiras, não é objeto – como em boa parte do humor chanchadesco – mas sujeito do humor, feito eminentemente a partir de uma linguagem e veneno próprios das bichas que, junto com as mulheres, servem ainda de rede de apoio à própria Madona.

Exemplar dessa subversão é a própria família conservadora de Elvis. Por um lado, ela serve de contraponto à naturalização do casal de protagonistas, sendo um emblema de uma heteronormatividade fraturada, que é tudo, menos normal: pai submisso, mãe dominadora e histérica, irmã invejosa e dissimulada, avó desbocada. Por outro, tal operação é ela própria subvertida quando o filme deixa que os afetos surjam mesmo dentro das relações mais conflituosas, como no caso da seguinte conversa entre Elvis e

¹⁰⁰ No original: “*In stereotyping the dominant group apply their norms to subordinated groups, find the latter wanting, hence inadequate, inferior, sick or grotesque and hence reinforcing the dominant groups’ own sense of the legitimacy of their domination.*”

Soraya (Maitê Proença), sua mãe, quando aquela vai visitá-la junto com Madona para contar que está grávida:

Soraya: Quem você pensa que é, Elvira. Quem você pensa que é? Você pensa que você é o Elvis, mas você não é o Elvis. Elvis é um personagem que você inventou. Você é Elvira, El-vi-ra! Olha, você olhe pra mim quando eu estiver falando, Elvira.

Elvis: Caralho...

Soraya: O quê? Olhe aqui, vou te dizer uma coisa. Eu pareço louca, mas eu não sou louca. Apesar de todos os problemas que existem nessa família, nós ainda somos uma fa-mí-lia. Graças a Deus... E a mim, é claro. Você nunca teve amigos, Elvira. No colégio as meninas tinham medo de você. E os meninos, você esmurrava. Você se lembra daquela vez que você chutou o olho de um garoto por causa de um jogo de futebol de botão? [Elvis cruza os braços, sem paciência.] O menino ficou uma semana com o olho inchado, deste tamanho, roxo. Você quase foi expulsa do colégio! Que vergonha, meu Deus do céu! O padre Gregório gritando 'delinquente, deliquente!' E agora você me aparece dizendo que está vivendo com esta... err... pessoa... E que você está grávida? Não é? Olha aqui, a sua avó é uma demente, o seu pai está na merda, a sua irmã é uma débil mental, e você está grávida. E eu estou fodida, não é? [A expressão de Soraya suaviza-se. Elvis ri, demonstrando familiaridade com o sermão. Elas dão-se as mãos.] Meu amorzinho, eu estou tão orgulhosa de você!

(ELVIS..., 01:12:30)

Assim, ao invés de termos a submissão de uma relação e identidades *queer* às normas da comédia romântica e do humor chanchadesco, estes é que são tensionados e subvertidos pelas primeiras. Ou seja, *Elvis & Madona* consegue tanto manter o caráter transgressor das protagonistas e da relação entre elas quanto dobrar (ou *to queer*¹⁰¹) o próprio gênero que utiliza, atingindo uma rara harmonia entre os potenciais de transgressão *queer* e a ampla comunicação dos formatos populares.

¹⁰¹ Quando usado como um indicativo de ação (*to queer, queering*), a expressão refere-se a uma operação de apropriação ou subversão de um elemento próprio do discurso hegemônico a partir da lógica da cultura subalterna.

9 Considerações finais

Inicialmente, minha pesquisa de doutorado buscava investigar a forma com que os curtas-metragens brasileiros das duas últimas décadas, em sua representação do homoerotismo masculino, refletiam a emergência do modelo igualitário e da identidade gay. Esse projeto passou por algumas crises, em especial após a qualificação, quando a banca constatou que tal questão dificilmente se prestaria ao aprofundamento necessário a uma tese. Nesse momento, veio a decisão de transformar o projeto inicial em um dos capítulos de uma pesquisa de caráter panorâmico, ampliando seu recorte para abarcar o homoerotismo masculino no cinema brasileiro como um todo. Se o formato panorâmico não me autoriza a tecer conclusões gerais nestas considerações finais – pelo contrário, tentei em cada capítulo trazer conclusões particulares a cada questão tratada – utilizo-o para comentar as lacunas e possíveis desenvolvimentos futuros da pesquisa.

