

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Elvio Antônio Rossi

**Cinema no Armário:
desconstruindo as representações das homossexualidades
masculinas no cinema brasileiro**

**Porto Alegre
2009**

Elvio Antônio Rossi

**Cinema no Armário:
desconstruindo as representações das homossexualidades
masculinas no cinema brasileiro**

**Trabalho de Conclusão do Curso de
Especialização em Educação, Sexualidade e
Relações de Gênero, do Programa de Pós-
Graduação em Educação da Faculdade de
Educação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.**

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Guacira Lopes Louro

Porto Alegre

2009

Para Mau e aos felinos “demasiadamente humanos”, Filé, Juca e Evaristo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Guacira Lopes Louro, pela compreensão, pelo carinho, pela sabedoria; pelos ensinamentos preciosos; pelo estilo e pela elegância com que se comunica; sua presença ilumina e torna-se um estímulo para buscas, lutas e desafios.

Agradeço também aos professores e professoras do curso de Especialização em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero, que souberam, cada um/uma ao seu modo, despertar em mim coisas que carregarei comigo pelo resto da vida, que ensinaram a “polir” os meus pensamentos, que mostraram diferentes possibilidades de ver as mesmas coisas, que desencadearam transformações na minha maneira de existir no mundo.

Não poderia deixar de agradecer também a todos/as os/as colegas do curso, que através das ricas discussões, trocas, experiências e exemplos diversos, muito ajudaram a esclarecer os conceitos teóricos. Sinto muitas saudades dos nossos encontros.

Um agradecimento especial ao meu companheiro Maurício e a todos os meus amigos e amigas, pela paciência, pelas contribuições e pelo apoio neste período em que estive a maior parte do tempo dedicado a este trabalho.

Por último, a todas as pessoas que tiveram e têm a coragem de realizar filmes e outras obras culturais que possibilitam olhares diversos sobre a sexualidade.

Muito obrigado!

E sucedeu que, acabando ele de falar com Saul, a alma de Jônatas se ligou com a alma de Davi; e Jônatas o amou, como à sua própria alma.

E Saul naquele dia o tomou, e não lhe permitiu que voltasse para casa de seu pai.

E Jônatas e Davi fizeram aliança; porque Jônatas o amava como à sua própria alma.

E Jônatas se despojou da capa que trazia sobre si, e a deu a Davi, como também as suas vestes, até a sua espada, e o seu arco, e o seu cinto.

E saía Davi aonde quer que Saul o enviasse e conduzia-se com prudência, e Saul o pôs sobre os homens de guerra; e era aceito aos olhos de todo o povo, e até aos olhos dos servos de Saul.

(1 Samuel, 18)

RESUMO

ROSSI, Elvio Antônio. **Cinema no Armário**: desconstruindo as representações das homossexualidades masculinas no cinema brasileiro. Porto Alegre, UFRGS, 2009. 64 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Este trabalho tem como objetivo central refletir sobre as formas como foram e são representadas as homossexualidades masculinas no cinema brasileiro contemporâneo, levando em consideração as especificidades históricas, culturais, sociais e sexuais do nosso país. Busco efetuar a análise dentro de uma perspectiva pós-estruturalista, considerando o cinema articulado com a educação (entendida aqui num sentido amplo), como um artefato cultural passível de análise e pedagogicamente capaz de produzir e difundir discursos. Procuo levantar uma discussão sobre as possibilidades de nomear os sujeitos representados e retomo os conceitos de identidade e diferença; representação e estereótipo, tentando esclarecer um pouco as sutis relações e as interdependências entre esses aparentes dualismos. No decorrer do estudo faço um apanhado da história do cinema brasileiro e dos filmes em formato de longa-metragem que tratam de alguma forma sobre o tema das homossexualidades, buscando verificar quais são as características que se repetem e aponto alguns exemplos de produções que trazem representações “diferentes”. Utilizando uma metodologia que considera o aspecto composicional do objeto analisado, juntamente com o conceito de desconstrução e elementos da teoria queer, foco a minha análise efetivamente em um único filme chamado *Aqueles Dois*, o qual trata a homossexualidade masculina de forma mais “positiva” e possui elementos que permitem uma análise a partir da perspectiva adotada. Por fim, estabeleço algumas considerações e questionamentos sobre a atual relação do cinema com a educação e possíveis formas de torná-lo mais “presente” não só na escola, mas na sociedade como um todo.

Palavras-chave: Pedagogia Cultural – Cinema brasileiro – Cinema e educação – Homossexualidade masculina – Representação e estereótipo – Identidade e diferença - Desconstrução.

SUMÁRIO

1 ROTEIRO	8
2 ARGUMENTO	13
2.1 APROXIMAÇÃO COM O OBJETO E O TEMA.....	13
2.1.1.Os Desafios de Escrever Numa Perspectiva Pós-estruturalista	13
2.1.2 O Cinema Como Pedagogia Cultural	14
2.2 ALGUNS CONCEITOS IMPORTANTES.....	16
2.2.1 Homossexualidade, Homoerotismo, Homoafetividade,	16
2.2.2 Identidade e Diferença	18
2.2.3 Representação e Estereótipo	21
2.3 POSSIBILIDADES TEÓRICO METODOLÓGICAS.....	23
2.3.1 A Interpretação Composicional	23
2.3.2 A Teoria Queer e a Desconstrução	25
3 PLANO GERAL (BREVE HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO)	28
3.1 DOS PRIMÓRDIOS AOS ANOS CINQUENTA.....	28
3.1.1 O Início	28
3.1.2 As Chanchadas e a Vera Cruz	29
3.2 OS ANOS SESENTA.....	30
3.2.1 O Cinema Novo e o Cinema Marginal	30
3.3 OS ANOS DOURADOS: AS DÉCADAS DE SETENTA E OITENTA.....	32
3.3.1 A Embrafilme e as Pornochanchadas	32
3.3.2 O Surgimento e a Consolidação do Movimento Homossexual no Brasil ..	33
3.3.3 A Crise do Cinema Nacional e a Emergência dos Curtas-metragens	34
3.4 OS DIFÍCEIS ANOS NOVENTA.....	35
3.4.1 Um “Intervalo” no Cinema Brasileiro	35
3.4.2 A “Retomada”	36
3.4.3 O Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual	37
3.5 O CINEMA DO NOVO SÉCULO.....	38
4 O CINEMA NO ARMÁRIO	40
4.1 FLASH BACK.....	40
4.1.1 Notas Sobre a Sexualidade Brasileira	40
4.2 PLANO SEQUÊNCIA.....	42
4.2.1 “Um Certo Olhar” Estrangeiro	42

4.2.2 As Representações das Homossexualidades no Cinema Brasileiro.....	43
4.2.3 Algumas Palavras Sobre as Representações “Positivas”	44
4.3 CLOSE-UP.....	45
4.3.1 <i>Aqueles Dois</i>: uma “descrição densa”	46
4.3.2 “Duas Almas Especiais Num Deserto de Almas Desertas”	52
CONTINUA.....	55
CRÉDITOS.....	59

1 ROTEIRO

Sempre senti que, se eu tivesse uma alma, ela seria travesti. Não me pergunte por que, como. Eu só sinto que cada parte de mim transita por gêneros e desejos que cada vez menos consigo identificar. (Denilson Lopes, 2002, p. 69)

Final do século XIX. Paralelamente ao surgimento do cinema, a homossexualidade e o sujeito homossexual foram inventados, marcados e reconhecidos¹. E desde então, com variações entre lugares, épocas e momentos históricos, podemos dizer que as sexualidades - e conseqüentemente as homossexualidades (masculinas e femininas) - foram (são) representadas na tela grande. No Brasil, inicialmente muito tímida, a produção cinematográfica que envolve, de alguma forma, o tema das homossexualidades foi ganhando força a partir dos anos 60, teve seu auge nos anos 70 e continua a produzir filmes até hoje, procurando dar conta de sua diversidade. No entanto, chama atenção, o aspecto “deformante, estereotipado, caricatural, jocoso, marginal e violento”, como são retratados estes sujeitos, salvo raras exceções (Moreno, 2001). Destaca-se a partir dos anos 90 a grande produção de curtas-metragens, alguns premiados internacionalmente,² e a realização de festivais sobre o tema da diversidade sexual, como o Festival Mix Brasil, que privilegiam filmes com temáticas LGBT³.

O meu interesse pelos assuntos ligados às sexualidades/homossexualidades não é recente. Desde a minha graduação em História procuro estudar estes temas. Também sempre me envolvi muito com o cinema. Porém, como acontece geralmente nos trabalhos de pesquisa, o objeto deste trabalho surgiu quase que por acaso. Ao ler o livro de Denilson Lopes, *O Homem que Amava Rapazes e Outros*

¹ Embora desde a antiguidade se tenha notícia da existência de relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo, a palavra homossexualidade foi utilizada pela primeira vez (em inglês) na década de 1890, por Charles Gilbert Chaddock, tradutor da *Psychopathia Sexualis*, de R. Von Krafft-Ebing, porém apareceu originalmente em alemão, em 1869, num panfleto anônimo (Spencer, 1996). Sobre a “invenção” da homossexualidade, ver Weeks (2007), o qual afirma e argumenta que embora a expressão tenha aparecido no final do século XIX, a homossexualidade já existia antes, porém o sujeito homossexual não, ou seja, o que houve foi uma apropriação da homossexualidade como uma categoria científica e sociológica com o objetivo de classificar quem se desviava da norma.

² Cf. HAILER, Marcelo. **Café com Leite**: Daniel Ribeiro é mais um dos diretores brasileiros premiados em Berlim com um filme gay. Disponível em: <http://mixbrasil.uol.com.br/mp/upload/noticia/3_53_65517.shtml>. Acesso em 10/04/2009.

³ A sigla LGBT significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, e foi padronizada na 1ª Conferência de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, realizada em Brasília em 2008.

Ensaio, especificamente o artigo denominado *Onde Andará o Meu Amor?* (2002, p. 213-246) identifiquei-me com os questionamentos que o autor faz, ao se sentir excluído do cinema brasileiro pelo tipo de filme e por suas histórias, onde a afetividade entre homens só seria colocada no espaço da violência, na relação de amizade ou nos espaços anônimos.

Seria tão fora de lugar o amor entre homens no horizonte do cinema brasileiro? [...] Teria que recolher fragmentos, cenas para que, como os espectadores gays da era clássica do cinema hollywoodiano, no auge da censura moralista, pudesse ir além dos assassinos, michês, travestis e afetados que aqui e acolá aparecem? Por que filmes como *Aqueles Dois*, de Sérgio Amon (1984), não tiveram herdeiros? Ou eu teria que procurar fora do universo dos longas-metragens? Nos vídeos do Festival Mix? (Lopes, 2002, p. 219)

Por isso, depois de algumas hesitações, dúvidas, mudanças de temas, estabeleço como tema central de pesquisa as homossexualidades ou homoerotismo ou homoafetividade (como alguns preferem chamar)⁴ no cinema brasileiro, ou mais precisamente, as representações das homossexualidades masculinas que aparecem nos filmes de longa-metragem de ficção brasileiros⁵, levando em consideração sua relação com outros aspectos, tais como, raça, classe social e violência.

Mas o que isto tem a ver com a educação? Respondo primeiro a partir de minha experiência pessoal. Ainda criança e em quase toda a minha adolescência, morando num local afastado dos grandes centros, onde não havia sequer um cinema, eu costumava ficar acordado até tarde ou então despertava de madrugada (com a cumplicidade de minha tia) para assistir os filmes do Corujão na televisão⁶. Com frequência eram filmes para adultos, histórias de vampiros e mortos-vivos, guerras e batalhas, aventuras, fantasias, romances e dramas, filmes clássicos antigos, que embora nem sempre eu os compreendesse devido à sua complexidade, me permitiam viajar, conhecer, explorar outro mundo que estava em algum lugar longe (ou nem tanto) de onde eu me encontrava. Mais tarde passei a frequentar as

⁴ Opto por usar o termo “homossexual” para designar pessoas com preferência amorosa/sexual por pessoas do mesmo sexo biológico, conforme Peter Fry e Edward MacRae (1983), sopesadas as argumentações de alguns autores, que defendem o uso de outras expressões, por considerar que o termo “homossexual” estaria ligado ao modelo médico legal e, portanto, carregado de preconceitos. Voltarei a falar sobre esses conceitos no decorrer deste trabalho.

⁵ É importante destacar que estão excluídos desta análise os documentários e os filmes de curta metragem.

⁶ Corujão era o nome de uma sessão de filmes contínuos que passavam nas madrugadas de sextas e sábados na Rede Globo de Televisão.

salas escuras dos cinemas, tornando-me um amante declarado da “sétima arte, aprendendo a decifrar seus códigos e signos, familiarizando-me com seus termos técnicos, conhecendo seus diretores e atores. Foi nesse escurinho “mágico e sagrado” das salas de cinema e também diante da pequena tela da televisão, que vi, descobri, compreendi, aprendi, apreendi, vivi coisas para além da escola, da família, dos amigos, do trabalho. Creio que não seja demasiado afirmar, que foram os filmes que muito me ajudaram a “liberar” minha orientação sexual e também me encaminharam para algumas lutas individuais, sociais e, portanto, também políticas.

Além disso, por estar inserido numa sociedade marcadamente visual, acredito que a partir da perspectiva pós-estruturalista, o cinema (sendo um ou diversos filmes) pode ser considerado um artefato cultural passível de análise, considerando-o dentro de uma “pedagogia cultural” com grande alcance educativo, capaz de promover valores, crenças e comportamentos em torno da sexualidade nas mais diversas instâncias da sociedade, conforme afirma Guacira Louro (2000a, 2008b). Acrescento a estas justificativas, a pouca produção de trabalhos sobre cinema relacionados de alguma forma à educação e vistos através de perspectivas pós-estruturalistas.

Portanto, tendo como tema as representações das homossexualidades masculinas no cinema brasileiro contemporâneo, encaminho a minha questão principal de pesquisa: “Como foram e são representados os personagens masculinos de orientação homossexual no cinema brasileiro?” Outras questões também podem ser formuladas, o que não quer dizer necessariamente que possam ser (e que serão) respondidas neste modesto trabalho, tais como: Por que a produção e veiculação de filmes (longas-metragens) de temática homoerótica ou com personagens que vão contra a heteronormatividade, produzidos para o grande público ainda são poucos no Brasil, se compararmos com a produção dos chamados “gay themed movies” ou “queer movies” dos E.U.A., por exemplo?⁷ Qual a relação que este fato tem (se é que existe) com a sexualidade do povo brasileiro, tão exaltada aos quatro cantos do mundo e ao mesmo tempo cheia de sutilezas, muitas vezes contraditória, muito própria, e construída culturalmente dentro de sistemas de

⁷ Sobre o cinema gay e lésbico norte-americano indico a clássica obra de **Celluloid Closet**: homosexuality in the movies de Vito Russo (1987), transformado posteriormente em filme (*The Celluloid Closet*, 1995), com direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman; **Queer Images**: a history of gay and lesbian film in America de Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2006), que atualiza o trabalho de Russo, além dos ensaios de Richard Dyer, particularmente **The Matter of Images** (1993).

significações específicos, relacionados a outros aspectos, como a raça ou pertencimento social, entre outros?⁸ A repetição dos “tipos desviantes” nos filmes brasileiros é apenas uma representação estereotipada destes ou eles são concebidos no cinema porque representam a parte mais visível da parcela homossexual brasileira, a que realmente aparece como “diferente” em relação à norma, considerando aqui que a representação geralmente é feita sempre por um olhar dominante, a partir do que é considerado “normal”? Estas representações contribuem (ou não) para o preconceito e a homofobia?