Ao travar um contato cronológico com mais de cem filmes brasileiros que abordam o homoerotismo masculino, entre longas, médias e curta-metragens, o fato de eu não ter inicialmente uma problemática específica que direcionasse meu olhar permitiu que as questões tratadas em cada capítulo emergissem de certos subconjuntos de filmes de forma espontânea. Ainda assim, eu havia me imposto uma resolução inicial: tentar ao máximo evitar a perspectiva crítica que repousava sobre as políticas de representação e sua exigência de valoração das representações em consonância com as necessidades do assimilacionismo.

Se, por um lado, eu julgo que a tese foi bem sucedida no intento de esquivar-se de tal perspectiva, por outro, olhando em retrospectiva, percebo que questões ligadas à representação se fizeram mais presentes do que eu havia planejado inicialmente. Não mais através da crítica a representações consideradas nocivas ao projeto assimilacionista, mas exatamente o contrário: por meio tanto da crítica àquelas que, em conformidade com tal projeto, tinham o efeito de produzir um padrão excludente de vivência homoerótica – branco, cisgênero, de classe média e conjugalidade heteronormativa – quanto do elogio a representações que subvertiam tal padrão, o que pode ser visto nos capítulos 2, 5, 7 e 8 (ao mesmo tempo, percebo os capítulos 3, 4 e 6 conseguiram trilhar outros caminhos e abordagens).

Suspeito, a partir disso, que a questão da representação não esteja tão superada como davam a entender alguns pesquisadores que citei na introdução, caso, por exemplo, de Peggy Phelan e Thomas Waugh. Eventos recentes reforçam tal percepção, como as inúmeras discussões geradas a partir do beijo entre as personagens das atrizes Fernanda Montenegro e Nathália Timberg na novela Babilônia, ou da peça de publicidade de O Boticário que, em razão do dia dos namorados, trazia um casal gay, ou ainda da transexual que, vestida de Jesus, percorreu toda a Parada do Orgulho LGBT de São Paulo amarrada a uma cruz. Não mais tomadas como responsáveis por produzir de um discurso positivo a respeito do homoerotismo que livraria de uma vez por todas a sociedade do preconceito, tais representações parecem constituir-se, nesse novo momento, como nós de disputa entre os segmentos antagônicos do movimento LGBT e do neopentecostalismo mais extremo. Nesse sentido, um dos possíveis desenvolvimentos futuros da pesquisa – e o que mais me instiga no momento – é exatamente uma investigação genealógica a respeito das diferentes relações entre os movimentos identitários (com foco no movimento LGBT) e as representações.

Além disso, várias outras questões também identificadas durante o contato com meu *corpus* inicial foram deixadas de lado devido ao tempo limitado do doutorado. É o caso, por exemplo, de certas problemáticas que poderiam ser analisadas a partir de um subconjunto diferente de filmes. A espectadorialidade *queer*, de que tratei no capítulo 3 a partir das chanchadas, poderia ser também examinada nas pornochanchadas, por exemplo. Da mesma forma que a problematização da homofobia, que investiguei no capítulo 4 a partir de *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964) e *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966) poderia ser aprofundada no contexto das décadas de 1970 e 80, algo que toquei apenas de forma superficial no capítulo 5, uma vez que a questão central do capítulo dizia respeito à relação dos filmes desse período com as identidades homoeróticas masculinas então vigentes.

Há também questões que poderiam ser abordadas de forma vertical, cruzando a história do cinema brasileiro como um todo, ao invés de tratadas a partir de um subconjunto específico de filmes temporalmente definido. Se a estratégia ativista liberacionista, em sua valorização do potencial transgressor de identidades incômodas às normas hegemônicas, é encontrada de forma preponderante no cinema contemporâneo, como visto no capítulo 7, é possível também localizá-la em exemplos pontuais de outros

períodos, como mostra *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979), abordado no capítulo 5. Ou a abordagem assimilacionista que, se está bastante atrelada à emergência do modelo igualitário e da identidade gay, como visto também no capítulo 7, pode ser encontrada pontualmente em filmes de outros períodos, caso de *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979) e *Aqueles Dois* (Sérgio Amon, 1985).

Há ainda movimentos não tratados aqui mas que apresentam, à primeira vista, grande potencial para discussões a respeito da representação e uso do homoerotismo e da transgeneridade. É o caso, por exemplo, do Cinema Marginal, do ciclo do Super 8 e do cinema juvenil da década de 1980, que trazem a abordagens singulares dos temas. Ou do Cinema Novo, neste caso devido a uma ausência manifesta de tais representações.

Em resumo, além contribuir através das questões aqui desenvolvidas, espero que esta tese sirva ainda de ponto de partida para caminhos não trilhados na investigação do homoerotismo e da transgeneridade na cultura de massa do país e, especificamente, no cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Tese de doutorado, Curso de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, 2002.

ADNUM, Mark. **The Celluloid Closet**. Disponível em <http://brightlightsfilm.com/73/73books/celluloidcloset_adnum.php#.U440ZWSi0mQ>. Acesso em 3 de junho de 2014 [2011].

ALBERTI, John. I Love You, Man: gender genre instability in the bromance. In: **Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy**: Gender as Genre. New York: Routledge, 2013.

ALÔ, Alô Carnaval. Direção: Adhemar Gonzaga. Produção: Cinédia S.A. Rio de Janeiro – RJ, 1936. 80 min.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Presença, 1974 [1971].

AMORES Possíveis. Direção: Sandra Werneck. Produção: Cineluz Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro – RJ, 2001. 90 min.

ANGELO, Vitor. **A transfobia e a homofobia entre os LGBTs**. In: Folha de São Paulo, 30 dez. 2013. Disponível em: <<http://blogay.blogfolha.uol.com.br/2013/12/30/a-transfobia-e-a-homofobia-entre-os-lgbts/>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca. Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

BABUSCIO, Jack. Camp and the Gay Sensibility. In: **Camp**: Queer Aesthetics and the Performing Subject. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999 [1977].

BAHIA de Todos os Santos. Direção: Trigueirinho Neto. Produção: Ubayara Filmes. São Paulo – SP, 1960. 101 min.

BARTHES, Roland. **Mitologias** (4ª ed.). Rio de Janeiro: Difel, 2009 [1957].

BARTHES, Roland. **S/Z**. New York: Blackwell, 1974 [1973].

BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. Produção: Vã Ventura, Pigmento Cinematográfico. João Pessoa – PB, 2014. 73 min.

BEIJO, O. Direção: Flávio Tabellini. Produção: Serrador Companhia Cinematográfica; Flávio Tambellini Produções. Rio de Janeiro – RJ, 1964. 78 min.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986 [1936], pp. 165-196.

BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. **Queer Cinema - The Film Reader**. New York: Routledge, 2004.

BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. **Queer Images - A History of Gay and Lesbian Film in America**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. In: **Cadernos Pagu**. 2007, n.28, pp. 257-283.

BOLETIM do Grupo Gay da Bahia. Salvador: Grupo Gay da Bahia, ano XII, n. 27, ago. 1993.

BUARQUE, Marco Dreer. **A experiência com restauração de filmes no Brasil**. Rio de Janeiro: Mosaico, Cpdoc/FGV, v. 3, n. 5, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 [1990].

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1999 [1990].

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. In: **Alceu**. N. 15, V. 8., jul./dez. 2007, pp. 196-216.

CALIFIA, Pat. Gay Men, Lesbians, and Sex: Doing It Together. In: **Advocate**, 7 Jul. 1983, pp. 24-27.