A seguir, explicitarei a proposta de desenvolvimento do meu trabalho.

No capítulo inicial procurarei determinar os aspectos teóricos e metodológicos utilizados na pesquisa, procurando definir o seu objeto: o cinema e sua articulação com a educação, como artefato cultural produtor e difusor de discursos. Buscarei também definir alguns conceitos importantes utilizados neste trabalho, tais como homossexualidade, homoerotismo e homoafetividade; identidade e diferença; representação e estereótipo. Tentarei explicar os procedimentos metodológicos que utilizarei na análise fílmica, onde levarei em consideração os aspectos da sua “composicionalidade”, que no caso específico do cinema, trata-se não só da análise dos diálogos, mas também da fotografia, da trilha sonora, dos efeitos sonoros, da iluminação, da montagem⁹. Os aspectos relacionados diretamente à produção à recepção não serão abordados na análise, pois o meu interesse é pelo objeto em si, e não em procurar ver “o que está por trás” e também por considerar que um estudo de recepção seria inviável neste trabalho¹⁰. Utilizarei como “método” ou instrumento de análise a proposta de “desconstrução” de Jacques Derrida, a qual foi retomada por alguns teóricos e teóricas queer¹¹.

⁸ Considero as obras de Peter Fry (1982), Richard G. Parker (1991), João Silvério Trevisan (2000) e James N. Green (2000) referências obrigatórias sobre as (homo)sexualidades brasileiras e sua construção histórico-cultural.

⁹ O método de interpretação composicional de imagens em movimento (filmes, televisão e vídeo) está descrito no segundo capítulo do livro **Visual Methodologies** (2001), de Gillian Rose, a partir das proposições de James Monaco.

¹⁰ Sobre o “endereço” dos filmes e sua recepção pelo público (que nem sempre coincide), sugiro a leitura do texto de Elizabeth Ellsworth (2001).

¹¹ Posso citar como exemplo, Judith Butler (uma das mais influentes teóricas queer), que recupera a desconstrução da estrutura binária entre significante e significado desmontada por Derrida, para desconstruir o binômio sexo/gênero, ou seja, o sexo como naturalmente adquirido e gênero como culturalmente construído (Butler, 2003, 2007). Uma boa introdução à teoria queer (em inglês) pode ser encontrada em Annamarie Jagose, **Queer Theory: an introduction** (2008). Ver também as considerações feitas por Guacira Lopes Louro (2004, 2008a) e Tomaz Tadeu da Silva (2005, 2007).

Muito embora não seja meu objetivo um estudo sobre a produção do cinema, acredito que se faz necessária uma contextualização histórica da indústria do cinema do Brasil (levantando as complicadas questões que envolvem a produção e distribuição de filmes) e também das transformações sociais, culturais e políticas pelas quais o país passou. Abordarei, portanto, eventos como o fim da Embrafilme, a “retomada” do cinema brasileiro, a criação das leis de incentivo à cultura (a partir de investimentos da iniciativa privada), o surgimento dos festivais de curtas-metragens destinados a um público específico, a migração/transferência das salas de exibição dos cinemas de bairro para os “multicines” dos centros comerciais e a “mania dos downloads” proporcionada pela internet rápida e pelos inúmeros “blogs” sobre cinema; e também, a censura no período da ditadura militar, a emergência e consolidação dos movimentos homossexuais, o advento da AIDS, entre outros fatos. O objetivo aqui será traçar uma relação entre a produção de filmes que tratam das homossexualidades (masculina e feminina) com a época histórica em que estes surgiram.

Em seguida procurarei analisar de forma geral as representações das homossexualidades masculinas em filmes de longa-metragem do cinema brasileiro, procurando verificar as características que se repetem, que “permanecem” nessas representações – levando em consideração os cruzamentos de seu pertencimento social, raça, profissão, escolaridade, por exemplo - e também levantando os (poucos) casos que são mostradas de maneira diferente. Como efetivo objeto de análise, escolhi apenas um dos filmes de longa-metragem brasileiros que trata a homossexualidade masculina de forma “positiva” (conforme citação feita acima por Denilson Lopes), que é *Aqueles Dois* (1985), de Sérgio Amon, filme gaúcho baseado num conto homônimo de Caio Fernando Abreu, sobre dois homens, colegas de trabalho, que se apaixonam e são os últimos a perceberem o fato. Justifico a escolha deste filme por ser muito rico e possuir vários elementos que permitem sua análise de acordo com a perspectiva adotada. O fato de o filme mostrar personagens sem uma identidade fixa, única, mas em uma situação de deslizamento, de fronteira, o torna um artefato cultural que possibilita uma análise “desconstrutiva” a partir da teoria queer. É isso que eu ambiciono fazer.

2. ARGUMENTO

O modo como escrevemos tem tudo a ver com nossas escolhas teóricas e políticas. (Guacira Louro, 2004b)

2.1 APROXIMAÇÃO COM O OBJETO E O TEMA

2.1.1 Os Desafios de Escrever Numa Perspectiva Pós-estruturalista

Guacira Louro (2004b) discute alguns desafios de conhecer, pesquisar e escrever numa perspectiva pós-estruturalista, que acredito ser importante retomar brevemente aqui. A premissa básica seria admitir a incerteza e a dúvida, usando formulações mais abertas, operando com a provisoriedade, com o transitório, praticando o auto questionamento, abandonando a pretensão de dominar um assunto e admitindo que o conhecimento seja sempre incompleto, sem fim. Em outras palavras, significaria abandonar as pretensões generalizantes e compreender que as questões colocadas em exame podem ser muitas coisas e não uma coisa só. A adoção da perspectiva pós-estruturalista não libera, entretanto, a utilização de procedimentos de análise sem compromisso.

Muito pelo contrário, exatamente por admitir o borramento entre as fronteiras disciplinares, por rejeitar narrativas totalizantes e finalistas, essa perspectiva exige que se historicize os conceitos e as teorias, que se leve em conta como esses são tomados por distintas vertentes em distintos contextos, que se busque com radicalidade os pontos nodais em que se assentam argumentos, que se problematize o inquestionável e o naturalizado (Louro, 2004b)

A primeira vista pode até parecer fácil, mas está sendo muito difícil para alguém como eu que foi “educado” para trabalhar a partir de uma maneira “tradicional de pesquisa científica” - onde se formulam problemas, hipóteses, que devem ser testadas e levando a uma conclusão sobre sua validade ou não - admitir e operar com limites, incertezas, dúvidas, conflitos, e principalmente, reconhecer que o que conhecemos (ou pretendemos conhecer) sobre determinado assunto é sempre provisório. Por outro lado, pensar e escrever a partir dessa perspectiva parece ser muito gratificante e empolgante e embora aparentemente o “resultado” não apareça imediatamente, a profundidade dos questionamentos pode

desencadear posições e encaminhar ações e práticas sociais mais compromissadas e duradouras, pois:

pesquisas pós-estruturalistas se organizam por movimentos e deslocamentos, ao invés de priorizarem os pontos de chegada, e focalizam suas lentes nos processos e nas práticas, sempre múltiplas e conflitantes, que vão conformando os – e se conformando nos – próprios “caminhos investigativos”. (Meyer; Soares, 2005, p. 42).

Especificamente no campo da sexualidade, definida aqui como “dispositivo histórico” (Foucault, 1999), ou seja, não como um dado da natureza, mas como uma construção social, histórica e cultural, portanto, instável, provisória, sujeita a mudanças, sendo constantemente reinventada através de diferentes discursos, essa perspectiva parece ser muito produtiva, ao aceitarmos que não existe apenas uma verdade, mas possibilidades de verdades que também são construídas, social e culturalmente¹².

Portanto, pesquisar sobre a sexualidade a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, levando em consideração, principalmente, as relações de poder que se produzem no interior dos discursos sobre o tema, pressupõe alguns desafios, e parece-me que a proximidade e/ou o envolvimento do autor ou autora com o objeto investigado pode ser um bom ponto de partida, porém isso não garante a qualidade do trabalho. Concordo com Mario Pecheny (2008) quando afirma que é preciso falar a partir de um lugar de sujeito capaz de palavra e de ação, porém também penso como Guacira Louro (2007b), que diz que embora nossas pesquisas sejam sempre marcadas por propósitos políticos, devemos evitar o tom “panfletário”, buscando certo equilíbrio entre a disposição política e a militância.

2.1.2 O Cinema Como Pedagogia Cultural

¹² Jeffrey Weeks (2007, p. 43) define gênero como a diferenciação social entre homens e mulheres e sexualidade como uma descrição geral para a série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas. De maneira semelhante, Guacira Louro (2000b, p. 63-64) faz uma distinção entre gênero e sexualidade, embora afirme que os dois conceitos estão articulados. Para ela, o conceito de gênero refere-se ao caráter social das distinções baseadas no sexo (as várias formas de viver a masculinidade e a feminilidade), enquanto o conceito de sexualidade diz respeito às formas como os sujeitos vivem seus prazeres e desejos sexuais, correspondendo aos diversos arranjos e parcerias que os sujeitos inventam e põem em prática para realizar seus jogos sexuais.

Somos sujeitos de uma cultura que enfatiza a centralidade do olhar nos processos de construção do conhecimento, nas sociedades ocidentais contemporâneas (Rose, 2001). A visualidade, entretanto, não é um sinônimo da visão (o que o olho humano é capaz de ver fisiologicamente), mas é a forma como a visão é construída; é uma relação de poder (na definição de Foucault, 1999, 2000)¹³ que se organiza de maneira diferente em distintas épocas e locais, em diferentes contextos, o que permite que vejamos algumas coisas e deixemos de ver outras. Por isso, o que nós vemos é o que aprendemos a ver a partir das linguagens e representações que nos constituem e que determinam os “lugares” que determinados indivíduos e/ou grupos ocupam em relação a outros.

Com relação especificamente ao cinema, tomo emprestada a definição dada por Elí Henn Fabris (2008), por considerar a que mais se aproxima do meu entendimento, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, onde os filmes são “sistemas de significação” gestados na cultura (e, portanto, num campo de lutas e disputas de poder), que não se limitam ao papel “denotativo”, mas possuem um papel “atributivo”¹⁴. A autora entende o cinema “como uma produção cultural que não apenas inventa histórias, mas que, na complexidade da produção de sentidos, vai criando, substituindo, limitando, incluindo e excluindo ‘realidades’.”(Fabris, 2008, p. 120)

Estou consciente (e não sou o único a afirmar isso), do papel do cinema na formação das pessoas em uma sociedade marcadamente audiovisual como a nossa, pois considero o cinema como um artefato cultural¹⁵ produtor e difusor de discursos, no sentido atribuído por Michel Foucault (1999, 2006, 2007), ou seja, não

¹³ Para Michel Foucault, o poder é visto numa dimensão relacional, como um instrumento de análise capaz de explicar a produção dos saberes, ou seja, não impede o saber, mas o produz, “é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” (1999, p. 89). Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas diferentes, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente; pode ser encontrado em qualquer parte em todas as relações; é exercido em muitas e variadas direções, como uma rede que “capilarmente” perpassa toda a sociedade.

¹⁴ Os termos “denotação” e “conotação” referem-se à relação entre significante e significado, sendo que a conotação remete ao objeto em si, enquanto a denotação remete aos significados. No contexto do pós-estruturalismo, esta oposição torna-se problemática, na medida em que a relação entre um significante e um significado é concebida como sendo sempre móvel e indeterminada. (Silva, 2000, p. 28-29).

¹⁵Artefatos culturais são entendidos aqui como representações visuais que constituem posicionalidades e discursos, que estabelecem significações culturais, que nos ensinam sobre a sociedade em que vivemos e contribuem para a produção de significados sociais.

apenas reproduzindo de conjuntos de signos que representam algo, mas instituindo “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”, e que a partir de sua constante repetição têm “efeitos de verdade”. Entendendo a educação num sentido amplo, que ultrapassa as fronteiras da escola, é possível afirmar que o cinema é uma “instância formativa poderosa, com grande poder de sedução e autoridade, na qual representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe são reiteradas, legitimadas e ou marginalizadas” (Louro, 2000a, 2007a, 2007b), o que faz com que muitas das concepções presentes em nossa cultura, acerca dos mais diversos assuntos, inclusive da sexualidade, tenham como referência significações que se formam a partir das relações entre filmes e os espectadores (Duarte, 2006),

Não podemos esquecer que o olhar “universal” predominante nas representações do cinema (a partir de Hollywood), salvo em raras exceções, é o olhar ocidental, masculino, branco, da classe média, e heterossexual, que Guacira Louro (2000a) define como “pedagogia cultural do cinema dominante” e que essas representações repetidas constantemente acabam sendo aceitas como “naturais” e dificultam ou adiam o surgimento de outras formas de representação, mais plurais e abrangentes. Cabe registrar, entretanto, que contemporaneamente, tem havido um esforço no sentido de multiplicar no cinema (inclusive) as representações sobre as sexualidades e as homossexualidades (Louro, 2008b).

2.2 ALGUNS CONCEITOS IMPORTANTES

2.2.1 Homossexualidade, Homoerotismo, Homoafetividade,...

Denominar os sujeitos das investigações no campo das sexualidades não é uma tarefa fácil, é quase sempre arriscado, porém, se nós não nomeamos, alguém o faz, e isso no meu entender, torna-se mais perigoso ainda, pois nomeia quem está autorizado a fazê-lo e, invariavelmente, é quem está situado dentro de uma “posição-de-sujeito central”. Uma forma de resolver o dilema de nomear seria utilizando as definições sempre em um contexto, ou seja, levando em consideração o tipo de discussão que se está fazendo, os interlocutores e a clareza com a qual pretendemos nos comunicar (Pecheny, 2008). Concordo com essa premissa e acrescento que a adoção de um determinado nome não deveria ser feita sem uma apreciação das diferentes possibilidades de nomear. Dar um nome não significa

simplesmente classificar, mas explorar, problematizar (Lopes, 2002), por isso, estabeleço abaixo uma pequena discussão sobre algumas possibilidades de nomear os sujeitos que, em alguma medida, têm relações com pessoas do mesmo sexo biológico.

O termo homossexual, desde o seu surgimento, foi utilizado por médicos, sexólogos, psicólogos, psiquiatras e higienistas, para mostrar que a conduta destes “sujeitos desviantes” seria uma “antinorma” de um ideal de masculinidade. Com a emergência dos movimentos de liberação sexual no final dos anos sessenta, o termo gay passou a ser difundido em todo o mundo, desde os EUA, sendo reconhecido como uma terminologia politicamente correta, pois pressupõe uma identidade de postura ideológica, que ultrapassa a orientação sexual. No Brasil, entretanto, o termo gay foi associado às palavras bicha e viado, com caráter pejorativo, preconceituoso e discriminatório. Outra alternativa “à moda brasileira” seria a adoção do termo “entendido”, o qual não confirmaria a exclusividade de uma orientação sexual.

Jurandir Freire Costa (1992) e Wilton Garcia (2004) destacam o termo homoerotismo para designar diferentes formas de relacionamento erótico entre pessoas do mesmo sexo e consideram inadequada a utilização do termo homossexualidade, que identificaria o homossexual como um sujeito eternamente sexualizado, além de estigmatizado. Neste caso, a palavra homoerotismo teria uma abrangência mais ampla e uma maior isenção em relação à conotação moral imputada ao termo homossexualidade, porém, deve ser vista como uma “tática argumentativa e não como uma proposição conceitual com pretensões à validade universal” (Costa, 1992). Trata-se de uma noção mais aberta, parcial, inacabada e provisória, e talvez mais adequada para nos referirmos a realidades identitárias e culturais que não se encaixam na categoria da homossexualidade, como os “homens que fazem sexo com homens”, por exemplo.