CAPARICA, Marcio. **Muito esforço por nada: o problema dos gays machões**. In: Lado Bi, 11 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.ladobi.com/2014/03/gays-machoes/>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

CARRARA, Sérgio. Só os viris e discretos serão amados ? In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 19 jun. 2005.

CARRARA, Sérgio. Políticas e direitos sexuais no Brasil contemporâneo. In: **Revista Bagoas**. Natal: UFRN, N. 5, 2010, pp. 131-147.

CINEMA em Sete Cores. Direção: Rafaela Dias; Felipe Tostes. Rio de Janeiro – RJ, 2008. 34 min.

COMEÇO ao Fim, Do. Direção: Aluizio Abranches. Produção: Pequena Central de Produções, Lama Livre. Rio de Janeiro – RJ, 2009. 94 min.

CORDEIRO, Volmir Gionei; COLLAÇO, Vera. **Notas sobre o Teatro de Revista**. In: DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes. Santa Catarina: UDESC, V. 2, N. 2, 2007.

DAMATTA, Roberto (1978). **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente; Uirá dos Reis. Produção: Alumbramento. Fortaleza – CE, 2013. 70 min.

DOIS Ladrões, Os. Direção: Carlos Manga. Produção: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.. Rio de Janeiro – RJ, 1960. 87 min.

DOTY, Alexander (1993). **Making things perfectly queer**: interpreting mass culture. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DUPLA do Barulho, A. Direção: Carlos Manga. Produção: Atlântida Cinematográfica. Rio de Janeiro – RJ, 1953. 90 min.

DYER, Richard. Stereotyping. In: DYER, Richard (Ed.). **Gays and Film**. London: British Film Institute, 1977, pp. 27-39.

DYER, Richard. It's being camp as keeps us going. In: **Camp**: Queer Aesthetics and the Performing Subject. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999 [1976].

DYER, Richard. Gays in Film. In: **Jump Cut**: a review of contemporary media, n. 18, 1978, pp. 15-16.

ESTRANHO Triângulo. Direção: Pedro Camargo. Produção: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. Rio de Janeiro – RJ, 1970. 95 min.

ELVIS e Madona. Direção: Marcelo Laffitte. Produção: Laffilme Cinematográfica, Focus Film. Rio de Janeiro – RJ, 2010. 105 min.

FACHINNI, Regina. **Sopa de letrinhas?**: Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FARIA, Anna Bastos (2009). **A Farsa no Cinema**. Projeto experimental, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói.

FERNANDES, Felipe Bruno Martins . Por uma Genealogia do Conceito de Homofobia no Brasil: da Luta Política LGBT a um Campo de Governança. In: **Passages de Paris** (APEB-Fr) , v. 1, 2012., pp. 97-104.

FIGARI, Carlos (2007). **@s Outr@s Cariocas**: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro, séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FISCHER, André. **Duvida** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luiz.francisco.lacerda@gmail.com> em 26 ago. 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009 [1976].

FRANÇA, Isadora Lins. **Cercas e pontes**: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado, Antropologia Social, USP, São Paulo, 2006.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, pp. 87-115.

FONE, Byrne. **Homophobia**: a history. New York: Picador, 2000.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GUIMARÃES, Carmem Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004 [1977].

HALL, Stuart. Encoding/Decoding. In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M (Eds.). **Media and Cultural Studies**: KeyWorks (rev. ed.). Malden: Blackwell Publishing, 2006 [1980], pp. 163-173.

HEILBORN, Maria Luiza. **Dois é par**: gênero e identidade sexual em contexto igualitário. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

JAGOSE, Annamarie. **Queer theory**: an introduction. New York: New York University Press, 1996.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. In: **Bagoas**, revista de estudos gays. Natal: EDFRN, V. 1, N. 1, 2007.

KIMMEL, Michael S. Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. In: FERBER, Abbey L. HOLCOMB, Kimberly. WENTLING, Tre (ed.). **Sex, Gender and Sexuality**: The New Basics. New York: Oxford University Press, 2009 [1994], pp. 58-70.