Denilson Lopes (2002, 2007), por outro lado, defende o termo homoafetividade, que seria ainda mais amplo do que o homoerotismo. Para ele é importante repensar a homosociabilidade masculina presente em lugares como bares, escolas, forças armadas, não como forma homofóbica, em que a masculinidade é reafirmada pela violência, mas compreendendo as formas mais sutis de afetividade, que nem sempre se enquadram numa atitude de fortalecimento de uma identidade homossexual visível publicamente. Neste sentido, a expressão

homoafetividade serviria para discutir no mesmo espaço quaisquer relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, desconstruindo a polaridade criada no século passado entre homossexualidade e heterossexualidade e alargando o conceito de homoerotismo. Isso vem ao encontro da constatação de Jeffrey Weeks (2007), de que boa parte da atividade que ocorre entre pessoas do mesmo sexo, num campo individual, não é definida como homossexual, necessitando de algum tipo de espaço social ou rede para dar sentido a essas necessidades individuais, possibilitando a criação de uma identidade, ou seja, o comportamento sexual deve ser considerado separadamente da identidade homossexual¹⁶.

Não tenho a pretensão de encerrar este assunto aqui e nem quero tomar uma posição definitiva, até por que considero que todas as palavras que utilizam o prefixo “homo” são por si só, problemáticas. Por isso, neste trabalho, utilizarei o termo homossexualidades no plural, tentando abranger grande parte das manifestações de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo.

2.2.2 Identidade e Diferença

Em termos da pesquisa educacional, a ideia de identidade ainda permanece, com frequência, presa a uma visão de que as identidades são dadas ou recebidas à priori (Britzman, 1996). Na perspectiva pós-estruturalista, as identidades e as diferenças se definem a partir da cultura e da história, são criações sociais e culturais, não são dadas, não estão na natureza, mas são ativamente produzidas e construídas através de relações de poder, na e pela linguagem (Silva, 2007); Além disso, são interdependentes e inseparáveis, ou seja, uma depende da outra, uma não existiria sem a existência da outra, uma identidade é sempre definida em relação à outra; as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, que se estabelece a partir de “sistemas classificatórios” em uma determinada cultura, os quais constroem “posições-de-sujeito” (Woodward, 2007).

¹⁶ Se eu utilizasse este termo para a análise do cinema brasileiro como pretendo neste modesto trabalho, teria um grande desafio e iria aumentar muito a sua abrangência, pois em filmes como *Tropa de Elite* (2007), só para citar um exemplo, podem ser observados muitos aspectos homoafetivos.

Nomeadas num contexto histórico e cultural, as identidades (e suas representações) são atravessadas pelos movimentos e embates dessa cultura - em suas diversas instâncias pedagógicas, seja na escola, na mídia, nas artes, no cinema - resultando disso que algumas identidades passam a ser consideradas legítimas culturalmente, ocupando uma posição de centralidade, enquanto outras são consideradas desviantes, diferentes. As identidades de gênero e sexuais também são determinadas por relações sociais; são moldadas e “impostas” pelas redes de poder existentes naquela determinada sociedade; suas diferenças se expressam nos corpos e são significadas no interior dos discursos, os quais produzem uma “verdade” sobre os sujeitos e resultam num “saber”. As identidades e as diferenças são sempre “disputadas”, como afirma Kathriyn Woodward (2007, p. 17): “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. Por isso, sendo representadas, geralmente, a partir do olhar hegemônico (masculino, heterossexual, branco) são as identidades que escapam à norma, que se diferenciam do modelo aceito, que são marcadas, enquanto as identidades consideradas “normais” tornam-se praticamente invisíveis; “algumas identidades são tão ‘normais’, que *não precisam dizer de si*; enquanto outras se tornam ‘marcadas’ e, geralmente, *não podem falar por si*.” (Louro, 2000b, p. 67, grifos da autora). Em outras palavras, a identidade heterossexual é tão presente na nossa sociedade que nem sequer é vista como uma identidade. Ninguém se declara heterossexual, a não ser para marcar a diferença em relação ao homossexual; o heterossexual não é apontado por sua orientação sexual, enquanto o homossexual invariavelmente é.

Como já referi anteriormente, a homossexualidade e o sujeito homossexual foram inventados no século XIX, com a emergência dos discursos biológicos, médicos, religiosos, filosóficos e legais (professados por homens), carregados de moralidade, autoridade e “saber” científico. É importante destacar que inicialmente nomeou-se o “desviante” (o homossexual e a homossexualidade) e depois surgiu a necessidade de definir aquele do qual ele se desvia, ou seja, os sujeitos e as práticas que se constituem na norma: o heterossexual e a heterossexualidade (Weeks, 2007; Louro, 2004a). A heterossexualidade embora concebida como natural e normal é também uma representação, e só tem sentido porque existe a homossexualidade, ou seja, a heterossexualidade depende da homossexualidade para existir, assim como o sujeito heterossexual em sua definição carrega a negação

do oposto. Porém, nenhuma identidade é natural e a polaridade entre heterossexualidade e homossexualidade também foi construída culturalmente, através de diversos discursos, em meio a relações de poder.

Nenhuma identidade sexual – mesmo a mais normativa – é automática, autêntica, facilmente assumida; *nenhuma* identidade sexual existe sem negociação ou construção. Não existe, de um lado, uma identidade heterossexual lá fora, pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro, um a identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. Em vez disso, toda identidade sexual é um construto instável, mutável e volátil, uma *relação social* contraditória e não finalizada. (Britzman, 1996, p. 74, grifos da autora)

Concebo a identidade na definição proposta por Stuart Hall, como uma “celebração móvel”, ou seja, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2001, p. 13), admitindo que os sujeitos possam assumir identidades diferentes em momentos distintos, inclusive com a possibilidade de coexistirem dentro deles identidades contraditórias, fazendo com que suas identificações sejam constantemente deslocadas. Em outras palavras, um mesmo indivíduo pode experimentar situações de identidade marginalizada ou central, não havendo uma única identidade fixa e “natural”¹⁷.

Aceitando essa “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (Hall, 2001, p. 13), observa-se que o sujeito heterossexual, dentro da nossa sociedade, precisa então afirmar o que ele não é para garantir a sua condição, sendo sua identidade constantemente vigiada e controlada para não se desviar da norma – através de diferentes discursos que colocam a situação homossexual como desviante - numa espécie de obsessão com a sexualidade normalizante. Considerando a heterossexualidade como uma possibilidade entre várias outras, a norma precisa ser constantemente reiterada, pois não há nenhuma garantia que a heterossexualidade aconteça naturalmente, daí os investimentos presentes em várias instâncias sociais num “processo de heteronormatividade”, com

¹⁷ Stuart Hall (2007) apropria-se da perspectiva desconstrucionista e do conceito de *différance* de Jacques Derrida para nos dizer que a identidade (embora construída em relação à diferença) é um conceito que opera “sob rasura”, ou seja, não serve mais para ser pensado na sua definição original (definitiva), a partir do seu passado, mas deve ser “lido” no seu limite e/ou no seu intervalo, sendo sua significação sempre diferida e adiada. Assim, a identidade deixa de “ser” para “tornar-se”. Judith Butler (2007) utiliza também essa perspectiva, adotando a ideia de “tornar-se” para desenvolver seu conceito de “performatividade”, baseado na “citacionalidade” de Derrida.

o objetivo de garantir a “aquisição” da heterossexualidade (Britzman, 1996; Louro, 2000b, 2007a, 2007b, 2007c).

Por outro lado, ao assumir que a identidade é um processo, sempre em contínua construção, sempre “adiado” (Hall, 2007), pode-se afirmar que mesmo com a constante reiteração da norma, ela é sempre subvertida, principalmente nos dias atuais, onde sempre existe alguém, em algum lugar, em algum espaço, que a desafia, embaralhando os códigos de gênero e sexualidade, borrando ou atravessando as suas fronteiras (Louro, 2000b, 2004a, 2007a, 2007b, 2007c; Silva, 2007). Por isso, numa perspectiva pós-estruturalista, particularmente dentro da chamada teoria queer, busca-se analisar e descrever tanto os processos que tentam fixar a identidade, como os que procuram impedir a sua fixação.

Precisamos prestar atenção às estratégias públicas e privadas que são postas em ação, cotidianamente, para garantir a estabilidade da identidade “normal” e de todas as formas culturais a ela associadas; prestar atenção às estratégias que são mobilizadas para marcar as identidades “diferentes” e aquelas que buscam superar o medo e a atração que nos provocam as identidades “excêntricas”. Precisamos enfim, nos voltar para práticas que desestabilizem e desconstruam a naturalidade, a universalidade e a unidade do centro e que reafirmem o caráter construído, movente e plural de todas as posições. É possível então que a história, o movimento e as mudanças nos pareçam menos ameaçadores. (Louro, 2007c, p. 51)

2.2.3 Representação e Estereótipo

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação, não existem fora dela, são construídas na e pela representação, num campo de relações de poder. O poder está inscrito na representação; quem tem o poder de representar, define e determina a identidade, ou seja, “quem fala *pelo* outro controla as formas de falar *do* outro.” (Silva, 2006, p. 34, grifos do autor)

Na definição pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é aqui, sempre marca ou traço visível, exterior.[...] o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem. (Silva, 2007, p. 90-91)

O autor utiliza o conceito de representação como um “sistema de significação”, porém critica as perspectivas estruturalistas, onde se considera que existe uma correspondência entre significante (conceito, ideia) e significado (inscrição, marca material), resultando numa significação unívoca e fechada. Retomando Derrida¹⁸, Silva (2006, p. 40), nos diz que “o processo de significação não é nunca uma operação de correspondência (entre significados e significantes), mas sempre um processo de diferenciação”, sendo assim, a representação é sempre incerta, indeterminada; é a representação de “alguma coisa”, não por ser correspondência com ela, mas por representá-la como diferente de “outras coisas”. Em outras palavras, os signos não têm um significado em si, mas assumem o significado que lhes é atribuído.

Nesta perspectiva, a representação não deve ser compreendida em oposição ou como um reflexo da realidade, mas como sua “constituidora”; a realidade é construída discursivamente. Por isso, enquanto pesquisadores/as, nosso interesse deve estar focado “nas dimensões discursivas, textuais, institucionais da representação e não nas suas dimensões individuais, psicológicas” (Silva, 2006, p. 52). O que devemos perguntar não é se uma representação corresponde ao real, mas como as representações produzem sentidos, quais os seus efeitos sobre os sujeitos, como elas “constroem” o real? (Louro, 1998) ou porque alguns significados são preferidos em relação a outros? (Woodward, 2007). São, portanto, as “práticas discursivas” (entendidas aqui num sentido amplo, incluindo os artefatos culturais) que devem ser analisadas a partir dessa perspectiva, pois todos os discursos, independentemente dos meios utilizados, não se limitam a nomear, mas criam outras coisas, produzem representações e por outro lado, todas as representações passam a fazer sentido, produzindo efeitos sociais e se tornando aceitas de tal forma, que “uma” representação pode acabar sendo considerada “a realidade”. “Nas

¹⁸ Derrida questiona as oposições binárias e sugere que essa dicotomia é um dos meios pelos quais o significado é fixado. Para ele, a relação entre significante e significado não é algo fixo, sendo o significado produzido por meio de um processo de diferimento ou adiamento (*différance*). Assim, o que parece dado, determinado, fixo, é instável, inseguro, incompleto. Em alternativa à rigidez das oposições binárias, Derrida sugere que o significado está sujeito ao deslizamento, à contingência.

análises baseadas na noção de representação não se trata de restabelecer a verdade, mas de tornar visíveis as relações de poder envolvidas no processo de representação.” (Silva, 2006, p. 53)

A noção de estereótipo está ligada à representação, e também pode ser considerada uma forma de conhecimento, e até certa forma de representação, porém, diz respeito às formas simplificadas, generalizadas e homogeneizadas como certos grupos sociais e culturais são descritos. “O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação” (Bhaba, 1998, p. 117), ou seja, não admite a pluralidade das representações. Diferentemente da representação, onde não existe uma referência a uma realidade existente fora dela, o estereótipo pressupõe a existência de um real e o submete a uma série de transformações, distorcendo-o, deformando-o e ampliando (ou reduzindo) o seu efeito de realidade.

No estereótipo a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade. (Silva, 2006, p. 51)

Pode-se dizer, portanto, que o estereótipo é uma opinião simplificada, fixa e enviesada sobre as atitudes, comportamentos e características de um grupo cultural ou social que não aquele ao qual se pertence. Ao contrário da representação que enfatiza a complexidade das práticas discursivas, o estereótipo enfoca sua análise para o nível individual, psicológico, mental e deixa de focalizar as relações de poder, “deslocando a ação da política para a uma psicologia corretiva.” (Silva, 2006)

2.3 POSSIBILIDADES TEÓRICO METODOLÓGICAS

2.3.1 A Interpretação Composicional

Gillian Rose (2001) fornece uma série de caminhos possíveis (diferentes metodologias), para se fazer uma análise visual crítica, com pontos semelhantes e também contraditórios entre si, afirmando que “o mais importante é reconhecer que as imagens visuais podem ser poderosas e sedutoras por si só” (p. 10); as imagens

podem ter seus próprios efeitos visuais, por isso é importante examiná-las cuidadosamente.

Utilizando um filme como objeto de estudo, procurarei fazer uma análise indutiva e ao mesmo tempo crítica, “examinando as imagens com cuidado”, levando em consideração os elementos visuais do filme, o seu significado cultural, suas práticas sociais e as relações de poder envolvidas em suas representações. O que vai me interessar será o seu aspecto composicional, o seu conteúdo propriamente dito; não será procurar “descobrir a intencionalidade” de seu autor - que no caso do cinema fica até difícil de determinar quem seria o “autor”, tendo em vista a forma coletiva como um filme é feito, que depende em maior ou menor grau, de todo o pessoal envolvido em sua produção; nem os aspectos tecnológicos; nem sua “audiência”, ou seja, o estudo da “recepção” do filme pelos seus espectadores. Trata-se, evidentemente, de uma questão de escolha feita de acordo com o meu ponto de vista teórico, que não desmerece nenhum outro tipo de estudo.

Existem alguns termos que são específicos das imagens em movimento. Rose (2001, p. 48-52) cita o detalhado vocabulário proposto por James Monaco. Este autor separa a organização espacial do filme, que ele chama de *mise-en-scène*, e a organização temporal do filme, sua montagem. A organização espacial diz respeito a como o filme é filmado: cenas, planos, quadros, ângulos, foco, ponto de vista, movimentos de câmera; a montagem ou edição se refere a como as várias cenas do filme são conectadas e como ele é apresentado: continuidade, cortes. O autor chama a atenção também para o som, elemento fundamental no cinema, e que pode ser o som ambiente ou incidental, a música e as falas propriamente ditas.

Elí Henn Fabris (2008) nos demonstra algumas estratégias metodológicas para a análise fílmica que envolve, entre outras coisas: a seleção da filmografia para análise (a partir da problematização da pesquisa) e da filmografia complementar (que serve para estabelecer relações); a elaboração de fichas técnicas; tabelas de levantamento das representações e fichas de decupagem (descrição detalhada de cada cena).

Neste meu trabalho específico, onde pretendo fazer a análise detalhada de um único filme, utilizarei as diversas contribuições dos autores e autoras relacionados acima de uma forma mais ou menos “livre”, adaptando-as às minhas necessidades e utilizando outro elemento que considero fundamental: o “método” desconstrutivo.

2.3.2 A Teoria Queer e a Desconstrução

É fato que as posições de gênero e sexualidade multiplicaram-se e que os binarismos não dão mais conta de explicá-las, porém é preciso levar em consideração também “que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira.” (Louro, 2004a, p. 28). Proponho então, pensar o objeto do meu trabalho de forma queer¹⁹:

procurando considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar.[...] Pensar queer significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. (Silva, 2005, p. 107)

Na definição de Guacira Louro (2004a, p. 8):

Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre-lugares”, do indecível.

A autora propõe compreender o queer como uma disposição, um modo de ser – e, conseqüentemente, um modo de pensar e conhecer. Pressupõe o estranhamento e o questionamento de tudo (sujeito ou prática) que se represente ou se apresente como “normal” e “natural”. Desta forma: “o estranhamento *queer* pode ser instigante para se pensar a cultura, a sociedade, para se pensar o próprio pensamento.” (Louro, 2008a, p. 146)

A operação de desconstrução proposta por Jacques Derrida - que pode ser resumida como o ato de ler um texto buscando suas contradições e ambigüidades internas - foi retomada pelos teóricos e teóricas queer, como procedimento

¹⁹ Queer pode ser traduzido por estranho, esquisito, excêntrico, extraordinário; mas também se refere à forma pejorativa como são referidos homens e mulheres homossexuais (viado, bicha, sapatão). Repetido como xingamento, acabou se constituindo num “enunciado performativo que fez e faz existir aqueles e aquelas a quem nomeia”. No entanto, alguns sujeitos e grupos, assumiram o queer de maneira afirmativa, buscando marcar uma posição que, paradoxalmente, não se pretende fixar. “Mais do que uma nova posição de sujeito ou de um lugar social estabelecido, queer indica um movimento, uma inclinação. Supõe a não-acomodação, admite a ambigüidade, o não-lugar, o trânsito, o estar entre. Portanto mais do que uma identidade, queer sinaliza uma disposição ou um modo de ser e de viver.” (Louro, 2008a, p. 142).

metodológico, onde através de suas análises, o pensamento dicotômico tradicional; a oposição heterossexualidade/homossexualidade e a heteronormatividade compulsória são contestados e criticados. Também é utilizada para análises relacionadas ao cinema, conforme aponta Peter Brunette (1998, p. 91-95). Este autor nos diz que a desconstrução não é uma disciplina ou, muito menos, uma metodologia, mas mais propriamente um tipo de questionamento sobre os mais básicos aspectos da produção do conhecimento; tende a se concentrar na forma como o conhecimento foi construído, em mostrar suas brechas e inconsistências.

A desconstrução nos mostra que a oposição é construída, e não natural e imutável; sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade; busca mostrar que cada polo não é totalmente independente do outro, mas contém marcas do outro, depende do outro para adquirir sentido. “Uma abordagem desconstrutiva permitiria compreender a heterossexualidade e a homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências.” (Louro, 2004a, p. 45). Ao utilizarmos a desconstrução como método de análise, questionando os processos através dos quais uma forma de sexualidade passou a ser “natural” e se tornou a norma, estaremos desestabilizando, desordenando, revertendo, esses binarismos linguísticos.

Conforme Derrida (2001), a estratégia geral da desconstrução deveria evitar simplesmente neutralizar as oposições binárias, pois ao fazer isso, acaba-se por confirmá-las. Mesmo assim, é preciso passar por uma fase de inversão para perceber que em uma oposição filosófica clássica binária, “não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta”, ou seja, um dos dois termos ocupa um lugar mais alto, como fundante e “outro” como seu oposto subordinado. “Desconstruir a oposição binária significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição.” (Derrida, 2001, p. 48).

Para Derrida, o que caracteriza a escrita – concebida como marca ou traço material (assim como a representação) – é a possibilidade que ela tem de ser repetida ou “citada” independentemente da presença, seja do referente ou do significado, seja do emissor, ou, ainda, do receptor. Em outras palavras, o que caracteriza a escrita é sua “citacionalidade”. Judith Butler (2007), a partir do conceito

de “citationalidade” de Derrida, afirma que as “normas regulatórias” relacionadas ao sexo, assumem um caráter performativo e contínuo, ao repetirem e reiterarem as normas dos gêneros (e da sexualidade) a partir de uma visão heterossexual. Assim, muitas afirmações aparentemente descritivas acabam se tornando performativas, a partir de sua repetição, independentemente da presença de quem originalmente as emitiu. Porém, essa repetibilidade que reforça as identidades existentes pode ser interrompida, tornando possível a produção de novas identidades. A tarefa da desconstrução consiste em revelar as contradições presentes em um determinado texto, portanto, “desconstruir um discurso implicaria minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma” (Louro, 2004a, p. 42).

3 PLANO GERAL (BREVE HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO)

Para mim, o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. (Ismail Xavier, 2008, p. 15)

João Bôsco Hora Góis (2002), ao resenhar o trabalho de Antônio Moreno (2001) - até hoje o principal estudo sobre as representações das homossexualidades no cinema brasileiro – criticou, entre outros aspectos, a falta de contextualização e a análise “descolada” de processos culturais pelos quais passou a sociedade brasileira. Concordando que uma análise de qualquer objeto, sob qualquer perspectiva, não pode ser realizada sem o mínimo de contextualização, o meu objetivo neste capítulo será desenvolver muito resumidamente os principais eventos que fizeram a história do cinema brasileiro, relacionando-os com o momento histórico e cultural no qual o país se encontrava e com a produção de filmes (em maior ou menor número) que mostram representações de personagens de orientação homossexual (masculinas e femininas)²⁰.

3.1 DOS PRIMÓRDIOS AOS ANOS CINQUENTA

3.1.1 O Início

Embora o cinema tenha chegado ao Brasil em julho de 1896, poucos meses após o invento dos irmãos Lumière, nos seus anos iniciais resumiu-se à produção de

²⁰As informações sobre a história do cinema constantes neste capítulo foram extraídas em sua maior parte do clássico livro de Paulo Emílio Sales Gomes, **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, e dos textos de Leonardo Mecchi, **O Cinema Popular Brasileiro do Século 21**, partes 1 e 2, disponíveis em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm> e <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular2.htm>. Acesso em 15/04/2009. Também serviram de base as reflexões de Ismail Xavier, em **O Cinema Brasileiro Moderno**, de 2001. Com relação à produção de filmes que tratam do tema das homossexualidades, contei com o trabalho de pesquisa realizado por Antônio Moreno, **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**, publicado em 2001. Este autor catalogou 127 filmes de longa-metragem com personagens de orientação homossexual, desde o início da produção de cinema no Brasil até 1996. Após este período, a pesquisa foi feita por mim na Internet em diversas páginas, principalmente a da Cinemateca Brasileira, <http://www.cinemateca.com.br/>. Estou consciente de que nesta “busca” mais de um filme deve ter “escapado”, portando peço desde já desculpas aos leitores e leitoras

documentários e cinejornais, filmagens de futebol, carnaval e filmes encomendados que misturavam jornalismo e propaganda.

Antônio Moreno (2001) cita como primeira produção do cinema brasileiro que traz uma personagem homossexual, o filme *Augusto Aníbal Quer Casar* (1923) de Luiz de Barros. Nesta comédia, o protagonista, em busca de uma noiva, acaba casando com uma travesti e só percebe o equívoco depois do casamento. Depois deste filme, talvez pelo impacto causado na sociedade da época, não se encontra em todo o resto das décadas de 1920 e de 1930, mais nenhuma película com referência ao tema das homossexualidades (Moreno, 2001), muito embora tenha aumentado a produção fílmica, inclusive fora do eixo Rio - São Paulo.

3.1.2 As Chanchadas e a Vera Cruz

Durante a década de 1930 proliferou o gênero da comédia popular musical através das chanchadas produzidas pela Cinédia, que lançou um conjunto de atores como Mesquitinha, Oscarito e Grande Otelo, principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público.

Os anos 40 contaram com a hegemonia da Atlântida e de suas comédias musicais de costumes, com temas brasileiros (como o carnaval), sem grandes investimentos em infraestrutura, mas com produção constante. O público gostou, pois de certa forma se identificava na tela, mas os críticos "sérios" diziam que chanchada não era cinema. As chanchadas (e a Atlântida) se esgotaram no final dos anos 50, quando a plateia parecia estar cansada da fórmula, e as maiores estrelas foram chamadas para trabalhar na televisão²¹.

No final da década de 40, foi criada em São Paulo, a Vera Cruz, uma grande produtora construída nos moldes de Hollywood, com o objetivo de tratar temas brasileiros com a técnica e a linguagem do melhor cinema mundial. Suas produções eram dramas universais com boa qualidade técnica, no melhor estilo hollywoodiano, diferentes das chanchadas cariocas produzidas pela Atlântida e lançaram no mercado vários atores e atrizes, tais como Tônia Carrero, Anselmo Duarte, Jardel Filho, Marisa Prado e Eliana Lage, entre outros. No entanto, o alto custo dos seus

²¹ Formando uma espécie de "star-system" a partir do rádio, os grandes nomes da Atlântida foram Oscarito, Grande Otelo e Ankito (comediantes), Anselmo Duarte (galã), Eliana (mocinha), José Lewgoy (vilão) e os cantores e cantoras Sílvio Caldas, Marlene, Emilinha Borba e Linda Batista.

filmes e a ausência de uma distribuidora própria capaz de colocar seus produtos no mercado, provocaram o fracasso do estúdio.

Neste período a produção de filmes com personagens homossexuais foi praticamente inexistente, sendo que o que ocorria com grande frequência eram representações de homens vestidos de mulher, como algo risível, debochado, ridicularizado, através do exagero, dos trejeitos, dos vestuários. O público é cúmplice da farsa; “a platéia ‘sabe’ que o personagem não transgrediu ou não atravessou ‘pra valer’ as fronteiras de gênero e, ao final, irá retornar à ‘normalidade’.” (Louro, 2008b, p. 92). É o caso, por exemplo, das chanchadas *Carnaval no Fogo* (1948), que trazia o ator Grande Otelo interpretando uma Julieta de longa peruca e *Carnaval Atlântida* (1952), com Oscarito travestido de Helena de Troia.

3.2 OS ANOS SESSENTA

3.2.1 O Cinema Novo e o Cinema Marginal

Paralelamente aos estúdios e em oposição a eles, tanto na sua vertente paulista quanto carioca, surgiu uma geração de realizadores independentes, dentre os quais se destaca Nelson Pereira dos Santos, o qual “fundou” o cinema moderno brasileiro, aproximando-se de jovens críticos e realizadores (como Glauber Rocha) e compondo com eles o Cinema Novo²², o mais importante movimento do cinema brasileiro, “momento de plena maturidade artística e cultural”. (Xavier, 2001)

Parte da juventude brasileira descobriu este novo cinema, comprometido com a transformação do país, que se manifestava de diferentes formas; dialogava com a literatura e movimentos da música e do teatro e mostrava um Brasil “desconhecido”, com muitos conflitos políticos e sociais. Glauber Rocha definiu os instrumentos do Cinema Novo: “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” e também o seu objetivo: a construção de uma “estética da fome”.

Após o golpe militar de 31 de março de 1964, alguns cineastas se interrogaram sobre o futuro e sobre as suas próprias atitudes. Com o AI-5 (Ato

²² Os principais diretores do Cinema Novo foram: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Luiz Sérgio Person e Walter Lima Júnior.

Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968), a ditadura militar fechou o Congresso e os partidos políticos existentes, suspendeu o habeas corpus para crimes políticos e passou a censurar a mídia e as diversões públicas²³. A perseguição às oposições, a restrição da atividade sindical e a prática de tortura nas prisões criaram um clima de medo que se refletiu em toda a cultura do país.

Outro grupo de cineastas respondeu a esta nova situação política com mais radicalidade - e talvez como uma espécie de resistência - criando o cinema marginal, cuja “estética do lixo” se contrapôs à “estética da fome” do Cinema Novo. Em vez de se espelhar no cinema europeu para fazer filmes que o público não via, a ideia era imitar o cinema norte-americano (principalmente o policial B, o western barato e o musical vulgar) a que o público estava acostumado. Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e Júlio Bressane, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), foram os principais nomes deste movimento.

Antônio Moreno (2001) aponta que houve nos anos sessenta um sensível acréscimo no número de longas-metragens com representações de homossexualidades, com um total de treze filmes, incluindo entre os títulos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, integrantes do Cinema Novo, onde no meu entender, se existe alguma insinuação sobre homossexualidade, é metafórica e subjetiva. O Cinema Novo, dentro de sua “ideologia de esquerda”, focava suas realizações em temas sociais e políticos e estava muito mais preocupado em mostrar a “cara” do povo brasileiro diante da opressão política da época do que em levantar bandeiras de direitos para as minorias.

Os dois filmes desta década que tocaram de maneira mais explícita no tema do homossexualismo foram realizados por diretores independentes, não vinculados diretamente aos movimentos citados acima. São eles: *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khoury, onde duas prostitutas (Norma Benguell e Odete Lara) são convidadas, por dinheiro, a fazerem sexo entre elas e uma delas se recusa e *O Menino e o Vento* (1966), de Carlos Hugo Christensen, cujo tema central - pela primeira vez - é o homossexualismo masculino. Baseado num conto de Aníbal Machado, o filme conta a história de um jovem engenheiro que vai passar as férias numa cidade do interior e

²³ A partir do AI-5 todo e qualquer veículo de comunicação (inclusive a música, o teatro e o cinema) deveria ter a sua pauta previamente aprovada e sujeita a inspeção por agentes autorizados, onde assuntos de caráter político e de valores imorais eram proibidos. Em 1978, no governo militar de Ernesto Geisel, foi derrubado o AI-5, porém a censura continuou existindo.

conhece um menino com poderes sobre o vento, por quem acaba nutrindo uma “estranha amizade”.

3.3 OS ANOS DOURADOS: AS DÉCADAS DE SETENTA E OITENTA

3.3.1 A Embrafilme e as Pornochanchadas

A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi criada em 1969, em plena ditadura militar, e passou a financiar a produção de filmes, enquanto o Conselho Nacional de Cinema (Concine) se preocupava com a legislação. O sistema de escolha dos filmes a serem produzidos era centralizado e os cineastas oriundos do Cinema Novo ficaram com a maior parte dos recursos. A criação da Embrafilme acabou levando à falência as pequenas distribuidoras nacionais.

A pornochanchada, que surgiu em São Paulo, nos anos 70, foi uma produção bem numerosa e comercial, também conhecida como Boca do Lixo, financiada por produtores independentes de onde despontaram vários diretores de talento que realizavam filmes eróticos “softcore”, com alguns elementos das chanchadas e altas doses de erotismo, que embora comparados ao gênero “pornô”, não apresentavam cenas de sexo explícito²⁴. As cotas de exibição obrigatória davam espaço para o desenvolvimento desse gênero - a lei obrigava as salas de exibição a exibir um determinado número de filmes nacionais por ano.

Se o objetivo era fazer com que os filmes brasileiros fossem vistos pelo maior público possível, de certa forma - graças às produções da Embrafilme de um lado, às produções baratas da turma da pornochanchada de outro, e ainda aos filmes infantis dos Trapalhões, aliadas a um novo “sistema de estrelas” gerado pela televisão - isso foi conseguido. O mercado de salas de cinema diminuiu, mas o Brasil produziu mais filmes e a participação no mercado cresceu muito. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto chegou a 11 milhões de espectadores, sendo o filme brasileiro campeão de bilheteria até hoje. *A Dama do Lotação* (1978), de Neville d’Almeida; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco; *Eu Te Amo* (1981), de Arnaldo Jabor; *Xica da Silva* (1976), de Cacá

²⁴ Não é meu objetivo neste trabalho, mas poderia ser feita uma interessante discussão, a partir dos filmes brasileiros realizados nos anos setenta, sobre os limites (ou sua inexistência) entre o erótico e o pornográfico.