KING, Thomas A. Performing "Akimbo". In: **The Politics and Poetics of camp**, ed. Kindle. Editado por MEYER, Moe. Nova York: Routledge, 1994.

KRUTNIK, Frank. Conforming Passions: Contemporary Romantic Comedy. In: NEALE, Steve (ed.). **Genre and Contemporary Hollywood**, UK: BFI, 2002.

LACERDA, Chico . Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros. In: **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2011, Recife. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.

LACERDA, Chico . Do camp ao trash: sensibilidade em mutação. In: **VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero ABEH**, 2012, Salvador. Anais do Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, 2012.

LEWIS, Elizabeth Sara. **"Não é uma fase"**: construções identitárias em narrativas de ativistas LGBT que se identificam como bissexuais. Dissertação de mestrado, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

FRANÇA, Isadora Lins. **Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo**. Dissertação de mestrado, Antropologia Social, USP, São Paulo, 2006.

LOPES, José Reinaldo de Lima. Da Dissidência à Diferença: Direitos dos Homossexuais no Brasil da Ditadura à Democracia. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (orgs.). **Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014, pp. 273-300.

MACHÕES, Os. Direção: Reginaldo Faria. Produção: Produções Cinematográficas R. F. Farias. Rio de Janeiro – RJ, 1972. 96 min.

MACRAE, Edward. **A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. Produção: Video Filmes Produções Artísticas Ltda.; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; Studio Canal. Rio de Janeiro – RJ, 2002. 105 min.

MENINO e o Vento, O. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro RJ, 1966. 104 min.

MILLER, D. A. (1991 [1990]). Anal Rope. In: FUSS, Diana (ed.). **Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories**. New York: Routledge.

MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos – reflexões queer sobre política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro (org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 37-56.

MONTGOMERY, Kathryn C. **Target: Prime Time – Advocacy groups and the struggle entertainment television**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

MORTE Transparente, A. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas Ltda. Rio de Janeiro – RJ, 1979. 90 min.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983 [1975], pp. 435-453.

NAVALHA na Carne, A. Direção: Braz Chediak. Produção: Magnus Filmes. Rio de Janeiro – RJ, 1969. 90 min.

NOGUEIRA, Gilmaro. **A masculinidade fingida: como disfarçar que você é uma bicha amoeba**. In: Cultura e Sexualidade, 20 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2013/06/20/a-masculinidade-fingida-como-disfarcar-que-voce-e-uma-bicha-amoeba/>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

NUNES, Fernando. **A prerrogativa de ser/curtir um gay afeminado**. In: Homos S/A, 15 abr. 2014. Disponível em: <<https://homossa.wordpress.com/2014/04/15/a-prerrogativa-de-sercurtir-um-gay-afeminado/>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. No. 1, V. 1. Junho, 1986.

PARKER, Richard. **Políticas, Instituições e AIDS** – Enfrentamento a Epidemia no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

PARKER, Tyler. **Screening the Sexes**: homosexuality in the movies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008 [1987].

PERLONGHER, Nestor. O Desaparecimento da Homossexualidade. In: LANCETTI, Antônio; SOUZA, Herbert Daniel; COSTA, Jurandir Freire. **Saúde loucura 3**. São Paulo: Hucitec, 1992, pp. 39-45.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. London: Routledge, 1993.

REPÚBLICA dos Assassinos. Direção: Miguel Faria Jr. Produção: Rima Filmes do Brasil Ltda.. Rio de Janeiro – RJ, 1979. 100 min.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: **Bagoas**, revista de estudos gays. Natal, EDFRN, V. 4, N. 5, jan. - jun. 2010 [1980], p. 17 a 44.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: **New Queer Cinema**: A Critical Reader. AARON, Michele (Ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004 [1992].

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1981].

ROSENBAUM, Jonathan. **The Celluloid Closet**: Homosexuality in the Movies. Disponível em <<http://www.jonathanrosenbaum.net/1981/08/review-of-the-celluloid-closet/>>. Acesso em: 3 jun. 2014 [1981].