Diegues e mais 14 filmes dos Trapalhões ultrapassaram, cada um, os 3 milhões de ingressos vendidos.

3.3.2 O Surgimento e a Consolidação do Movimento Homossexual no Brasil

No Brasil, os anos finais da década de setenta foram marcados por várias transformações sociais. O país passava por uma grave crise econômica e se encontrava sob um governo militar ditatorial, dentro do qual iniciava-se um processo de abertura política, e onde alguns instrumentos dessa ditadura, como a censura, ainda exerciam plenamente seu poder. Mesmo assim, surgiram em todo país, pequenas manifestações e alguns movimentos que procuravam de alguma maneira questionar o sistema vigente.

Foi assim que, com base nos movimentos da contracultura dos anos sessenta (ocorridos principalmente nos Estados Unidos), surgiu no Brasil com uma década de atraso, o fenômeno que João Silvério Trevisan (2000) chama de “desbum guei”.²⁵ O autor centra sua análise a partir de três núcleos que teriam iniciado esse acontecimento no início dos anos setenta: o cantor Caetano Veloso, o grupo teatral Dzi Croquetes e o cantor Ney Matogrosso. Para Peter Fry e Edward MacRae (1983), estes três pioneiros, ao colocarem em questão o rígido afastamento entre masculino e feminino também estavam questionando a separação entre “política e vida cotidiana”. James N. Green (2000) faz uma apreciação semelhante, chamando a atenção também para a explosão de novos lugares de encontro e vivência homossexuais nas grandes cidades: boates e discotecas; cinemas (que oportunizavam encontros eróticos) e saunas, além de bares e restaurantes.

Mesmo sob a censura do governo, informações sobre o surgimento e o crescimento do movimento internacional de gays e lésbicas começaram a encontrar espaço na imprensa brasileira, principalmente na chamada imprensa alternativa. Em abril de 1978, surgiu no Rio de Janeiro, o jornal *Lampião* (mais conhecido como *Lampião da Esquina*), o qual procurou abordar de forma “positiva” a questão homossexual, do negro, do movimento feminista e da ecologia, nos seus aspectos políticos, culturais e existenciais.

²⁵ “Desbunde” ou “desbund” foi uma das palavras-chaves do período. Conforme Trevisan (2000, p. 284), alguém desbundava quando mandava às favas os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade.

Em consonância aos novos movimentos sociais, desvinculados tanto da esquerda quanto da direita, buscando autonomia e independência, e que se ocupavam de problemáticas antes relegadas ao segundo plano (como o movimento negro e o movimento feminista), passaram a existir em 1978, os primeiros núcleos do movimento homossexual no Brasil, cujo marco de origem é o grupo Somos de Afirmação Homossexual²⁶. Depois de um enfraquecimento no final dos anos setenta, devido às inúmeras divergências internas, no final da década seguinte houve uma revitalização do movimento homossexual a partir do surgimento da epidemia da AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) com uma maior organização dos homossexuais em seus grupos e nas chamadas Organizações Não Governamentais (ONGs), dedicando-se a trabalhos de esclarecimento, divulgação e prevenção da doença, além de apoio e solidariedade às vítimas²⁷. Ressalvamos o fato de que os movimentos homossexuais não englobam todas as pessoas que de alguma forma se relacionam com outras do mesmo sexo, pois muitas delas não se identificam como/ou com os homossexuais.

3.3.3 A Crise do Cinema Nacional e a Emergência dos Curtas-metragens

No início da década de oitenta, devido à crise econômica, faltava dinheiro para produzir filmes e para ir ao cinema. Os exibidores (donos de cinemas), assessorados pelos distribuidores estrangeiros, começaram uma batalha judicial contra a lei da obrigatoriedade, e muitas salas simplesmente pararam de passar filmes brasileiros. Como resultado, metade dos filmes produzidos em 1985 no Brasil foi de sexo explícito.

Apesar de tudo, surgiu uma nova geração de cineastas em São Paulo, onde se destacaram Sérgio Bianchi, André Klotzel e Sérgio Toledo, mas seus filmes foram vistos basicamente em festivais. Outro fato importante da década foi a crescente

²⁶ Sobre o grupo Somos, ver MacRae (1990) e Trevisan (2000, p. 335-51).

²⁷ Sobre o histórico da epidemia da AIDS no Brasil e assuntos diversos relacionados ao tema, sugiro o acesso às seguintes páginas na internet: <<http://www.aids.gov.br>> e <<http://www.abiaids.org.br/>>, entre outras. Para um aprofundamento sobre o movimento homossexual na década de oitenta, indico a leitura do artigo de Eliane Marques Zanatta, **Documento e Identidade**: o movimento homossexual no Brasil na década de 80. Campinas: Cadernos AEL, nº 5/6, 1996/1997, disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigo-7-p221.pdf>. Acesso em 10/04/2009.

produção de documentários de longa-metragem, também sem acesso ao mercado, mas refletindo sobre a história recente do país

O curta-metragem passou a ser o único cinema brasileiro acessível ao público. Graças à “Lei do Curta”, que obrigava a sua exibição antes do longa estrangeiro. Como consequência, surgiram em todo o país, novos cineastas e novas propostas de produção e os curtas brasileiros passaram a ter projeção internacional, inclusive com premiações.

A década de 1970 foi marcada por uma grande produção de filmes com temáticas ou personagens homossexuais, com cerca de sessenta títulos catalogados por Antônio Moreno (2001), que podem ser distribuídos em quatro gêneros: comédias ou pornochanchadas; eróticos; marginais e dramáticos. Destaca-se que a maioria das produções mostra relações entre lésbicas, com forte apelo sexual, e pode-se questionar se não era “endereçada” para o deleite do público masculino, sem o interesse de aprofundar o assunto.

Relaciono a seguir apenas alguns títulos, com base em sua relevância para o cinema nacional, quantidade de público e premiações recebidas: *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1970) e *Navalha na Carne* (1970), de Braz Chediak; *André, a Cara e a Coragem* (1971) de Xavier de Oliveira; *A Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni; *A Rainha Diaba* (1974), de Antônio Carlos Fontoura; *Toda Nudez Será Castigada* (1972) e *O Casamento* (1975), de Arnaldo Jabor; *A Intrusa* (1978), de Carlos Hugo Christensen; *O Princípio do Prazer* (1979), de Luiz Carlos Lacerda e *República dos Assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr.

Nos anos oitenta foram produzidos 44 filmes com representações de homossexualidades, dos quais destaco: *O Beijo no Asfalto* (1980), de Bruno Barreto; *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco; *Rio Babilônia* (1982), de Neville d’Almeida; *Asa Branca, Um Sonho Brasileiro* (1982), de Djalma Limongi Batista; *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos; *Aqueles Dois* (1985), de Sérgio Amon; *Ópera do Malandro* (1985), de Ruy Guerra; *Vera* (1986), de Sérgio Toledo, *Anjos da Noite* (1986), de Wilson Barros, *Romance* (1986), de Sérgio Bianchi e *A Menina do Lado* (1988), de Alberto Salvá .

3.4 OS DIFÍCEIS ANOS NOVENTA

3.4.1 Um “Intervalo” no Cinema Brasileiro

Ao assumir a presidência da república, em 15 de março de 1990, Fernando Collor confiscou as reservas financeiras particulares da população brasileira e extinguiu a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção e até mesmo os órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil, deixando o mercado de distribuição nas mãos das grandes distribuidoras estrangeiras. Em 1992, um único filme brasileiro chegou às telas: *A Grande Arte*, de Walter Salles, falado em inglês e ocupante de menos de 1% do mercado.

No final daquele mesmo ano, já no governo de Itamar Franco, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, com o objetivo de liberar recursos para produção de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e passou a ser elaborada a Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93) que entrou em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso.

Na década de noventa também houve o fechamento quase que geral das salas de cinema localizadas em bairros das grandes cidades (processo já iniciado na década anterior) com a transferência dos cinemas para as luxuosas e modernas salas “multiplex” localizadas em shoppings e centros comerciais, com ingressos mais caros, promovendo uma mudança do público frequentador dos cinemas, tornando-o mais elitizado.

3.4.2 A “Retomada”

A partir de 1995, se começou a falar numa "retomada" do cinema brasileiro; novos mecanismos de apoio à produção, baseados em incentivos fiscais, conseguiram aumentar o número de filmes realizados e levar o cinema brasileiro de volta à cena mundial. O filme que inicia este período é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, parcialmente financiado pelo Prêmio Resgate. No entanto, as dificuldades de penetração no mercado continuaram: a maioria dos filmes não encontrava salas de exibição no país, e muitos foram exibidos em condições precárias, ou seja, a nova legislação estimulou a produção de filmes, mas silenciou acerca dos problemas de sua difusão.

A Lei do Audiovisual também inflacionou a produção dos filmes de longa-metragem (foram realizadas grandes produções, sendo a maioria filmes de época) e

catalisou publicitários e profissionais da televisão a incursionarem na carreira de diretores de filmes. Criou-se um “cinema de indústria tupiniquim” (Caetano, 2005), feito de migalhas públicas, cujos princípios não se baseavam em representatividade cultural, com a escolha dos projetos regulada por um determinado mercado ligado à iniciativa privada e sendo a maioria dos filmes exibidos somente em festivais. Se a intenção era que os lucros com os filmes levassem a novas produções que seriam realizadas sem incentivos fiscais, isso nunca aconteceu.

3.4.3 O Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual

Paralelamente à crise do cinema brasileiro, surgiu em 1993 o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, a partir da participação brasileira no New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival. A primeira edição ganhou o nome “I Festival MiX Brasil” e nela foram apresentados 76 trabalhos selecionados dentre os exibidos no Festival de Nova York.

O festival passou a ser realizado anualmente (com versões em várias capitais brasileiras), sendo bem recebido por vários segmentos da sociedade por encarar a diversidade sexual de forma aberta. Sua importância se dá também por incluir as produções nacionais e internacionais de maior relevância dentro desta temática, além funcionar como uma espécie de “ponto de encontro” de um público específico. Por outro lado, particularmente, penso que isso acaba encerrando a exibição de filmes LGBT numa espécie de “gueto”, limitando o alcance do cinema e de suas “pedagogias” a uma parcela mais ampla da sociedade²⁸.

Se nos anos noventa houve uma “explosão” de filmes no formato de curta-metragem sobre homossexualidades, a produção de longas-metragens foi quase inexistente, fato talvez explicado pelas mudanças nas regras de produção do cinema brasileiro, onde predominam investimentos da iniciativa privada. Será que os investidores colocariam seu dinheiro em histórias com representações de sexualidades que não se enquadram nas “normas”? Será que os realizadores (roteiristas, diretores e produtores) correriam o risco de apresentar filmes com temáticas homossexuais, que talvez não tivessem o público esperado ou não os

²⁸ Sobre os festivais de cinema LGBT ver Bessa (2007), onde a autora traça um panorama do seu crescimento e diversificação e as transformações que geraram uma nova cinematografia denominada *queer movie*.

tornassem famosos? Deixo em aberto estas perguntas e muitas outras que podem ser feitas.

Destaco os poucos títulos desta década: *Barrela* (1990) de Marco Antônio Cury; *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991) e *Navalha na Carne* (1997), de Neville d'Almeida; *Cinema de Lágrimas* (1995), de Nelson Pereira dos Santos; *Jenipapo* (1996), de Monique Gardenberg, *For All – O Trampolim da Vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda, *Como Ser Solteiro* (1998), de Rosane Svartman, *O Dia da Caça* (1999), de Alberto Graça e *Até Que a Vida Nos Separe* (1999), de José Zaragoza.

3.5 O CINEMA DO NOVO SÉCULO

No início deste novo século houve alterações nas leis de incentivo, fazendo com que para dirigir um filme com os benefícios fosse necessário ter um nome já anteriormente reconhecido e foi criada a ANCINE (Agência Nacional de Cinema), um órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização das indústrias cinematográfica e videofonográfica. Houve um recuo do financiamento privado, o que possibilitou que a maioria das produções fosse financiada por empresas públicas (como a Petrobrás, por exemplo). Em 2000 entrou a operação a Globo Filmes, que devido à eficiente divulgação dos filmes através da televisão, transformou suas produções em verdadeiros fenômenos de bilheteria. Filmes com temáticas atuais, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco (projetos da Globo Filmes) e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, alcançaram grande público no Brasil e carreira internacional²⁹.

A popularização da internet de alta velocidade e as inúmeras possibilidades de “baixar” filmes (fazer “download”) a partir de “sites” de compartilhamento de arquivos ou de “blogs” que disponibilizam os “links”, além do comércio ilegal de cópias piratas por vendedores ambulantes, também provocou transformações na história do cinema, não só brasileiro, mas mundial³⁰. Hoje é possível “baixar” e assistir a filmes que ainda sequer estrearam no cinema, no conforto do lar. Como exemplo, posso citar o caso do filme *Tropa de Elite* (2007), cuja cópia semiacabada

²⁹ Para um maior aprofundamento das questões relativas ao cinema brasileiro no período compreendido entre 1995 e 2005, convido os leitores e as leitoras a consultar Caetano (2005).

³⁰ Não é minha intenção aqui discutir a legalidade ou não desses tipos de práticas, mas apenas apontar uma realidade que existe e está ao alcance de boa parte da população.

“vazou” e o filme foi visto por aproximadamente 3 milhões de pessoas antes de sua estréia³¹.

Em 2009 o cinema brasileiro teve um momento histórico, *Se Eu Fosse Você 2*, de Daniel Filho (também da Globo Filmes), tornou-se o campeão de bilheteria da “retomada”, com mais de 5,3 milhões de pagantes³². Curiosamente, trata-se de um filme, que no meu entender, reforça as diferenças de gênero entre homens e mulheres e as características masculinas e femininas, ou seja, opera dentro de binômios, numa perspectiva essencialista, sem espaço para “deslizamentos” e que também funciona como uma pedagogia cultural (de longo alcance), infelizmente neste caso, para a manutenção da norma vigente.

Nesta primeira década do novo século, parece que houve uma “retomada dentro da retomada” nos filmes com personagens de orientação homossexual, onde relaciono, além de *Carandiru* (2003), com o galã internacional Rodrigo Santoro no papel de uma travesti; *Amores Possíveis* (2000), de Sandra Werneck; *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi; *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz; *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis; *Cazuza – O Tempo Não Pára* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho (da Globo Filmes, com 3.1 milhões de espectadores); *Viva Sapato!* (2004), de Luiz Carlos Lacerda; *Sexo, Amor e Traição* (2004), de Jorge Fernando; *Bendito Fruto* (2005) de Sergio Goldenberg; *A Conceção* (2005) e *Se Nada Mais Der Certo* (2008), de José Eduardo Belmonte; *Ó Pai, Ó* (2007), de Monique Gardenberg; *O Signo da Cidade* (2007), de Carlos Alberto Riccelli; *Onde Andará Dulce Veiga* (2008), de Guilherme de Almeida Prado e *A Festa da Menina Morta* (2008), de Matheus Nachtergaele.

³¹ Cf. ROGAR, Silvia. **Um Batalhão de Cópias**: o filme *Tropa de Elite* é alvo da pirataria e se torna um fenômeno de marketing. Revista Veja, edição 2027, 26/09/2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260907/p_088a.shtml>. Acesso em 12/04/2009.

³² Cf. **O Globo**, 03/03/2009, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/03/03/se-eu-fosse-voce-2-ultrapassa-dois-filhos-de-francisco-e-filme-mais-visto-da-retomada-754668068.asp>>. Acesso em 01/04/2009.

4. O CINEMA NO ARMÁRIO

Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade. (Caio Fernando Abreu, 2006, p. 59)

Neste capítulo farei primeiramente algumas considerações sobre as particularidades da sexualidade brasileira; posteriormente, apontarei alguns filmes com representações de homossexualidades onde se encontram algumas características que se repetem (geralmente negativas) e algumas exceções; e por fim, realizarei a descrição e a análise propriamente dita do filme *Aqueles Dois*³³.

4.1 FLASH BACK

4.1.1 Notas Sobre a Sexualidade Brasileira

Quem nunca ouviu falar que no cinema brasileiro só tem sexo, ou que as pessoas não gostam ou não assistem a filmes brasileiros por que os mesmos têm muitas cenas de sexo? Recentemente um comentário feito por um internauta sobre o filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, dizia que se tratava de um típico filme brasileiro, com muito sexo; um “pseudo crítico” de cinema escreveu em seu blog que “o cinema brasileiro é mestre em sexo desnecessário e palavrão fora de hora”; na última edição do Festival de Cinema do Rio de Janeiro, o ator Pedro Cardoso fez um discurso inflamado contra a pornografia e a nudez no cinema brasileiro. Creio que isto merece um pequeno comentário sobre a sexualidade brasileira.

Ainda que a perspectiva teórica de Richard Parker (1991) não seja pós-estruturalista, penso que a sua leitura pode contribuir para algumas reflexões interessantes sobre as representações da sexualidade e do erotismo na cultura brasileira, pois ele enfoca a construção social e histórica da diversidade sexual nela

³³ Além do filme analisado (*Aqueles Dois*), foram vistos (alguns revistos) praticamente todos os filmes citados nesta seção e que serviram como filmografia complementar para o desenvolvimento deste trabalho, com exceção de *O Menino e o Vento* (1966) e *O Princípio do Prazer* (1979), que eu não tive acesso, baseando minhas considerações a partir da análise feita por Antônio Moreno (2001).

presente, levando em consideração que a experiência sexual é o produto de um complexo conjunto de processos sociais, culturais e históricos e não apenas o resultado de uma natureza humana imutável.

O autor registra que desde o início do período colonial até os nossos dias, um “sistema” de proibições religiosas relativamente formal (porém nem sempre inflexível) juntamente com o legado da autoridade patriarcal na história brasileira, reforçou as divisões de gênero (baseadas em extrema oposição e diferenciação) e, ao mesmo tempo, ampliou o significado das próprias práticas sexuais. Parker destaca a oposição entre atividade e passividade, empregada para articular um conjunto de distinções mais sutil, que o autor denomina de “sistemas de classificações sexuais”. Noções culturalmente definidas de gênero biológico e papel social foram manipuladas, arranjadas e combinadas numa variedade de maneiras para construir imagens de masculinidade e feminilidade mais diversas e, portanto, mais ambíguas. A representação do homem não é construída somente em relação à mulher, mas também através de sua relação com figuras tais como o machão, o corno, a bicha ou o viado; e a representação da mulher, através de figuras como a virgem, a piranha, o sapatão.

Para este autor “essas estruturas são interiorizadas gradualmente” através de um complexo processo de socialização que se inicia na infância, sempre permeado por relações de poder e os “sistemas de gênero e sexualidade” definem um repertório de práticas sexuais, algumas aceitas e outras proibidas, lembrando que a própria ideia de proibição implica na possibilidade de transgressão. Aqui, é importante fazer uma distinção entre o público e o privado, ou seja, se determinadas expressões ou ações são proibidas publicamente, “entre quatro paredes tudo pode acontecer”. De acordo com Parker, esses “sistemas” juntamente com o erotismo fazem parte da sexualidade brasileira, de forma ambígua.

A ambigüidade que se encontra no coração tanto dos mitos de origem como do simbolismo do carnaval deve ser entendida através das contradições fundamentais que surgem como parte de perspectivas diferentes, de lógicas diversas que estruturam o universo sexual no Brasil: a ideologia do erótico, com sua ênfase nos corpos e prazeres, os discursos da sexualidade com seu foco na racionalização e na reprodução e o sistema hierárquico do gênero, com seu cálculo de atividade e passividade. Situados, tanto histórica como socialmente, cada um em relação aos outros, esses sistemas de referência fornecem interpretações profundamente diferentes da realidade sexual. (Parker, 1991, p. 244-245)

Observa-se, pelas considerações feitas acima que a sexualidade brasileira foi construída e permanece associada a binarismos, e no caso das homossexualidades existe uma relação direta com os papéis ativo e passivo, fazendo com que haja uma maior discriminação por parte da sociedade com a “passividade”, inclusive dentro das “comunidades” homossexuais (Fry, 1982; Parker, 1991; Trevisan, 2000; Green, 2000). Em outras palavras, o homossexual passivo é considerado num nível hierárquico mais baixo, enquanto o ativo, por sua associação com a virilidade, com o masculino, se enquadra num nível acima, mais “aceito”, já que está de alguma forma, dentro da norma. Da mesma forma, pode-se dizer que as representações de homossexualidades que mais aparecem são sempre as desviantes, as abjetas, as promíscuas, e geralmente estão associadas à violência, ao crime e à marginalidade.

4.2 PLANO SEQUENCIA

4.2.1 “Um Certo Olhar” Estrangeiro

Para Richard Parker (1991), os brasileiros consideram-se como seres sensuais individualmente, mas também num nível social e cultural, o que contribuiu para definir a sexualidade brasileira em si própria e em relação ao mundo que a cerca, o mundo exterior, o mundo do estrangeiro. Porém a “natureza sexual” dos brasileiros deve analisada com cautela, pois já foi celebrada e também desprezada; foi vista mais como fonte de vergonha, do que de orgulho, por isso, é preciso levar em conta as ambiguidades dessas interpretações, construídas através e por relações de poder, as quais podem ter uma leitura positiva ou negativa.

O fato é que a sexualidade e sensualidade brasileiras encontram ecos inclusive no exterior e existem alguns filmes feitos por estrangeiros onde aparecem representações estereotipadas; onde o Brasil aparece como um local exótico, de gente exótica (ainda); onde os homossexuais estão associados à violência, a delinquência, a malandragem. Posso citar como exemplos: o filme alemão *Saudade* (*Sehnsucht*, 2003), de Jürgen Brüning, que se passa em Paraty (RJ) e trata do relacionamento de um turista alemão com um brasileiro; *12 Horas Até o Amanhecer* (*Journey to the End of the Night*, 2006), de Eric Eason, uma coprodução

Brasil/Alemanha/EUA, onde o submundo da noite paulistana é mostrado em seu extremo, com Matheus Nachtergaele fazendo o papel de uma violenta travesti³⁴.

4.2.2 As Representação das Homossexualidades no Cinema Brasileiro

E no cinema brasileiro, feito por brasileiros, como foram e são representadas as personagens homossexuais? Pode-se falar em um cinema “gay” ou “queer” no Brasil? Porque não existe uma continuidade entre trabalhos que se arriscam a enfocar as homossexualidades de forma mais positiva?

Atualmente, além do cinema independente, grandes produções de Hollywood sobre o tema das homossexualidades estão fazendo sucesso de público e crítica, inclusive concorrendo ao maior prêmio daquela indústria, como é o caso de *Longe do Paraíso* (2002), de Todd Haynes, *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee; e o recente *Milk* (2008), de Gus Van Sant, só para citar três exemplos; também é possível encontrar filmes de diversos países, de culturas diferentes, que tratam do assunto³⁵, como da vizinha Argentina, onde são produzidos bons filmes, de excelente qualidade, tratando da diversidade das representações de homossexualidades, destacando-se: *Plata Quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro; *Ronda Nocturna* (2004), de Edgardo Cozarinsky, *La León* (2007), de Santiago Otheguy e *XXY* (2007), de Lúcia Puenzo. Parece-me, entretanto, que a produção de filmes brasileiros de longa-metragem com temáticas homossexuais é muito tímida, hermética, pouco abrangente.

Como vimos anteriormente, até final dos anos 60, os poucos personagens homossexuais masculinos eram tratados de forma carnavalesca e risível e foi a partir dos anos setenta que aumentou consideravelmente a produção de filmes com representações de homossexualidades, porém, na sua maioria quase absoluta dos filmes, encontram-se personagens estereotipados, geralmente travestis, garotos de

³⁴ Mas também há exceções, no caso da produção francesa *Cowboy Forever* (2006), de Jean-Baptiste Erreca, que apesar de ser um curta-metragem de 26 min, penso ser importante citar aqui. O filme trata da homossexualidade na terra dos peões em Mato Grosso do Sul, permitindo-nos testemunhar, através de belos planos, uma história simples de amizade e tolerância entre Jones, um cowboy heterossexual, e Govinda, um cowboy gay em pleno processo de assunção da sua homossexualidade. O filme convida-nos a descobrir as tradições dos campeiros e ao mesmo tempo nos dá a oportunidade de conhecer a gente simples e dinâmica da comunidade homossexual local.

³⁵ São muitos os exemplos de recentes filmes estrangeiros com temáticas LGBT, e não é minha intenção me deter aqui a relacioná-los, inclusive pela limitação de meu trabalho, porém, uma simples busca na internet com as palavras “gay themed movies”, por exemplo, pode render resultados surpreendentes.

programa ou “bichonas” afetadas; marginais, traiçoeiros, falsos, perigosos, com pouca instrução, ligados à violência, com subempregos, morando em locais suburbanos, de classes sociais baixas, extremamente relacionados com o sexo, promíscuos, solitários, com vários parceiros (quase sempre pagos), com trejeitos e gestual exagerado, e com finais infelizes, sendo mortos ou assassinados brutalmente (como a Geni, de *Ópera do Malandro*). Raramente protagonistas, como acontece em *A Rainha Diaba* (1974), *Romance* (1986), *Aqueles Dois* (1985), *Amores Possíveis* (2000), *Madame Satã* (2002) e *Cazuza - O Tempo Não Pára* (2004); eles aparecem com mais freqüência em uma única seqüência como em *O Casamento* (1975), ou em papéis secundários, como em *Navalha na Carne* (1970), *A Casa Assassinada* (1971), *Toda Nudez Será Castigada* (1972), *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), *Ópera do Malandro* (1985), *Cronicamente Inviável* (2000), *Carandiru* (2003), *Amarelo Manga* (2003) e *O Signo da Cidade* (2007), por exemplo.

Recentemente, destacam-se algumas tentativas para mostrar a diversidade das homossexualidades enfocando, por exemplo, a bissexualidade, como em *A Concepção* (2005), muito embora neste filme, os personagens estejam envolvidos com drogas e promiscuidade. A questão da violência relacionada à homossexualidade, também permanece muito forte e aparece de forma contundente no filme *O Dia da Caça* (1999), só para citar um exemplo.

4.2.3 Algumas Palavras Sobre as Representações “Positivas”

No âmbito da política identitária, muitas vezes ocorre um movimento no sentido de contrapor representações “positivas” às representações negativas das minorias (sexuais, ou quaisquer outras) numa “disputa de representações”. Porém, essa estratégia pode conduzir a outro extremo oposto, ao criar novas representações politicamente corretas demais, idealizadas e romantizadas, e no fundo, tão excludentes como as estereotipadas, como é o caso dos personagens gays masculinos em recentes comédias românticas, por exemplo, em filmes *Como Ser Solteiro* (1998) e *Sexo, Amor e Traição* (2004).

Preciso fazer um esclarecimento, ainda em tempo: ao falar em “positiva”, não estou entendendo uma representação da homossexualidade oposta à negativa, onde o gay seria apresentado sem afetações, sem trejeitos, assexuado, reproduzindo os padrões heterossexuais, como frequentemente ocorre nas novelas,

pois isso seria apenas inverter a oposição, numa tentativa de “normalizar” o sujeito homossexual, mas refiro-me à pluralidade e a diversidade das representações de homossexualidades.

De qualquer forma, penso que é preciso tomar cuidado ao lidarmos com a análise de filmes a partir desta perspectiva adotada, pois há uma tendência a criticarmos tudo e a ver só as coisas ruins, numa espécie de “cruzada” contra tudo o que pode contribuir para a manutenção do estado das coisas contra as quais nos posicionamos. Por isso, quero destacar alguns títulos do cinema brasileiro que procuraram mostrar as homossexualidades de forma mais “positiva” e plural, além de *Aqueles Dois*. São eles: *O Menino e o Vento* (1966), *O Princípio do Prazer* (1979), *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), *Memórias do Cárcere* (1984), *Romance* (1986), *A Menina do Lado* (1988), *Amores Possíveis* (2000), *Madame Satã* (2002), *Cazuza - O Tempo Não Pára* (2004), *Ó Pai, Ó* (2007), *O Signo da Cidade* (2007) e *Se Nada Mais Der Certo* (2008).

4.3 CLOSE-UP

Como vimos, na cinematografia brasileira contemporânea são raras as produções que tratam da questão das homossexualidades - tema complexo e caro à sociedade brasileira - de forma “positiva”. *Aqueles Dois* é certamente uma exceção, e seria possível questionar porque ele não teve “herdeiros”. Penso que este filme, particularmente, pode ser visto como um texto cultural que nos ensina sobre a sociedade em que vivemos e também contribui para a produção “outros” significados sociais, que fogem da aparente “normalidade”, da qual precisamos sempre desconfiar e estar atentos.

O premiado filme gaúcho é baseado num conto homônimo de Caio Fernando Abreu, foi lançado em 1985, dirigido por Sérgio Amon, com roteiro de Sérgio Amon, Roberto Henkin e Pablo Vierci³⁶. A película em 35 mm conta a história de dois homens, Raul (Beto Ruas) e Saul (Pedro Wayne), adultos, de cor branca, da classe média, moradores de uma grande cidade, aparentemente heterossexuais, solitários, desiludidos com suas experiências amorosas recentes com mulheres, que se

³⁶ O filme é distribuído pela Casa de Cinema de Porto Alegre e maiores informações sobre o mesmo, tais como ficha técnica, premiações e críticas, podem ser encontrados no site <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/distribui%C3%A7%C3%A3o/longas/aqueles-dois>>. Acesso em 02/06/2009.

conhecem no seu primeiro dia de trabalho numa repartição e estabelecem, aos poucos, uma relação afetiva que extrapola uma simples amizade. Raul é extrovertido e brincalhão, saiu de um casamento frustrado e adora tocar e ouvir boleros. Saul é tímido, de espírito crítico e amargo, terminou um noivado que parecia interminável e tentou suicídio. Raul ainda tenta manter um relacionamento com Clara Cristina (Suzana Saldanha), a secretária do escritório, mas as sucessivas “cobranças” para assumir um relacionamento sério o fazem desistir. Depois de quatro meses de trabalho, praticamente só trocando cumprimentos, Raul e Saul começam a conversar sobre cinema e descobrem que têm muitos outros aspectos em comum e aí as coisas vão acontecendo “como uma sucessão de acidentes”.

Para fazer a análise deste filme, o mesmo foi visto várias vezes, em momentos diferentes, com pessoas diferentes; foi utilizada a ficha técnica do filme e foi elaborada uma ficha de decupagem, com a descrição detalhada de todas as cenas; foram observados, além da narrativa e da composição dos personagens, outros aspectos, como a trilha sonora, a iluminação, a fotografia, a montagem, a continuidade, enfim, a parte mais técnica relacionada ao cinema, procurando seguir os procedimentos teóricos que assumi anteriormente.