RÓTULO. Direção: Felipe Cabral. 2013. 12 min.

RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: PARKER, Richard; AGGLETON, Peter. **Culture, Society and Sexuality**. A reader. London: UCL Press, 1999 [1984].

RUSSO, Vito. **The celluloid closet**: homossexualidade in the movies. Rev. ed. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

SAINDO do gueto. **Lampião da esquina**. São Paulo, n. 0, p. 2, abr. 1978.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men**: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SEIDMAN, Steven. Identity and Politics in a "Postmodern" Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes. In: WARNER, Michael (Ed.). **Fear of a Queer Planet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 105-42.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac e Naify, 2006 [1994].

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SILVA, Marcos Aurélio da. **Territórios do Desejo**: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Ilha de Santa Catarina, 2012.

SONTAG, Susan. **Notas sobre Camp**. Disponível em: <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2015 [1964].

STAM, Robert. **Film Theory**: An Introduction. Maiden: Blackwell Publishers Inc., 2000.

SULLIVAN, Nikki. **A critical introduction to queer theory**. New York: New York University Press, 2007.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VENEZIANO, Neyde. **De Pernas pro Ar**: o Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VENTURA, Mauro. **'Do começo ao fim', de Aluizio Abranches, causa polêmica antes mesmo da estreia**. In: O Globo, 10 out. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/do-comeco-ao-fim-de-aluizio-abranches-causa-polemica-antes-mesmo-da-estreia-3162138>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

VIEIRA, João Luiz. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. In: **ACERVO**, Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: V. 16, N. 1, jan./jun. 2003. p. 45-62.

VIROU Bagunça. Direção: Watson Macedo. Produção: Watson Macedo Produções; Cinedistri Ltda. Rio de Janeiro – RJ, 1960. 100 min.

WAUGH, Thomas. Lesbian and Gay Documentary: Minority Self-Imaging, Oppositional Film Practice, and the Question of Image Ethics. In: GROSS, Larry. KATZ, John Stuart. RUBY, Jay (Eds.). **Image Ethics**: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television. New York: Oxford University Press, 1988.

WAUGH, Thomas. **The Fruit Machine**. Durham: Duke University Press, 2000.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Revista Estudos Feministas**, n. 02, v. 01. Florianópolis, 2001.

APÊNDICE A – Filmes abordados por capítulo

Capítulos 2 e 3:

Longas: *Augusto Aníbal Quer Casar* (Luiz de Barros, 1923), *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *O Cortiço* (Luiz de Barros, 1946), *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949), *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950), *Barnabé, Tu És Meu* (José Carlos Burle, 1951), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952), *Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953), *Garotas e Samba* (Carlos Manga, 1957), *Entreí de Gaiato* (J.B. Tanko, 1959), *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960), *Virou Bagunça* (Watson Macedo, 1960).

Capítulo 4:

Longas: *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964), *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966), *Cio, uma Verdadeira História de Amor* (Fauzi Mansur, 1971), *Dois Perdidos numa Noite Suja* (Braz Chediak, 1971), *Os Machões* (Reginaldo Faria, 1972).

Capítulo 5:

Longas: *A Navalha na Carne* (Braz Chediak, 1969), *Anjos e Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1970), *Estranho Triângulo* (Pedro Camargo, 1970), *A Casa Assassinada* (Paulo Cesar Saraceni, 1971), *As Confissões do Frei Abóbora* (Braz Chediak, 1971), *André, a Cara e a Coragem* (Xavier de Oliveira, 1971), *Na Boca da Noite* (Walter Lima Jr., 1971), *O Doce Esporte do Sexo* (Zelito Viana, 1971), *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), *Ainda Agarro esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976), *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977), *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1978), *Chuvas de Verão* (Cacá Diegues, 1978), *O Cortiço* (Francisco Ramalho Jr., 1978), *A Morte Transparente* (Carlos Hugo Christensen, 1979), *Os Imorais* (Geraldo Vietri, 1979), *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979), *Giselle* (Victor di Mello, 1980), *Pixote* (Hector Babenco, 1981), *Das Tripas Coração* (Ana Carolina, 1983), *Aqueles Dois* (Sérgio Amon, 1985), *The Kiss of the Spider Woman* (Hector Babenco, 1985), *A Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986).