De qualquer forma, é preciso esclarecer que esta é a minha interpretação do filme, e certamente apenas uma possibilidade entre tantas, pois é certo que o modo como vemos, analisamos e interpretamos algo, tem a ver com as nossas experiências anteriores, com a nossa inserção social e cultural, com os nossos objetivos teóricos e políticos. Não se trata, portanto, da “interpretação definitiva”, mas de uma modesta tentativa de análise, sujeita a críticas, complementos, discordâncias, debates.

4.3.1 *Aqueles Dois*: uma “descrição densa”

O filme começa com Saul assoviando algumas notas de uma música (um bolero) numa madrugada na cidade de Porto Alegre. Em seguida são mostrados os créditos ao som da trilha sonora original.

Saul, com uma aparência triste e desiludida desce uma escadaria rumo à pensão onde mora com uma bolsa de viagem na mão, chuta uma lata e senta na escada. A dona da pensão está na janela e olha para ele. Uma cena em flashback mostra a recente tentativa de suicídio de Saul no quarto da pensão, enquanto

através da narração em off sabemos que ele pensa na necessidade urgente de conseguir um emprego.

A cena seguinte mostra uma seleção para um emprego numa repartição, onde entre os concorrentes estão Saul e Raul (são seis candidatos para três vagas). Em seu pensamento (narração em off), Saul cogita quais dos concorrentes seriam selecionados para as vagas e pensa na necessidade do emprego e que “o trabalho talvez seja a única maneira de esquecer, pois as coisas estavam sendo difíceis e era preciso recomeçar”. Novamente é mostrada uma cena em flashback com a tentativa de suicídio.

A próxima cena mostra o chefe da repartição, o Dr. André, apresentando aos novos contratados (entre eles Saul e Raul) o local de trabalho e os colegas do escritório, fazendo algumas observações sobre cada um. Saul pensa em como seria apresentado no futuro. Nota-se os olhares avaliativos e inquisidores dos colegas. A repartição é um local escuro, esfumaçado, cheio de arquivos, com mesas dispostas regularmente, muitos formulários, pilhas de papéis, máquinas de calcular e escrever. O Dr. André diz que na repartição “são todos iguais, como uma grande família”. Em seguida uma das colegas (Norma) diz em torno da mesa do cafezinho: “- Isto aqui é uma selva. Cada um por si”. Norma passa a ensinar as tarefas para Saul e Raul e apresenta-se como professora (sua caracterização é um estereótipo da professora: usa óculos, roupas sóbrias, parece amável e maternal). Raul comenta que ela é simpática.

No horário do almoço, percebe-se o comentário dos colegas sobre a simpatia dos novatos, “principalmente o de barba” e os colegas do sexo masculino fazem muitas perguntas para Raul e Saul. Raul diz que gosta de boleros e de Dalva de Oliveira; os colegas não a conhecem, nem Saul.

Numa cena no elevador Saul está olhando o jornal e um colega pergunta se ele está vendo o horário do jogo. Saul diz que não. O colega diz: “- Não vai me dizer que está vendo fofocas de novelas”. Saul diz que está vendo os horários dos filmes na televisão, “aqueles que passam tarde e são em preto e branco”.

Sempre que o elevador é mostrado aparece a seta do elevador subindo, que pode ser associada ao símbolo que foi convencionado para representar o “masculino”. Talvez não por acaso, as situações e as conversas dentro do elevador durante o filme são entre homens.

Entre as passagens de uma cena e outra é mostrada a rotina do trabalho na repartição com uma música compassada e acelerada, acompanhando o ritmo das máquinas de escrever, calculadoras, ventiladores. É focado o ventilador parando na hora do intervalo. Novamente o almoço, durante o qual, a secretária, Clara Cristina convida todo mundo para ver o jogo na casa dela e pede para Saul convidar também o amigo Raul, que diz que eles não são amigos. Clara diz que acha estranho, pois parece que eles se conhecem há muito tempo e são parecidos: “não é o nome, nem o físico, acho que é o jeito.”

Saul não vai à festa na casa de Clara e prefere ir assistir a uma apresentação musical. Ao voltar para sua casa, olha com certo desejo para a vizinha do lado e depois escuta a mesma transando e fica com tesão.

Na casa de Clara, esta diz à Jussara que a culpa do fracasso do seu casamento é dela e a amiga diz para ela investir em Raul.

No final os convidados são mostrados descendo as escadas do prédio de Clara, com belíssimos efeitos de iluminação (luz e sombras).

No dia seguinte Raul pede para fazer uma ligação no telefone da mesa de Clara e deixa um bilhete para ela.

Raul pergunta a Saul porque este não foi ao jogo. Ele responde dizendo que foi por causa do excesso de trabalho.

Em off Saul fica pensando em como tudo é parecido com o antigo ambiente de trabalho, onde também havia um Raul, “parece que isso já tinha acontecido antes e isso me assusta”.

Para evidenciar a passagem do tempo é mostrado o chapéu de Ferreirinha (o funcionário mais antigo da repartição) sendo colocado no cabide, dia após dia e a voz de Saul diz que “poucas coisas mudaram em três meses”.

A cena seguinte mostra Clara e Raul transando sob o som de um bolero. Enquanto Raul toma banho, Clara liga a TV, onde está passando *Psicose*.

Novamente, a seta do elevador subindo.

Saul chega atrasado e Raul pergunta se ele fez festa na noite anterior. Saul diz que ficou em casa. Raul diz que aposta que foi em boa companhia. Saul diz que não, que ficou sozinho, vendo um filme antigo, *Psicose*. Raul se interessa e imediatamente começam a conversar sobre filmes em torno da mesa do cafezinho, sob os olhares indagadores dos colegas. A narração de Saul diz que depois de quatro meses sem conversar, de repente não faltou assunto; entre vários cigarros e

cafés falaram de filmes, músicas, gostos e preferências. “Não levou muito tempo para descobrir as coisas que tínhamos em comum.”

Na saída do trabalho Saul compra um disco de Dalva de Oliveira.

Clara cobra uma posição de Raul sobre o relacionamento, pedindo para que ele assuma o mesmo. Raul desconversa e não responde.

Saul e Raul, convocados pelo chefe, ficam trabalhando até tarde da noite na repartição. Raul diz que seu pai sempre lhe disse que ele poderia trabalhar em qualquer coisa, desde que escolhesse essa coisa. Saul pergunta se ele escolheu. Raul diz: “- O que?” Saul diz: “- Não sei... Trabalhar num lugar com este.” Raul diz que as coisas na sua vida foram acontecendo “como uma sucessão de acidentes”. Saul diz que com ele também foi assim. “- Mas afinal o que é acidente e o que não é acidente?”

Nova passagem de tempo: máquinas de escrever, relatórios, carimbos, fichas, máquinas de calcular, grampeadores, música ritmada e acelerada.

Saul se refere ao local de trabalho como um “deserto de almas”.

Nova festa na casa de Clara. Homens falando e observando as mulheres. Saul comparece pela primeira vez. Comentário entre Carlos e Juarez sobre Saul: “Ele é meio estranho. Eu não sei qual é o negócio dele.” – “Outro dia ele passou a tarde inteira falando sobre filmes.” – “Eu acho que aqueles dois deviam ser artistas de cinema.”

Na saída da casa de Clara, Jussara diz que Clara dava uma ótima esposa. Na parada de ônibus, Raul conversa com Saul e diz que a indireta foi para ele e confessa que os dois estão de caso. Raul diz que já tinha percebido. Os amigos combinam de tomar “algumas” antes de ir para casa. Começam a falar sobre seu passado. Raul diz que foi casado e que o casamento não deu certo. Diante de uma vitrine com um vestido de noiva, Saul desenha com o dedo sobre o vidro os contornos do vestido. Raul pergunta se Saul nunca casou. Saul diz que não, mas que teve uma namorada durante muito tempo. “- Agora já não sei – Não sabe o quê? – E tu sabe? – O quê?”

Bêbados saem andando pela rua e falando sobre as mulheres da festa e as cores das suas roupas. Num parque de diversões aparecem Raul e Saul dançando sozinhos, como se estivessem com as garotas da festa. De repente, estão dançando juntos. A cena de caráter dúbio, não deixa claro se é imaginação ou se realmente isso acontece.

Na manhã seguinte, Saul acorda com uma garrafa de bebida ao lado e excitado. Chove. Raul fica olhando pela janela do escritório e pensando. Ao chegar ao trabalho, o porteiro diz a Saul que Raul acabou de chegar. Os dois trocam cumprimentos e começam a trabalhar.

Nova conversa entre Clara e Jussara sobre a situação do relacionamento de Clara com Raul. Jussara aconselha Clara a falar com ele de novo.

Saul e Raul combinam de ir ao cinema à noite.

No almoço, os dois conversam fluentemente, sozinhos, enquanto os colegas os observam.

À noite Saul espera Raul no cinema (o filme é *Laranja Mecânica* e o cinema é o Capitólio), porém quando Raul está saindo de casa, Clara chega de surpresa e ele acaba não indo ao encontro. Clara cobra uma posição de Raul.

Saul vai para casa desolado e fica desenhando o retrato de Raul. A dona da pensão bate na porta preocupada. Novamente é mostrada a cena da tentativa de suicídio. Num ímpeto Saul arranca todos os desenhos e joga longe os papéis que estão na mesa.

No domingo Saul vai ao apartamento de Raul. Ele aparenta estar bastante nervoso. O disco de Dalva de Oliveira está no toca-discos. Raul e Saul tomam cerveja e Raul brinda à visita de Saul. Apresenta o seu pássaro na gaiola, chamado Carlos Gardel. Ficam tomando cerveja e conversando. Tímido e nervoso, Saul ameaça sair. Raul pede que ele fique e pergunta se ele está preocupado com alguma coisa. Saul diz que não está preocupado com nada, depois diz que não está se sentindo bem ultimamente. Chora. Diz que tem se sentido muito mal e sozinho e que isso já lhe tinha acontecido antes. Pede desculpas. “- É que tava voltando isso, eu não queria, mas a gente não escolhe.”

A voz de Saul em off nos diz que eles conversaram sobre os seus antigos relacionamentos. Raul sobre o casamento desfeito e Saul sobre o seu namoro interminável, “que de tão interminável terminou”.

“Na verdade estávamos cansados das mulheres, do mundo e suas tramas complicadas e gostaríamos de estar assim, a sós com nossas vidas, embora não soubéssemos muito bem o que fazer com elas.”

As cenas seguintes mostram os dois bebendo juntos, tirando uma foto lado a lado, saindo à noite para vários bares.

Clara e Jussara têm uma nova conversa e Jussara sugere que Clara deve fazer uma consulta com uma cartomante.

Saul aparece desenhando o retrato de Raul no seu quarto de pensão com a foto dos dois pendurada.

Um dia, no elevador, essa mesma foto cai dos papéis de Saul. Os colegas (Juarez e Carlos) encontram a foto e começam a rir e caçoar. Ao encontrar Saul, Juarez pergunta se a foto é sua. Saul diz que sim. Os dois colegas saem rindo.

A cartomante diz a Clara que existe uma pessoa na vida de Raul atrapalhando seus planos. “- Esse rapaz está passando por uma situação muito especial. – Como assim? Muito especial? – Isso mesmo que tu estás pensando.” Clara lembra dos colegas fazendo imitações estereotipadas e grosseiras de Saul e Raul e se dá conta da situação. “- Mas como é que eu não percebi isso antes? – Isso acontece, minha filha. Mas a gente pode fazer um trabalhinho pra ajudar. – Não adianta. Isso é uma doença. Não tem cura.”

No dia seguinte, os comentários dos colegas: “– Não vai me dizer que tu não notou nada antes. – Eu sempre desconfiei. – Isso não é problema nosso. – Como não é problema nosso, os dois aqui se esfregando e esse não é problema nosso.”

Na casa de Raul, Norma olha de maneira diferente para Saul. Raul diz que todos na repartição estão falando fazendo piadinhas e dizendo que eles são bichas, viados e outras coisas. Saul diz que acha melhor eles não ficarem tão juntos na repartição, não conversar tanto. Raul fala que não o está reconhecendo. Saul diz que precisa do emprego. Raul afirma que também precisa, mas que Saul está com medo.

Na repartição ouvem-se os cochichos e comentários dos colegas.

Raul aparece em casa, tocando violão e cantando *Tu Me Acostumbraste*.

No escritório, Raul recebe uma ligação e sai sem falar com Saul. Saul fica triste. Dias depois Saul recebe uma ligação de Raul e vai ao seu encontro. O pai de Raul havia morrido e ele está se sentindo sozinho. Saul diz que está junto dele. Os dois se abraçam. Nova referência ao “deserto de almas”. “– A verdade é que não tem mais ninguém em volta.”

Numa conversa com a dona da pensão Saul diz que a tentativa de suicídio faz parte do passado e que isso não vai se repetir.

Na festa de Ano Novo na repartição, os dois não vão. Ficam juntos na casa de Raul, brindando pelos dois, pela sua amizade que recém começou e “que nunca vai terminar”.

Na hora de dormir, Saul dorme num colchão no chão e Raul na cama. Saul pergunta, excitado, se Raul já gostou de um homem. Raul acorda e Saul não está mais deitado. Vai ao encontro dele na pensão e vê os desenhos e a foto.

O Dr. André recebe uma ligação anônima dizendo que dois de seus funcionários de “nomes parecidos”, são aberrações, que possuem uma conduta invertida, comportamento doentio e psicologia deformada. Ao mostrar a gravação para Raul e Saul, o chefe os interroga. Raul revida dizendo que são intrigas e questiona a integridade do chefe que recebeu o gravador como propina. O Dr. André os despede, dizendo que é impossível que eles continuem sendo seus funcionários.

Imagens de Porto Alegre, do pôr do sol, e de Saul e Raul andando pela rua, abraçados e rindo.

4.3.2 “Duas Almas Especiais Num Deserto de Almas Desertas”

“Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra”. Esta frase extraída do primeiro parágrafo do conto de Caio Fernando Abreu, *Aqueles Dois*, sintetiza, no meu entender, o homônimo filme analisado. A curta narrativa original de Caio Fernando Abreu sofreu alguns acréscimos para poder ser transposta na tela em seus 75 minutos de duração, porém, na minha opinião, essa expansão não diminuiu em nada a poesia, a sutileza, a emoção e a densidade dramática do conto, servindo inclusive para deixar um final mais aberto e otimista.

O filme é embalado por uma belíssima trilha sonora original composta por Augusto Licks e por boleros famosos, alguns na voz de Dalva de Oliveira, que conduzem a narrativa num ritmo cadenciado. Além disso, a fotografia que registra imagens expressivas em meios-tons, a narração em off feita por Saul, a montagem com cenas curtas quase interrompidas, os recursos do flashback (para mostrar principalmente a tentativa de suicídio que atormenta Saul), as sequências de imagens que mostram a passagem do tempo (através da rotina da repartição, com calculadoras, máquinas de escrever, carimbos, formulários, ventiladores), são

recursos que ajudam a construir uma história singular e honesta, muito acima da média das produções do cinema brasileiro.

Um dos grandes méritos do filme, no meu entender, é apresentar como personagens principais, dois homens - adultos, de cor branca, classe média, funcionários de uma repartição pública - que sentem atração um pelo outro. Embora o filme mostre de maneira contida, sutil e plena de ternura o intenso relacionamento homoerótico ou homo afetivo entre os dois homens, não se pode dizer que é simplesmente uma história sobre homossexualismo, até porque não há uma certeza por parte dos protagonistas em relação a isso, embora fique claro os seus sentimentos. Não há uma identificação, uma definição; não existe uma identidade fixa, única, mas uma situação de deslizamento, de fronteira. *Aqueles Dois* não elege como único o caminho de Raul e Saul, mas acena com a possibilidade do encontro das pessoas, do direito de ser feliz. Em minha opinião, o filme trata do relacionamento entre dois homens, mas também das possibilidades dos relacionamentos humanos, da própria condição humana, da sua transitoriedade.

De certa forma, o filme desestabiliza, subverte, perturba os termos de um discurso que tem se afirmado constantemente no cinema (inclusive), através de sua repetição, fazendo com que determinadas representações passassem a ser tomadas ou consideradas como “naturais” ou “verdadeiras”, em detrimento de outras. Portanto, este filme (assim como alguns outros) parece estar rompendo este ciclo, ao representar de outra forma a relação entre duas pessoas do mesmo sexo. Estaria o filme sugerindo a construção de novas identidades?

Quero alertar que não se trata de uma feliz história de amor. O filme mostra, também de maneira eficiente, no meu entender, as relações de poder que se estabelecem entre os seres humanos, focalizando especificamente o preconceito com relação à homossexualidade. É bastante emblemática a mudança de comportamento dos colegas em relação “àqueles dois”, quando percebem (ou imaginam) algo que eles próprios talvez ainda não tenham se dado conta. São inúmeras as cenas em que, no local de trabalho, nas festas nas casas dos colegas, no elevador, os dois protagonistas são observados, comentados, tratados com indiferença e frieza, ridicularizados, julgados, condenados, o que culmina com a demissão do emprego.

Mas como nos diz Foucault (1999): “onde há poder há resistência” e a sequência final do longa metragem, quando Raul e Saul são mostrados caminhando

na rua, felizes e rindo, enquanto uma voz feminina em off narra o último parágrafo do conto de Caio Fernando Abreu, me faz pensar que, à maneira de Derrida, o filme “desconstrói” a polaridade criada entre heterossexualidade e homossexualidade, ao inverter a lógica ocidental que considera a heterossexualidade como fundante, como central, e a homossexualidade como o seu oposto subordinado, mostrando a interdependência e a fragmentação dos polos, evidenciando que cada polo carrega elementos do outro e depende desse outro para adquirir sentido. Diz a narração:

“Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens no céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.”

CONTINUA...

Acredito na importância de se fazer perguntas – é possível até que elas sejam mais importantes que as respostas. Não serão as perguntas que nos permitem dar sentido às nossas práticas, aos nossos livros e às nossas vidas? (Guacira Louro, 1998, p. 13)

Este modesto trabalho de pesquisa possibilitou o contato com dezenas de filmes, alguns muito interessantes, outros nem tanto. Durante sua “gestação” passei por momentos de extrema alegria e prazer, mas também por ocasiões de certa angústia e sofrimento, quando me senti “encurralado” entre a teoria e a prática. Durante todo o processo muitas perguntas e poucas respostas.

Por isso, não é minha pretensão concluir nada aqui, porém algumas observações podem ser feitas. Verificou-se, por razões diversas, que são poucos os filmes brasileiros em formato de longa-metragem que tratam das representações de homossexualidades masculinas, sobretudo apresentando-as como tema principal ou com personagens principais. É possível afirmar que a maioria dos filmes mostra os sujeitos homossexuais com características negativas e são poucos os que trazem representações mais “positivas”, não havendo, além disso, uma “continuidade” de produções. Talvez seja aceitável dizer também que houve nas duas últimas décadas uma “deserotização” no cinema brasileiro em geral e parece ser interessante questionar se isso seria uma característica só do nosso cinema ou uma consequência de um movimento maior de “caretização” da sexualidade no mundo inteiro, como parte de um discurso hegemônico moralizante numa sociedade teoricamente sem preconceito?

João Silvério Trevisan (2009) afirma num recente artigo que não é fácil conviver numa sociedade pós-preconceito. Segundo ele, a mídia “moderninha” diz que o preconceito homofóbico não existe mais e que este tema hoje em dia não assusta mais ninguém, porém, utilizam-se recursos sutis para disfarçar o preconceito e o resultado é ainda mais preconceituoso³⁷. Trevisan continua dizendo que existe uma paranóia, embora nem sempre aparente, contra a ameaça de se levantarem

³⁷ Curiosamente Trevisan cita como um dos exemplos uma crítica feita no jornal Folha de São Paulo, à peça teatral *Aqueles Dois*, da companhia mineira Luna Lunera, também baseada no texto de Caio Fernando Abreu, assim como o filme analisado por mim. Este crítico teria dito que o texto e a peça resultavam “mofados” em tempos de “casamentos gays” e apesar dos demais elogios deu nota apenas “regular” à produção.

“bandeiras homossexuais” e pergunta: “Afinal, por que tanto medo de assumir que se trata da história de amor entre dois homens apaixonados e não apenas de ‘duas pessoas’ sem sexo definido?[...] Acabou mesmo o preconceito anti-homossexual?” (Trevisan, 2009, p. 13)

Trazendo estes questionamentos para o campo do cinema é possível perguntar se certos tipos de filmes ainda “assustam” o público? A presença de personagens com características homossexuais ainda incomoda a nossa sociedade? Seria essa uma das razões das dificuldades na produção de filmes em longa-metragem sobre homossexualidades no Brasil? Tratar-se-ia de uma questão notadamente cultural, relacionada à construção da nossa sexualidade, onde o “sair do armário” parece ser geralmente sobreposto pelo “não pergunte e eu não falo”? E ainda, poderia o cinema dar conta das multiplicidades de representações da sexualidade na nossa contemporaneidade?

Por coincidência, ao terminar de escrever este trabalho assisti a um filme que confirma que o tema das homossexualidades pode ser constantemente atualizado. *De Repente, Califórnia (Shelter, 2007)*, produção independente norte-americana dirigida pelo estreante Jonah Markowitz foi eleito o melhor filme pelo público no Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual de 2007 e se destaca por sua simplicidade e pela delicadeza com que apresenta os conflitos de seus personagens.

O filme mostra a vida de Zach (Trevor Wright), um rapaz sem muitas perspectivas, que divide seu tempo entre um medíocre emprego numa lanchonete, surfando e como babá de seu jovem sobrinho, filho de sua irmã, omissa e ausente. Nesse contexto, Zach reencontra Shaun (Brad Rowe), irmão mais velho de seu melhor amigo Gabe (Ross Thomas) e assumidamente gay. Apesar de namorar uma garota, Zach inicia um relacionamento com Shaun e isso desencadeia um processo de negação e conflitos com sua família e amigos e o faz buscar formas para lidar com seus novos sentimentos e decepções, gerando mudanças profundas em sua vida.

A crítica se dividiu: alguns consideraram o filme ingênuo, politicamente correto demais e sem nenhuma novidade e outros elogiaram justamente o distanciamento dos clichês hollywoodianos e a ausência de “afetação”. No meu entender, o filme é extremamente atual, e seus pontos positivos superam os negativos; o filme aborda a homossexualidade com bastante honestidade e trata de vários temas que vão além

do preconceito, mostrando inclusive novos arranjos familiares possíveis. Apesar de ser distribuído no Brasil, o que já é alguma coisa, sua exibição limita-se ao circuito alternativo, e me pergunto como seria possível torná-lo mais “acessível”?

Já que atualmente grande parte da população brasileira não vai ao cinema (por diversos motivos, incluindo o preço dos ingressos), de que forma poderíamos trazer a experiência do cinema para dentro da escola? Por falar nisso, como se dá a relação do cinema com a educação? Parece-me que não existe uma afinidade recíproca. O cinema tem falado muito sobre a escola, porém a escola tem utilizado o cinema como currículo? Estariam os professores e professoras preparados/as para a utilização deste “poderoso” instrumento cultural ou também teriam preconceitos sobre o cinema, principalmente em se tratando de filmes brasileiros?

Para Deborah Britzman (1996), leituras diversas das representações e das expressões gays e lésbicas podem fazer com que os educadores e educadoras (e não somente) renovem o seu olhar sobre sua própria e construída sexualidade e para aquilo que define a forma como a sexualidade do outro é imaginada. Isso possibilitaria repensar a representação e os discursos da identidade, do conhecimento e do poder cultural que circulam nas escolas e na sociedade como um todo, construindo pedagogias que envolvam todas as pessoas e possibilitando que haja menos discursos normalizadores dos corpos, dos gêneros e das sexualidades.

Penso que as escolas não são os únicos locais de formação de identidades e cada vez mais os educadores/as deveriam considerar as representações das sexualidades (e outras representações) presentes na cultura popular, principalmente nos dias atuais em que vivemos cada vez mais em uma sociedade visual. Talvez através de um projeto de educação continuada que possibilitasse desde a infância uma relação mais próxima com diversos artefatos culturais (incluindo o cinema) seja possível envolver os alunos/as em atividades que possibilitariam desenvolver outras questões para reflexão, envolvendo-os em discussões que ultrapassariam o campo escolar, transformando-os/as em agentes da própria mudança.

Considerando sua inegável eficácia pedagógica, de que forma podemos continuar aproveitando o que o cinema nos ensina, numa contemporaneidade onde tudo é muito rápido, efêmero, descartável, “on-line”? No campo das representações das homossexualidades, poderia ser uma alternativa a utilização de filmes em curta-metragem como estratégia de ensino, devido à variedade disponível, ao próprio tempo de duração e à linguagem mais direta e, portanto, mais próxima dos jovens?

Investir na formação de professores e professoras através do cinema poderia constituir outra opção? Inserir o cinema dentro do currículo escolar, nos cursos de pedagogia poderia ser um início? E como articular a família dos alunos e a sociedade em geral, captando-os para as múltiplas discussões que o cinema pode proporcionar? Como selecionar “eticamente” os filmes que “podem” ser vistos no âmbito da escola?

Além destas, muitas outras perguntas podem ser feitas e talvez (assim espero) elas possam indicar um ponto de partida para futuros debates e quem sabe, em alguma medida, encaminhar proposições, ações e práticas.

CRÉDITOS

ABIA – Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS. Disponível em: <<http://www.abiaids.org.br/>>. Acesso em 10/04/2009.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Pequenas Epifanias**: crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

AQUELES DOIS. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/distribui%C3%A7%C3%A3o/longas/aqueles-dois>>. Acesso em 02/06/2009.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer Images**: a history of gay and lesbian film in America. Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.

BESSA, Karla. **Os Festivais GLBT de Cinema e as Mudanças Estético-políticas na Constituição da Subjetividade**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 28, p. 257-283, jan./jun. 2007.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRITZMAN, Deborah. O que é Esta Coisa Chamada Amor: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 71-96, jan./jun. 1996.

BRUNETTE, Peter. Pos-structuralism and Deconstrucion. In: **The Oxford Guide to Film Studies**. HILL, John; GIBSON, Pamela Church. (Org.) Oxford University Press, 1998.

BUTLER, Judith. Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 151-172.

_____. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAETANO, Daniel. (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em 15/04/2009.

COSTA, Jurandir Freire. **A Inocência e o Vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

DEPARTAMENTO DE DST E AIDS. Ministério da Saúde. Disponível em: <<http://www.aids.gov.br/>>. Acesso em 10/04/2009.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DYER, Richard. **The Matter of Images**: essays on representations. New York: Routledge, 1993.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FABRIS, Eli Henn Fabris. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vol. 33 , n. 1, p. 117-134, jan./jun. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Microfísica do Poder**. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. **A Ordem do Discurso**. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRY, Peter. **Para Inglês Ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo e Imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GOIS, João Bôsko Hora. Homossexualidades Projetadas. **Revista de Estudos Feministas**, vol.10, n. 2, p.515-518, jul./dez. 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HAILER, Marcelo. **Café com Leite**: Daniel Ribeiro é mais um dos diretores brasileiros premiados em Berlim com um filme gay. Disponível em: <http://mixbrasil.uol.com.br/mp/upload/noticia/3_53_65517.shtml>. Acesso em 10/04/2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. Quem Precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory**: an introduction. New York: New York University Press, 2008.

LOPES, Denílson. **O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaio**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do Cinema Mundial**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. O Cinema Como Pedagogia. In: LOPES, Eliane M. T. et al (Org.). **500 Anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

_____. Corpo, Escola e Identidade. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vol. 25, n. 2, p. 59-75, jul./dez. 2000b.

_____. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004a.

_____. **Conhecer, pesquisar, escrever**. Trabalho apresentado no V Anped Sul. Curitiba, 2004b.

_____. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a, p. 7-34.

_____. Gênero, Sexualidade e Educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 46, p. 201-218, dez. 2007b.

_____. Currículo, Gênero e Sexualidade - o "normal", o "diferente" e o "excêntrico". In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. (Org.). **Corpo, Gênero e Sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007c.

_____. O "Estranhamento" Queer. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tania Navarro (Org.). **A Construção dos Corpos**: perspectivas feministas. Florianópolis: Mulheres, 2008a.

_____. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vol. 33, n. 1, p. 81-97, jan./jun. 2008b.

MACRAE, Edward. **A Construção da Igualdade**: identidade sexual e política no Brasil da "abertura". Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MECCHI, Leonardo. **O Cinema Popular Brasileiro do Século 21** - parte 1. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm>>. Acesso em 15/04/2009.

_____. **O Cinema Popular Brasileiro do Século 21** - parte 2. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular2.htm>>. Acesso em 15/04/2009.

MEYER, Dagmar E. Estermann; SOARES, Rosângela de Fátima. Modos de Ver e de se Movimentar pelos “Caminhos” da Pesquisa Pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss Bujes (org.). **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MORENO, Antônio. **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2001.

PARKER, Richard G. **Corpos, Prazeres e Paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Best Seller, 1991.

PECHENY, Mario. Introducción: investigar sobre sujetos sexuales. In: PECHENY, Mario; FIGARI, Carlos; JONES, Daniel (org.). **Todo Sexo es Político: estúdios sobre sexualidades em Argentina**. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2008.

ROGAR, Silvia. **Um batalhão de cópias: o filme *Tropa de Elite* é alvo da pirataria e se torna um fenômeno de marketing**. Revista Veja, edição 2027, 26/09/2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260907/p_088a.shtml>. Acesso em: 12/04/2009.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage, 2001.

RUSSO, Vito. **Celluloid Closet: homosexuality in the movies**. New York: Harper & Row, 1987.

“SE EU FOSSE VOCÊ 2” ultrapassa “Dois Filhos de Francisco” e é o filme mais visto da Retomada. **O Globo**, 03/03/2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/03/03/se-eu-fosse-voce-2-ultrapassa-dois-filhos-de-francisco-e-filme-mais-visto-da-retomada-754668068.asp>>. Acesso em: 01/04/2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

_____. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. O Currículo Como Representação. In: _____. (Org.). **O Currículo como Fetiche: a poética e a política do texto curricular**. Belo Horizonte: Atutêntica, 2006.

_____. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: _____. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SPENCER, Collin. **Homossexualidade: uma história**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. O Preconceito na Era Pós-preconceito. **G Magazine**, São Paulo, edição 138, 12 março 2009, p. 13.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 35-82.

WOODWARD, Kathrin. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. XAVIER, Ismail. Um Cinema Que “Educa” é Um Cinema Que (Nos) Faz Pensar: entrevista com Ismail Xavier. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vol. 33, n. 1, p. 13-20, jan./jun. 2008.

ZANATTA, Eliane Marques. **Documento e Identidade**: o movimento homossexual no Brasil na década de 80. Campinas: Cadernos AEL, nº 5/6, 1996/1997, disponível em http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigo-7-p221.pdf. Acesso em 10/04/2009.