Capítulo 6:

Longas: *A Menina do Lado* (Alberto Salvá, 1987), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1987), *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995), *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda, 1987), *Romance* (Sérgio Bianchi, 1987).

Capítulo 7:

Curtas: *O Estranho* (Orlando Maneschy, 1994), *Gax?* (Alexandre Alencar e Camila Ribas, 1995), *Vox Populi* (Marcelo Laffitte, 1998), *Dama da Noite* (Mário Diamante, 1999), *A Vida Íntima de Cícero e Clóvis* (Thiago Villas Boas, 2002), *Sargento Garcia* (Tutti Gregianin, 2000), *Verdade ou Consequência?* (Aleques Eiterer, 2002), *Os Amantes ou da Incomum Arte de Se Achar Sem Se Perder* (Guga Barros, 2003), *Amor de Palhaço* (Armando Praça, 2005), *Capítulo Primeiro* (Roberto Maxwell, 2005), *Homofobia* (Genésio Marcondes, 2005), *Se Você é o Cara que Flertava Comigo no Ponto de Ônibus, Veja Este Filme* (Thiago Alcântara, 2005), *Café com Leite* (Daniel Ribeiro, 2007), *Doce e Salgado* (Chico Lacerda, 2007), *Meu Cão Me Ensina a Viver* (Filipe Moura, 2007), *Depois de Tudo* (Rafael Saar, 2008), *Noite Fria* (Felipe Camargo Adami, 2008), *Tá* (Felipe Scholl, 2008), *Depois da Curva* (Helton Paulino, 2009), *O Menino Japonês* (Caetano Gotardo, 2009), *Professor Godoy* (Gui Ashcar, 2009), *Suspeito* (Eduardo Mattos, 2009), *Eu e o Cara da Piscina* (William Mayer, 2010), *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010), *Assunto de Família* (Caru Alves de Souza, 2011), *Na Sua Companhia* (Marcelo Caetano, 2011), *Quando a Noite Acaba em Silêncio* (Herbert Bianchi, 2011), *O Melhor Amigo* (Allan Deberton, 2013).

Média: *Nova Dubái* (Gustavo Vinagre, 2014).

Longas: *Cinema de Lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995), *For All* (Luiz Carlos Lacerda, 1997), *Amores* (Domingos de Oliveira, 1998), *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 2001), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002), *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009), *As Melhores Coisas do Mundo* (Laiz Bodanzki, 2010), *Teus Olhos Meus* (Caio Sóh, 2011), *Tudo o que Deus Criou* (André da Costa Pinto, 2012), *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2013), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014).

Capítulo 8:

Curtas: *Conceição* (Roberto Jabor, 1993), *Serial Clubber Killer* (Duda Leite e Gisele Matias, 1994), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *Os Clubbers Também Comem* (Lufe Steffen, 1998), *Verité* (Marcos Farinha, 1999), *As Aventuras dos Super Poderosos* (Lico Queiroz e Júlia Jordão, 2001), *Nervos de Aço* (Ed Andrade, 2001), *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Ópera Curta* (Marcelo Laffitte, 2004), *A Outra Filha de Francisco* (Eduardo Mattos e Daniel Ribeiro, 2005), *Alguma Coisa Assim* (Esmir Filho, 2006), *Beijo de Sal* (Felipe Barbosa, 2006), *Entre Cores e Navalhas* (Catarina Accioly e Iberê Carvalho, 2007), *O Amor que Não Ousa Dizer Seu Nome* (Bárbara Roma, 2013), *Rótulo* (Felipe Cabral, 2013), *Um Estranho Ninho* (Matheus Heinz, 2013).

Longas: *Onde Andará Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2008), *Elvis & Madona* (Marcelo Laffitte, 2010), *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013), *Pinta* (Jorge Alencar, 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014).